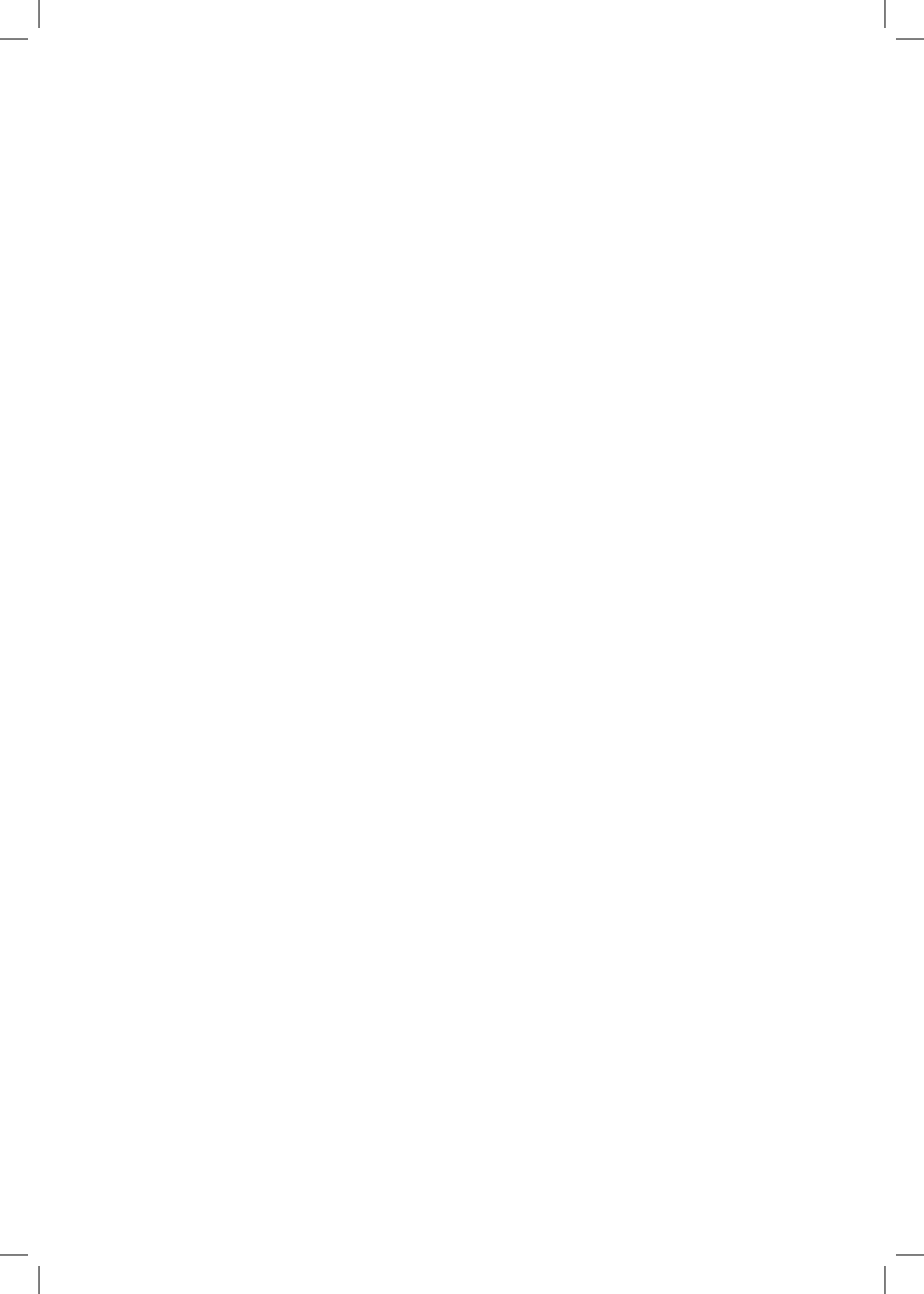




Coleção
Língua, Discurso e Literatura

Dirigida por
Antonio Vicente Petroforte



Antonio Vicente Pietroforte

*O discurso da poesia concreta
uma abordagem semiótica*



Infotes Informação e Tesouro

P682 Pietroforte, Antonio Vicente.

O discurso da poesia concreta: uma abordagem semiótica. / Antonio Vicente Pietroforte. – São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011. (Coleção Língua, Discurso e Literatura).

216 p.; 16 x 23 cm

ISBN 978-85-391-0218-1

1. Semiótica. 2. Comunicação. 3. Discurso Poético. 4. Poesia Concreta. 5. Linguagem. 6 Literatura Brasileira. I. Título. II. Série. III. A dicção dos poetas. IV. Sons e imagens no signo e no discurso. V. Arnaldo Antunes e a Nuvem Lua. VI. Augusto de Campos e o horizonte novo da poesia. VII. Pedro Xisto e o concretismo zen. VIII. Haroldo de Campos no â mago do ô mega. IX. Décio Pignatari e as chaves léxicas. X. Edgard Braga e a confirmação da imagem.

CDU 003
CDD 302.2

Catálogo elaborado por Wanda Lucia Schmidt – CRB-8-1922

O discurso da poesia concreta uma abordagem semiótica

Coordenação de produção: Ivan Antunes

Diagramação: Catarina Consentino

Capa: Carlos Clémen

Finalização: Catarina Consentino

Conselho Editorial

Eduardo Peñuela Cañizal

Norval Baitello Junior

Maria Odila Leite da Silva Dias

Celia Maria Marinho de Azevedo

Gustavo Bernardo Krause

Maria de Lourdes Sekeff (*in memoriam*)

Pedro Roberto Jacobi

Lucrecia D'Alessio Ferrara

1ª edição: março de 2011

© Antonio Vicente Pietroforte

ANNABLUME editora . comunicação

Rua M.M.D.C., 217 . Butantã

05510-021. São Paulo . SP . Brasil

Tel. e Fax. (011) 3812-6764 – Televidas 3031-1754

www.annablume.com.br

*Dedico este livro a minha querida mãe, Maria Aparecida, que me
apresentou as Letras desde meus primeiros anos de idade*



AGRADECIMENTOS

Aos professores Maria da Graça Krieger, Jaa Torrano,
José Luiz Fiorin, Sírio Possenti e Arnaldo Cortina,
pelas argüições precisas, que enriqueceram este trabalho.



Índice

<i>Introdução</i>	11
1. A dicção dos poetas	15
De qual poeta você gosta mais?	15
Os regimes semióticos de realização poética	15
A semiótica e os regimes de interação.....	20
Por uma sistematização dos regimes de realização poética.....	21
Os regimes poéticos e seus modos de coesão	30
A dicção e o gosto	31
2. Sons e imagens no signo e no discurso	33
O léxico e o discurso.....	33
O semi-simbolismo entre expressão fonológica e conteúdo semântico	35
Os anagramas	41
As formas plásticas e a poesia visual	46
3. Arnaldo Antunes e a Nuvem Lua	51
Alfabetos, ideogramas e caligramas.....	51
A semiótica verbal e os anagramas	56
Os percursos temáticos	61
A construção do lirismo.....	63
A lírica no subjuntivo	64
As articulações entre as semióticas verbal e plástica.....	64
O percurso da expressão	68
4. Augusto de Campos e o horizonte novo da poesia	71
As propriedades verbais	71
As propriedades plásticas.....	76
Os graus de assimilação entre o verbal e o plástico	77
A identificação entre o verbal e o plástico	81
A categoria plástica topológica e o lugar das letras	81
A categoria plástica cromática e as cores das letras	89
A categoria plástica iedética e as formas das letras.....	95
As dimensões do texto.....	98

5. Pedro Xisto e o concretismo zen	105
A medida do verso	105
A convocação do haikai.....	107
A subversão do haikai?	113
Concretos e logogramas	121
A concisão concreta	132
A práxis enunciativa e a concisão poética	133
A metalinguagem como percurso mítico e a construção da práxis concretista	141
O éthos concreto e sua mitologia.....	143
 6. Haroldo de Campos no â mago do ô mega	147
A proximidade concreta	147
A organização do campo semântico.....	154
N'ô â mago do ô mega	162
O retorno ao analítico-discursivo	178
 7. Décio Pignatari e as chaves léxicas	185
A singularização da imagem.....	185
As chaves léxicas e a sintaxe visual	186
As chaves léxicas na sintaxe verbivocovisual.....	190
Os “o”s, os ovos e os urubus	196
A diferenciação entre o visual e o verbal	198
 8. Edgard Braga e a confirmação da imagem	203
Uivôo para euforia	203
Canto das vogais e os conteúdos plásticos	206
Os percursos inter-semióticos do discurso verbivocovisual	208
 Conclusão	211
 Bibliografia	213
 Discografia	215

introdução

em língua portuguesa, a palavra “forma”, de acordo com o Dicionário Houaiss, quer dizer, entre as várias definições do termo consideradas – inclusive a definição de “forma” proposta por Ferdinand de Saussure – “modo”, “maneira”, “método”. Polissêmica, até mesmo nas diversas concepções científicas em que é utilizada, “forma” quer dizer muitas coisas, por isso é necessário sempre especificar de qual de seus significados se trata quando o termo funciona como conceito operacional e até mesmo organizador de certa maneira de desenvolver o pensamento analítico.

De acordo com a semiótica proposta por A. J. Greimas, que se constrói a partir das teorias de F. de Saussure e L. Hjelmslev, “forma” define-se em relação ao conceito de “substância” – dicotomia utilizada pelos dois últimos para estabelecer os limites e o objeto de estudos da lingüística e, por extensão, o das ciências da linguagem de modo geral. Muitas vezes confundida com suas substâncias fonética e conceitual, as línguas são definidas pelas relações entre formas fonológicas e semânticas – próprias dos planos de expressão e conteúdo, respectivamente – e não entre o som e o pensamento. Do ponto de vista da semiótica, o sentido é gerado em relações formais, capazes de garantir sua manifestação em determinado sistema semiótico; não se trata do pensamento humano, que se manifesta em sistemas de signos diferentes, mas da formação do sentido – inclusive do sentido do pensamento – por meio de relações semióticas, das quais emana a própria significação, mantendo fidelidade às propostas de Hjelmslev.

De seus *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (Hjelmslev, 1975: 1-2), contém citar o primeiro parágrafo do capítulo um:

A linguagem – a fala humana – é uma inesgotável riqueza de múltiplos valores. A linguagem é inseparável do homem e segue-o em todos os seus atos. A linguagem é o instrumento graças ao qual o homem modela o seu pensamento, seus sentimentos, suas emoções, seus esforços, sua vontade e seus atos, o instrumento graças ao qual ele influencia e é influenciado, a base última e mais profunda da sociedade humana. Mas é também o recurso último e indispensável do homem, seu refúgio nas horas solitárias em que o espírito luta com a existência, e quando o conflito se resolve no monólogo do poeta e na meditação do pensador. Antes mesmo do primeiro despertar de nossa consciência, as palavras já ressoavam a nossa volta, prontas para envolver os primeiros germes frágeis de nosso pensamento e a nos acompanhar inseparavelmente através da vida, desde as mais humildes ocupações da vida cotidiana aos momentos mais sublimes e mais íntimos dos quais a vida de todos os dias retira, graças às lembranças encarnadas pela linguagem, força e calor.

A linguagem não é um simples acompanhante, mas sim um fio profundamente tecido na trama do pensamento; para o indivíduo, ela é o tesouro da memória e a consciência vigilante transmitida de pai para filho. Para o bem e para o mal, a fala é a marca da personalidade, da terra natal e da nação, o título da nobreza da humanidade. O desenvolvimento da linguagem está tão inextricavelmente ligado ao da personalidade de cada indivíduo, da terra natal, da nação, da humanidade, da própria vida, que é possível indagar-se se ela não passa de um simples reflexo ou se ela não é tudo isso: a própria fonte do desenvolvimento dessas coisas.

Desse modo, estudar a linguagem como fonte do desenvolvimento das “coisas” humanas significa estudar como elas passam a fazer sentido – fazer sentido deriva do processo de significação. A semiótica greimasiana, justamente, tem esse processo como objeto de estudos e seus encaminhamentos dizem respeito à elaboração de um modelo teórico capaz de descrever, em sua metalinguagem, a geração do sentido. Fica claro também, pela citação, que a significação é considerada do ponto de vista imanente – tem sua especificidade garantida a partir de si mesma – e não transcendente – não é derivada de outras realidades filosóficas, sociais ou psicológicas, comumente aceitas como geradoras de seus princípios e propósitos.

Portanto, uma formação dos discursos literários, em concepção imanente, deve partir, antes de tudo, da literariedade e de suas formas semióticas, e não de ciências estranhas a elas, que, se ditas subjacentes aos fenômenos literários, terminam ou por diminuir o papel da literatura em função de outros papéis, ou por simplesmente descuidar daquilo que é especificamente literário.

* * *

O texto “Conferência sobre lírica e sociedade”, de Teodoro Adorno, é um bom exemplo de como questões literárias são facilmente preteridas em função de outras, muitas vezes alheias. Utilizado com frequência no estudo da literatura, uma vez lido, verifica-se que poucas informações a respeito da própria teoria literária, no que se refere à engenhosidade poética, aparecem no texto; basta constatar que, em nenhuma passagem, o autor consegue definir o conceito de lírica do qual parte para suas especulações.

Não se trata de examinar com detalhes as concepções teóricas do texto de Adorno, nem de verificar o quanto o autor parece não conhecer muito bem as dimensões e os alcances do discurso literário examinado por ele. No entanto, pretende-se destacar um projeto ideológico que, na totalidade das relações entre lírica e sociedade, assoma com mais importância que a própria literatura na construção poética. A conferência de Adorno é permeada de afirmações como “A idiosincrasia do espírito lírico frente à prepotência das coisas constitui uma forma de reação à reificação do mundo, a dominação das mercadorias sobre os homens” (Adorno,

1975: 203), que dão forma a uma estratégia de condução retórica, cuja função é nortear o combate ideológico assumido pelo autor, mas à revelia das manifestações históricas do gênero literário escolhido de mote para seu discurso.

Em nenhuma afirmação do texto, Adorno analisa a lírica a partir de fundamentos literários, por isso é obrigado a excluir de seus exemplos a lírica clássica, uma vez que nela não encontra a resistência ideológica, que pretende justificar como sendo a origem e a explicação do fenômeno. Além do mais, parte de generalizações, no mínimo, problemáticas; para ele, a lírica se realiza quando o individual adquire participação no universal (Adorno, 1975: 201-202). Entretanto, a que valores de individualidade e universalidade Adorno se refere? Enquanto valores relativos, cada cultura estabelece para si o que é tomado como individual ou universal de acordo com os paradigmas que lhe dão forma; fora do discurso, não há valores individuais ou universais dotados de sentido.

A lírica, antes de ser um fenômeno social, é um fenômeno literário.

A teoria do discurso afirma que discursos não se referem a fatos, mas a outros discursos, de modo que a interdiscursividade, na gênese deles, é constitutiva – em outras palavras, todo discurso se forma por meio das relações interdiscursivas, que ele contrai com outros discursos (Maingueneau, 2005). Assim, os discursos formam, em seus conteúdos, as tensões sociais pelas quais definem as sociedades em que se manifestam. As ideologias, por isso, formam-se em quaisquer discursos, sejam elas lidas como resistentes, sejam lidas em outros matizes. O que garante o lirismo, portanto, não são as relações ideológicas realizadas no discurso do poema, mas a forma literária que permite ler uma manifestação poética como lírica ou não.

De encontro ao pensamento de Adorno, Francisco Achcar, em *Lírica e lugar comum* (Achcar, 1994), demonstra, a partir da análise da forma literária de um poema de Catulo, essa predominância das formas discursivas sobre as ideológicas na construção da poesia lírica. Partindo do princípio de que a poesia lírica clássica pode ser sistematizada em tópicos recorrentes, de modo que para cada um deles há um sistema de coerções textuais que lhes garante a forma poética, Achcar mostra a engenhosidade de Catulo em articular, a seu modo, esses tópicos na construção de um poema específico (Achcar, 1994: 25-32).

Como a proposta de análise seguida por Achcar está concentrada na relação entre as coerções textuais do gênero e a engenhosidade poética, para cada poema haverá uma solução analítica própria, baseada na literariedade do texto, ao contrário da proposta de Adorno, que redundava sempre no mesmo resultado. Nas passagens finais da conferência, aparece um poema de Goethe, em que é tematizado o tópico do lugar ameno. Para Adorno, Goethe resistiria, em seus versos, ao burburinho e à reificação das cidades burguesas e industrializadas. Nas palavras de Francisco Achcar, porém:

O que se observa é que Adorno trabalhou com dois modelos, ambos arbitrários: em primeiro lugar, considera a lírica algo fundamentalmente *expressivo*, ou seja, que traduz poeticamente o sujeito (não considera como mediações líricas nada

do poderio do lugar-comum ou da fórmula, desconsidera a ficção lírica, desconsidera a presença sempre importante do acaso, *tyké*, na elaboração do poema); em segundo lugar, coloca como *télos* da lírica, como a animá-la dialeticamente, aquilo que na verdade é *érgon*, ou seja, *trabalho final*. Noutros termos, a sociedade não é antípoda da qualidade lírica. Se o poema de Goethe, em vez de calma, falasse de movimento, certamente Adorno usaria as virtudes da dialética para dizer que toda a composição estaria numa luta clandestina contra a mesmice e a pasmaiceira das sociedades contemporâneas...

(Achcar, 1994: 40)

Uma teoria da literatura baseada nas propostas de Adorno tende a privilegiar a análise ideológica à engenhosidade literária e a desviar a discussão da literariedade propriamente dita para questões sociais, uma vez que utiliza a literatura apenas como mote para teorias sociais e políticas. Além do mais, mergulha em esvaziamentos teóricos, pois o resultado da análise é sempre o mesmo. Seu defeito mais grave, entretanto, é encaminhar uma orientação de leitura que termina por excluir da literatura textos que, aparentemente, não concordam com a suposta resistência ideológica determinada. Tais textos, desse ponto de vista, ou não são dignos das metas políticas da poesia, ou não passariam de meros jogos de palavras, próprios de uma literatura elitista, burguesa, alienada.

* * *

O trabalho que segue procura se afastar de análises sociológicas ou desafinadas com a das formas literárias propriamente ditas. Considera, portanto, que há autonomia dessas formas na articulação dos discursos literários e que a engenhosidade poética reside, antes de tudo, em como elas são abordadas e elaboradas. Esses princípios são aplicados ao desenvolvimento da poesia concreta; a partir de seis autores – Arnaldo Antunes, Augusto de Campos, Pedro Xisto, Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Edgard Braga – engajados direta ou indiretamente com o concretismo, são traçadas as coordenadas básicas para uma análise semiótica, em que a poesia concreta é descrita de acordo com o projeto verbivocovisual encaminhado – ou seja, descrita nas correlações entre categorias semânticas, fonológicas e plásticas, no sincretismo entre as semióticas verbal e visual envolvidas – e de acordo com a práxis enunciativa que rege sua colocação em discurso.

1. A dicção dos poetas

De qual poeta você gosta mais?

falar de poesia – ou de artes, em geral – por mais impessoal que se mostre o enunciador do discurso, reflete pontos de vista antes movidos pelo gosto que pela análise distante e objetiva. Quando se mostram engenhosidades poéticas em análises minuciosas, elogia-se o poeta engenhoso, constrói-se algo para ser preferido. Contrariamente, quando do mesmo modo são apontados defeitos ou insuficiências literárias, trata-se de denunciar o mau gosto.

Já que bom gosto é o que se discute, deve-se procurar como se dá sua orientação em relação aos textos poéticos. De qual poeta você gosta mais: Augusto de Campos ou Roberto Piva? Depende...

Cada poeta, além do estilo com que procura se definir em relação aos demais escritores com os quais dialoga, atua em determinados regimes de fazer poético, regimes estes relacionados com a prática da linguagem e sua concepção enquanto forma para construir poesia. Desse ponto de vista, preterir um poeta a outro depende do regime poético adotado; é no regime poético que o poeta se dá a conhecer e a ser avaliado por seus leitores e críticos. Em outras palavras, cada regime pede um critério de análise baseado em seus princípios particulares; é em relação a esses princípios e seus fundamentos que um poema pode ser considerado bom ou ruim.

Os regimes semióticos de realização poética

O que significa regime de realização poética? Regime tem o mesmo radical de reger; definir um regime é determinar modos de organização e subordinação em que os elementos que compõe um processo se realizam. Em se tratando de fazer po-

esia, definir um regime poético é determinar as formas básicas das quais um poeta parte para organizar lingüisticamente seu texto.

Organizar um texto verbal lingüisticamente, no caso, redonda na própria confecção da poesia, uma vez que a construção do poema se faz na semiótica verbal. A poesia, portanto, é feita com palavras, desde que se entenda palavra como signo lingüístico, e não como a relação entre “sons” e “coisas”. Na semiótica greimasiana – herdeira do pensamento de Saussure – o sentido se forma na relação entre um signo e outro signo, estabelecida em processos discursivos, e não na relação entre palavras e coisas. Uma palavra, portanto, não é um som que se refere a uma coisa, mas uma relação semiótica entre um significante – de ordem fonológica – e um significado – de ordem semântica. A relação entre significante e significado dá forma ao signo, que por sua vez se define em relação aos demais signos dentro do mesmo sistema semiótico.

Desse modo, o sentido se forma na linguagem e projeta-se sobre as “coisas” construindo visões de mundo, geradas nas línguas e nos demais sistemas de significação, que podem ser verbais – as línguas naturais; não-verbais – os sistemas plásticos, musicais, olfativos, etc.; ou sincréticos – a complexificação entre dois ou mais sistemas. Assim, a palavra – enquanto uma grandeza signica com expressão fonológica e conteúdo semântico – articula, semioticamente, tanto a construção fonológica no plano de expressão do poema, que se substancia em sons, quanto a construção semântica em seu plano de conteúdo, que se substancia em sentido. Uma vez que tanto a articulação de vogais e consoantes, quanto os conceitos semânticos são o resultado da manifestação textual dos sistemas semióticos verbais, uma poesia se faz com palavras, seja em sua forma fonológica, seja em sua forma semântica.

Os conceitos semióticos de expressão e conteúdo, porém, não devem ser confundidos com os conceitos de forma e conteúdo, que boa parte das teorias da literatura e das demais artes utiliza. Nesses termos, parece simples concordar que conteúdo é “o que se diz” e forma, “o como se diz”; a arte, portanto, residiria na forma, já que o conteúdo pode aparecer sob formas não artísticas e, até mesmo, fora da linguagem.

Essa concepção deixa transparecer a idéia de conteúdos extralingüísticos, colocada em xeque por Saussure (Saussure, 1969: 79-84 e 130-141) e Hjelmslev (Hjelmslev, 1975: 1-5 e 47-64). Para os autores, o efeito de referencialização extralingüística é gerado no valor lingüístico, determinado a partir da relação que um signo contrai com os demais signos do sistema de cuja estrutura faz parte. A língua é um princípio de classificação, o que faz com que o sentido emane desse princípio, invertendo o vetor “coisas do mundo” → línguas, em que estas são nomenclaturas derivadas daquelas. Como esse sistema pode ser modificado pelo discurso que se faz sobre ele, ao operar sobre a forma da língua recriando novos signos – na relação entre sistema lingüístico e processo discursivo, realizado na semiose verbal – não há “o que se diz” sem que se diga “o como se diz”. “O que se diz” é da ordem do parecer, ele, quando muito, é um efeito de sentido de um “como se diz” que se pretende

neutro. Se não for desse modo, as línguas são nomenclaturas; há um grau zero em que palavras e coisas estão naturalmente adequadas e os demais usos são tomados como desvios.

A arte é uma forma de dizer – assim como as demais formas discursivas não artísticas – que envolve operações tanto na construção semântica do plano de conteúdo quanto – no caso das línguas – construções fonológicas no plano de expressão. Não há, portanto, uma forma artística e seu conteúdo referencial, mas uma forma fonológica da expressão correlacionada a uma forma semântica do conteúdo; “o que se diz” não está fora das línguas e seus discursos, mas é construído nelas em percursos temáticos sempre oriundos do “como se diz”.

O poema “Noite escura”, de São João da Cruz (Juan de la Cruz, 1991: 424-425), e a canção “Vambora”, de Adriana Calcanhoto (Calcanhoto, s.d.: faixa 2), são bons exemplos, respectivamente, de como temas são gerados no discurso a partir de formas semânticas e de como formas fonológicas podem ser correlacionadas a formas semânticas.

Noite escura

Em uma noite escura
com ânsias em amores inflamada
ó ditosa ventura!
saí sem ser notada
estando minha casa sossegada.

No escuro e bem segura
pela secreta escada, disfarçada,
ó ditosa ventura!
na sombria calada
estando minha casa sossegada.

E na noite ditosa
em segredo pois que ninguém me via
nem eu olhava ansiosa
sem outra luz e guia
senão a que no coração ardia.

E esta me guiava
mais segura que a luz do meio-dia
aonde me esperava
quem eu bem conhecia
onde nunca ninguém aparecia.

Ó noite que guiaste!
Ó noite mais amável que a alvorada!
Ó noite que juntaste
amado com amada,
amada em seu amado transformada!

Em meu peito florido
que todo para ele se guardava
ficou adormecido
e eu o acariciava
e com leque de cedros o abanava.

Da ameia o ar soprava
quando eu seus cabelos esparzia
sua mão que me tocava
meu pescoço feria
e todos meus sentidos suspendia.

Quedei-me e esqueci-me
o rosto reclinei por sobre o amado;
cessou tudo, perdi-me
deixando meu cuidado
por entre as açucenas olvidado.

Detendo-se apenas no plano de conteúdo do texto, e mais especificamente na construção de percursos temáticos, verificam-se pelo menos dois deles formados pelo discurso em “Noite escura”. É possível determinar um percurso prático, em que a pessoa da amada – que também é a enunciadora do poema – deixa sua casa durante a noite, para se encontrar com o amado e desfrutar o amor partilhado com ele; contudo há, no plano de conteúdo, duas pessoas e um fazer capazes de desencadear outro nível de leitura, não subordinado ao primeiro, mas correlacionado a ele em paralelo.

As figuras do amado e da amada são figuras de outro discurso, convocadas no poema em alusões interdiscursivas. Trata-se das personagens do “Cântico dos cânticos”, que, de acordo com as leituras religiosas das Sagradas Escrituras, são metáforas do encontro entre Cristo e a Igreja Católica – na visão cristã – ou entre Deus e o Povo de Israel – na visão judaica. Na quinta estrofe do poema, quando há a transformação da amada no amado, dá-se também a transformação mística em que o fiel se realiza transfigurado, seja na imagem do Redentor, seja na do Criador. Aludindo ao texto bíblico, São João compõe um poema e uma prece.

Esse outro percurso temático, agora mítico, não é uma segunda leitura, derivada da primeira, mas uma construção temática paralela à leitura prática, com ambos os percursos conectados por meio de figuras comuns. No caso, os significados de amada e amado são partilhados pelos dois percursos e determinam os fazeres das personagens para as duas possibilidades de interpretação. Desse modo, o poema constrói um “como se diz”, em que o prático e o mítico estão complexificados – não se trata de juntar “o que se diz” dos amores carnavais e espirituais tomados como “conteúdos”, e complexificá-los por meio de uma “forma” poética, mas de, a partir de uma mesma forma de conteúdo, dizê-los assim.

Vambora

Entre por essa porta agora
E diga que me adora
Você tem meia hora
Pra mudar a minha vida
Vem vambora
Que o que você demora
É o tempo que leva

Ainda tem o seu perfume pela casa
Ainda tem você na sala
Porque meu coração dispara
Quando tem o seu cheiro
Dentro de um livro
“Dentro da noite veloz”
 (“Na cinza das horas”)

No plano de expressão do texto da canção, a vogal posterior semi-aberta /ó/, apenas um fonema do sistema das vogais do Português, ganha sentido em uma correlação entre formas fonológicas e formas semânticas por meio da elaboração discursiva.

Um dos modos de explicar semioticamente recordações ou projeções de expectativas futuras, ambas presentes na letra da canção, é na tensão formada nas relações juntivas entre o sujeito narrativo e o objeto de valor considerados. Em estado de disjunção espacial com o objeto, o sujeito narrativo constrói simulacros para negar essa disjunção, colocando-se em estado de conjunção seja em lembranças, seja em planos para o futuro. Essa conjunção, apenas da ordem do simulacro, não é dita espacial, mas temporal, visto que ocorre no tempo em que dura sua construção em devaneio. Em termos de semiótica das paixões – de acordo com a teoria do contrato

fiduciário proposta por Greimas (Greimas, 1983: 225-246) – o sujeito narrativo da canção – sujeito de estado – espera que outro sujeito – sujeito do fazer – coloque-o em conjunção com o objeto de valor euforizado. No discurso, o enunciário figurativiza o actante sujeito do fazer e, também, os valores de vida euforizados. Em estado de disjunção com esse objeto de valor, surgem no sujeito de estado – no papel do enunciatário – pelo menos, as paixões da ansiedade e da tristeza, pois espera por uma conjunção que demora a se realizar, ou que talvez não se realize.

Nos versos em que o sujeito do fazer / objeto de valor aparecem no horizonte dos simulacros de presença do sujeito do ser, negando-se a disjunção espacial com ele, a vogal /ó/ é presentificada em vários significantes com acento tônico, responsável pelas rimas em final de verso da primeira estrofe: agora, adora, hora, vambora e demora. Portanto, a simulação da conjunção temporal, formada nessa primeira parte da canção no plano de conteúdo, é correlacionada à forma de expressão vogal aberta /ó/, em oposição às demais vogais não enfatizadas. Quando na segunda estrofe, na forma do conteúdo apenas os vestígios do objeto de valor / sujeito do fazer – seu perfume, seu cheiro – permanecem e vêm negar a conjunção temporal – confirmando a disjunção espacial – na forma da expressão a vogal /ó/ desaparece. Todavia, retorna nos dois últimos versos em que o objeto, ainda que em simulacro, surge dentro dos livros *Dentro da noite veloz*, de Ferreira Gular, e *A cinza das horas*, de Manuel Bandeira.

Desse modo, na forma do conteúdo, na forma da expressão, ou em suas correlações há um “como se diz” a construir “o que se diz” no discurso e por meio dele.

Ao elaborar a forma lingüística no fazer poético, o poeta, embora se utilize da mesma forma semiótica – visto que trabalha com a linguagem verbal – pode investir em diferentes modos de atuar sobre ela. Uma sistematização desses modos de atuação constitui uma análise e uma definição de regimes de realizações poéticas.

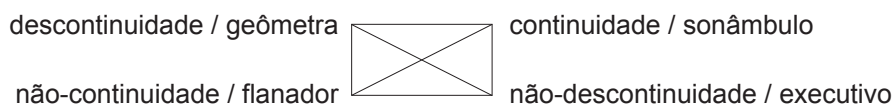
A semiótica e os regimes de interação

Sistematizar a prática dos regimes poéticos com base na utilização de formas semióticas é, antes de tudo, determinar estilos organizados em torno de modos de coesão específicos. O modo de coesão, por sua vez, pode ser definido como as coerções, tanto na forma da expressão quanto na forma do conteúdo, que um gênero discursivo estabelece para se fixar. Em torno desses estilos ou modos de coesão, são construídos regimes de interação; para cada modo de coesão poética há um regime de interação do poeta, que se define em relação ao regime escolhido e em relação aos demais regimes preteridos, do mesmo modo que define sua poesia.

Ao estudar as interações entre sujeitos, a semiótica determina os chamados modos de identidade. Sobre o tema, um dos trabalhos mais significativos é o texto “Êtes-vous arpenteur ou somnambule? L'élaboration d'une typologie comportementale des voyager du mètre” (Floch, 1995: 19-47), de J. M. Floch. Analisando o

percurso dos passageiros do metrô de Paris, o autor verifica que seus comportamentos podem ser sistematizados pela maneira como executam as trajetórias, de modo que um passageiro pode afirmar a continuidade ou a descontinuidade de seu percurso. Aquele que lê, tricota, escuta o *discman*, etc., afirma a continuidade, pois passa indiscriminadamente pelas estações; já aquele que discrimina cada uma delas e sabe suas peculiaridades, afirma a descontinuidade. São os percursos, respectivamente, do sonâmbulo e do geômetra.

Articulando a categoria formal *continuidade vs. descontinuidade* em um quadrado semiótico, geram-se mais duas possibilidades: a negação da continuidade e a negação da descontinuidade. Nega a descontinuidade aquele passageiro que antecipa suas paradas, sempre com bilhete na mão antes de chegar na roleta e levantando-se antes das estações; nega a continuidade aquele sempre disposto a se distrair com as surpresas do caminho. Ao primeiro, Floch chama executivo e, ao segundo, flanador.



No quadrado semiótico são sistematizados, portanto, quatro regimes de interação, definidos de acordo com a relação entre o passageiro e seu estilo de viajar entre as estações. Se ao invés de usuários do metrô são considerados poetas e poéticas, podem-se estabelecer relações não mais entre passageiros e trajetórias, mas entre poetas e regimes de interação baseados em estilos literários. Para tal, devem ser determinados os modos de coesão capazes de definir os regimes literários e como os poetas podem ser definidos em relação a cada regime.

Por uma sistematização dos regimes de realização poética

O poeta, assim como o passageiro do metrô, pode construir sua poesia de acordo com a categoria formal *continuidade vs. descontinuidade*, no caso, aplicada ao modo como trabalha a semiótica verbal e o discurso. Por meio de dois poemas – em que parece evidente a ênfase ora na continuidade da palavra e do fluxo discurso, ora em sua descontinuidade – é possível iniciar a descrição dos regimes proposta. Trata-se dos poemas “Nota de rodapé para Uivo”, de Allen Ginsberg (Ginsberg, 1999: 47-48) e “né(cómoemsonho)voa”, de E. E. Cummings (Cummings, 1999: poema 56).

Nota de rodapé para Uivo

(trad. Claudio Willer)

Santo! Santo! Santo! Santo! Santo! Santo! Santo! Santo! Santo! Santo! Santo! Santo!
 Santo! Santo! Santo!
 O mundo é santo! A alma é santa! A pele é santa! O nariz é santo! A língua e o caralho
 e a mão e o cu são santos!
 Tudo é santo! todos são santos! todo lugar é santo! todo dia é eternidade! todo mundo é
 um anjo!
 O vagabundo é tão santo quanto o serafim! o louco é tão santo quanto você minha alma
 é santa!
 A máquina de escrever é santa o poema é santo a voz é santa os ouvintes são santos o
 êxtase é santo!
 Santo Peter santo Allen santo Solomon santo Lucien santo Kerouac santo Hunckesanto
 Burroughs santo Cassady santos os mendigos desconhecidos sofredores e
 fofidos santos os horrendos anjos humanos!
 Santa minha mãe no asilo de loucos! Santos os caralhos dos vovôs de Kansas!
 Santo o saxofone que geme! Santo o apocalipse bop! Santos a banda de jazz marijuana
 hipsters paz & droga & sonhos!
 Santa a solidão dos arranha-céus e calçamentos! Santas as cafeterias cheias de milhões!
 Santo o misterioso rio de lágrimas sob as ruas!
 Santo o solitário Jagarnata! Santo o enorme cordeiro da classe média! Santos os
 pastores loucos da rebelião! Quem saca que Los Angeles é Los Angeles!
 Santo Nova York! Santo San Francisco Santo Peoria & Seattle Santo Paris Santo
 Tãnger Santo Moscou Santo Istambul!
 Santo o tempo na eternidade santa a eternidade no tempo santos os despertadores no
 espaço santa a quarta dimensão santa a quinta internacional santo o anjo em
 Moloch!
 Santo o mar santo o deserto santa a ferrovia santa a locomotiva santas as visões santas
 as alucinações santos os milagres santo o globo ocular santo o abismo!
 Santo perdão! misericórdia! caridade! fé! Santo! Nossos! corpos! sofrendo!
 magnanimidade!
 Santa a sobrenatural extra brilhante inteligente bondade da alma!

Poema 56

(trad. Augusto de Campos)

né(cómoemsonho)voa

torna
 grande cada dim
 inuti

vo faz o óbv

io e
str
anho

a

te que
nósmes
mos vi

remos mun

(magic
a
mente)

dos

Enquanto exemplos de prolixidade e concisão, Allen Ginsberg e E. E. Cummings são representativos de dois regimes poéticos contrários: um em que se afirma a continuidade da palavra no fluxo discursivo – como faz Ginsberg no fluxo prosódico com versos livres; e outro em que se afirma a descontinuidade da palavra, decompondo-a em seus segmentos constitutivos – como Cummings faz com o léxico e as frases ao longo do texto. Ao poeta que escolhe afirmar a continuidade da palavra e do discurso, com versos livres e figurativização difusa, propõe-se chamar poeta *pregador*; ao poeta que escolhe o procedimento contrário, afirmando a descontinuidade, decompondo a palavra e segmentando o discurso de acordo com a fonologia, a morfologia, o léxico e a sintaxe de determinado sistema verbal, propõe-se chamar poeta *lingüista*.

O poeta *lingüista* insiste, na coesão do fazer poético, no processo semiótico chamado por Saussure anagramático. Trata-se de um processo semiótico, pois está baseado em correlações entre expressão e conteúdo, por meio de signos estabilizados em determinado sistema verbal. Na tradução do poema de Cummings, entre outros exemplos do mesmo texto, a palavra “névoa” é dividida ao meio – de acordo com a separação fonológica das sílabas – e a locução adverbial “comoemsonho” – escrita sem respeitar os limites lexicais das palavras que a formam – é inserida nela: né(cómoemesonho)voa. Nesse processo, a palavra “voa” ressoa sozinha, ao mesmo tempo em que continua parte da palavra original. O poema “Isto”, de Arnaldo Antunes (Antunes, 1997: 60-61), é outro exemplo de regime do poeta *lingüista* e de

seu fazer anagramático; no texto, a correlação entre expressão fonológica e conteúdo semântico que dá forma ao pronome demonstrativo é estabilizada e ressoa nas palavras Cristo e Mefisto:

isto	CR MEF
------	---------------

Trata-se de paronomásia, em que a semelhança entre significantes aproxima significados, mas não apenas isso. O anagrama pode ser formado por outras relações entre signos, por exemplo, em quiasmos fonológicos, como no verso de Delmo Montenegro “tudo sangra sob os estobos” (Montenegro, 2005: 13), no qual a seqüência de fonemas “sob” é invertida no final da palavra “estobos”.

Essa correlação entre expressão e conteúdo pode resultar em fazeres poéticos tão engenhosos, que a mesma narrativa formada no conteúdo, semanticamente, encontra paralelos na distribuição fonológica, disposta em seqüência nos versos através das palavras. No poema “Volátil”, de Virna Teixeira (Teixeira, 2000: 17), há esse tipo de engenhosidade:

Volátil

percorria o cenário:
 olho veloz
 turbilhão de movimentos
 atentos
 abria um buquê
 de deli-
 cadezas
 descreia uma curva no ar
 uma curva na curva
 do lugar onde
 [se esconde.

Na seqüência “abria um buquê de delicadezas”, o fazer narrado no plano do conteúdo é colocado em paralelo com as transformações fonológicas de vogais e consoantes. Em “buquê”, as vogais /u/ e /e/ são vogais fechadas, fechadas como o buquê que se abre; no entanto, em “delicadezas”, ao lado das vogais fechadas /i/ e /e/, aparece a vogal /a/ – a abertura máxima em língua portuguesa – tão aberta

quanto o buquê, agora aberto em “delicadezas”. Quanto às consoantes, os fonemas /b/ e /k/ de “buquê” são consoantes oclusivas, também presentes nos fonemas /d/ e /k/ de “delicadezas”; contudo, na última palavra soam os fonemas /s/ e /z/, consoantes constrictivas, que garantem mais fluxo de ar quando se realizam, promovendo uma transformação fonológica oclusivo → constrictivo e, assim como as vogais, as consoantes ressoam em paralelo com o fazer semantizado no conteúdo.

O poeta *pregador*, por sua vez, utiliza outro recurso discursivo. Longe de decompor a palavra, ele insiste, de preferência, na fixação de uma frase, mas pode ainda fixar-se em palavras ou traços fonológicos formadores de aliterações ou assonâncias. No exemplo do poema de Allen Ginsberg, a palavra “santo” e a sua qualificação sistemática de substantivos funciona como tema, a partir do qual as estrofes são complementos e variações. Em “Os anjos de Sodoma”, Roberto Piva (Piva, 2000: 105-106) utiliza o mesmo regime, partindo da frase “eu vi os anjos de Sodoma” como tema para desdobrar seu poema ao longo do discurso:

Os anjos de Sodoma

Eu vi os anjos de Sodoma escalando
 um monte até o céu
 E suas asas destruídas pelo fogo
 abanavam o ar da tarde
 Eu vi os anjos de Sodoma semeando
 prodígios para a criação não
 perder seu ritmo de harpas
 Eu vi os anjos de Sodoma lambendo
 as feridas dos que morreram sem
 alarde, dos suplicantes, dos suicidas
 e dos jovens mortos
 Eu vi os anjos de Sodoma crescendo
 com o fogo e de suas bocas saltavam
 medusas cegas
 Eu vi os anjos de Sodoma desgrenhados e
 violentos aniquilando os mercadores,
 roubando o sono das virgens,
 criando palavras turbulentas
 Eu vi os anjos de Sodoma inventando
 a loucura e o arrependimento de Deus

A fixação não é apenas temática. Um exemplo de fixação em aliterações como modo de coesão do texto é o poema “Gamo o gamar”, de Jorge Mautner (Mautner, 1983: 90-93). No trecho citado em seguida, basicamente, além da afirmação de valo-

res de liberdade no plano de conteúdo, no plano de expressão o poeta utiliza, como coesão fonológica, a vogal /a/ – oral, nasal ou nasalizada – seguida de consoantes oclusivas nos primeiros versos e seguida de consoantes constrictivas, nos últimos.

Gamo o gamar

Amo o amar
 Só adianta
 Quem canta
 E se espanta e espanta
 A besteira que é tanta
 Vamos aprender a amar
 O nosso ar e lar e mar e dar
 e amar e estar
 Jamais aprisionar e subjugar-
 controlar-manipular
 Mas sim, aliás, se emocionar com o Brás
 Com a onça e toda nossa bossa
 e tudo que se possa
 Na nossa joça ser algo que adoça
 e que coça
 E remoça pois é nossa como a carroça
 e a palhoça
 E a roça e a onça de novo com toda
 geringonça
 (...)

Há ainda mais dois regimes por tratar: aquele em que o poeta nega a descontinuidade; e aquele em que nega a continuidade.

Negar a descontinuidade implica aproximar a palavra do discurso, sem insistir nos componentes morfofonológicos, mas sem o efeito de desbragamento do regime do poeta *pregador*. Esse efeito intermediário, entre o *lingüista* e o *pregador*, aproxima a poesia da fala cotidiana; cria-se, assim, o efeito da poesia dita prosaica. Em termos morfofonológicos, negar a descontinuidade é não segmentar a palavra, não insistir em jogos anagramáticos, não fixar padrões métricos de sílabas poéticas; em termos semânticos, evita-se o desbragamento dos pregadores com menos densidade metafórica, o que resulta em menor abundância figurativa. São poemas próximos da prosa, como acontece no regime do *pregador*, mas são antes conversas que sermões apoteóticos – por ser construído em formas prosaicas, propõe-se chamar regime do poeta *conversador* a esse estilo de composição poética. O poema

“Torpedo”, de Cuti (Ribeiro e Barbosa, 2004: 28-30), é um bom exemplo das características mencionadas; construído na negação da descontinuidade, seus versos são livres, mas há coerência figurativa, já que as considerações do poeta negro em torno de questões raciais estão longe dos delírios de Allen Ginsberg, Roberto Piva ou Jorge Mautner:

Torpedo

irmão, quantos minutos por dia
a tua identidade negra toma sol
nesta prisão de segurança máxima?

e o racismo em lata
quantas vezes por dia é servido a ela
como hóstia?

irmão, tua identidade negra tem direito
na solitária
a alguma assistência médica?

ouvi rumores de que ela teve febre alta
na última semana
e espasmos
- uma quase overdose de brancura -
e fiquei preocupado.

irmão, diz à tua identidade negra
que eu lhe mando um celular
para comunicar seus gemidos
e seguem também
os melhores votos de pleno restabelecimento
e de muita paciência
para suportar tão prolongada pena
de reclusão.
(...)

Em tom de conversa, esse regime aproxima a poesia de seus leitores ao facilitar sua compreensão, mas não por meio da banalização da palavra. Não há metáforas herméticas, nem busca por engenhosidades fonológicas escondendo palavras sob palavras; dito de outro modo, há no poema a simulação da fluência da fala, que

embala prosodicamente o leitor, desviando seus interesses para as formas do conteúdo. Em poesias engajadas, com militância explicitada, tanto no texto quanto na construção do *éthos* dos poetas, esse regime é utilizado com frequência, uma vez que permite a ênfase nos conteúdos em ação afirmativa, como no caso da poesia de Cuti, engajado no movimento negro. Durante a ditadura militar, boa parte dos poetas engajados na militância de esquerda foram *conversadores*. O poema “Dentro da noite veloz”, de Ferreira Gullar (Gullar, 1981: 259-266), em que é narrada a morte de Ernesto Che Guevara, tem a maioria das partes construída nesse regime. Eis a quarta parte do poema:

IV

Correm as águas do Yuro, o tiroteio agora
é mais intenso, o inimigo avança
e fecha o cerco.

Os guerrilheiros
em grupos pequenos divididos
agüentam
a luta, protegem a retirada
dos companheiros feridos.

No alto,
grandes massas de nuvens se deslocam lentamente
sobrevoando países
em direção ao Pacífico, de cabeleira azul.
Uma greve em Santiago. Chove
na Jamaica. Em Buenos Aires há sol
nas alamedas arborizadas, um general maquina um golpe.

Uma família festeja bodas de prata num trem que se aproxima
de Montevideú. À beira da estrada
muge um boi da Swift. A Bolsa
no Rio fecha em alta
ou baixa.

Inti Peredo, Benigno, Urbano, Eustáquio, Ñato
castigam o avanço
dos *rangers*.

Urbano tomba,
Eustáquio,
Che Guevara sustenta
o fogo, uma rajada o atinge, atira ainda, solve-se-lhe
o joelho, no espanto

os companheiros voltam
para apanhá-lo. É tarde. Fogem.
A noite veloz se fecha sobre o rosto dos mortos.

Negar a continuidade, por sua vez, implica estabelecer alguns princípios de regularidade para organizar o fluxo da continuidade do discurso, mas sem desmontar, ainda, morfofonologicamente a palavra e a frase. O recurso mais evidente desse regime intermediário entre o *pregador* e o *lingüista* é a fixação de métricas silábicas. Com a métrica, nega-se a continuidade dos versos desbragados do *pregador* e, sem a decomposição das palavras em seus constituintes morfofonológicos, não se afirma a descontinuidade verbal. Além do mais, nesse regime, o poeta coloca-se em posição contrária à do poeta conversador, pois a métrica afasta o poema da prosa; propõe-se chamar regime do poeta *arquiteto* a esse estilo poético. Um soneto de Glauco Mattoso (Mattoso, 2004: 102), formado por decassílabos heróicos, exemplifica essa negação da continuidade:

Flatulento

O peido, mais que o arrote, inspira o riso
gostoso, desbragado, gargalhado,
da parte de quem pode ter peidado,
enquanto os outros fazem mau juízo.

Com base no meu caso é que analiso,
pois, mesmo estando a sós, enclausurado,
gargalho após os gases ter soltado
e aspiro meu fedor, feito um Narciso.

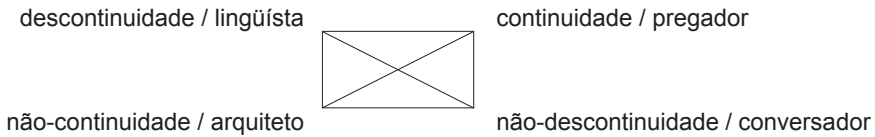
Me ponho a imaginar a reação
de alguém afeito a normas de etiqueta
colhido de surpresa ante o rojão...

Meu sonho era peidar fumaça preta
na mesa dum banquete, para então
deixar que a gargalhada me acometa...

Ao lado da métrica, a regularidade das rimas é outro recurso poético responsável pela negação da continuidade afirmada pelo poeta *pregador*, na medida em que todo elemento repetido sistematicamente no plano de expressão, ainda mais no

final de cada verso, afasta a poesia da prosa e nega a continuidade da palavra falada. No soneto de Glauco, as rimas baseadas nas vogais /a/ e /i/ nos quartetos, além de estabelecer a coerência fonológica do poema, simulam a gargalhada narrada no conteúdo; as aliterações em consoantes oclusivas entoam o rumor do “peido”; e as aliterações em consoantes constrictivas, o espalhar da “fumaça”. Assim, entre o *pregador* e o *lingüista*, a insinuação de relações anagramáticas também faz parte do regime do *arquitecto*.

Esquemáticamente, os regimes poéticos propostos podem ser sistematizados no seguinte quadrado semiótico:



Os regimes poéticos e seus modos de coesão

Cada regime é definido por uma forma de expressão: o *lingüista* afirma a descontinuidade desmontando o sistema verbal; o *conversador* nega a descontinuidade ao respeitar o comportamento lexical sem desmontá-lo; o *pregador* afirma a continuidade em suas frases livres; e o *arquitecto* nega a continuidade do discurso ao impor sistemas de escansão para organizar o fluxo entoativo. Do *lingüista* ao *pregador*, passando pelo *conversador*, há deriva da poesia para a prosa; e do *pregador* ao *lingüista*, passando pelo *arquitecto*, há deriva da poesia falada para a poesia visual. O percurso orientado na afirmação da continuidade está dirigido para a prosa poética, mais afeita à continuidade da palavra e do discurso; já o percurso contrário, orientado na afirmação da descontinuidade, necessita de recursos visuais para marcar a segmentação imposta pela versificação ou pela desmontagem do léxico. Essas orientações, próprias do plano de expressão da poesia, estão correlacionadas a formas de conteúdo:

- O poeta *lingüista*, ao insistir na desmontagem do sistema verbal, tende a trabalhar conteúdos metalingüísticos, utilizando a linguagem para falar da própria linguagem, como faz Arnaldo Antunes e os concretistas;
- O poeta *arquitecto* também faz esse trabalho, mas antes de inventar novas formas, reutiliza e inova formas já consagradas, como Glauco Mattoso faz com o soneto e a literatura de cordel, e Alice Ruiz, com o haikai;
- O poeta *pregador*, ao insistir no fluxo discursivo, deriva para conteúdos delirantes, como fazem Roberto Piva e Jorge Mautner; não é por acaso que

tais poetas, muitas vezes, são chamados profetas – mesmo que profetas vi-
garistas, como Jorge Mautner insiste na construção de seu *éthos*;

- O poeta *conversador*, com versos livres, mas com figuratividade menos abundante, geralmente trata de temas engajados, como a maioria dos poetas de esquerda – por exemplo, Ferreira Gular – e boa parte dos poetas da chamada literatura negra – por exemplo, Cuti.

A negação da desconstrução da palavra encaminha o discurso da metalinguagem para a referencialização, de modo que o regime do poeta *conversador* é útil em engajamentos mais temáticos que metalingüísticos. Cuti, engajado com a literatura negra, escreve no regime do *conversador*, mas Ricardo Aleixo, que procura se desvincular dela, faz poesia visual ou metrificada, atuando nos regimes do poeta *lingüista* ou *arquitecto*, como é possível verificar no poema “Trívio”:

Trívio

q uanto +
p obre +
n egro
q uanto +
n egro +
a lvo
q uanto +
a lvo +
m orto
q uanto +
m orto +
u m

A dicção e o gosto

Os regimes propostos, evidentemente, são regimes democráticos, funcionando antes para a criação que para aprisionamentos formais. Há poetas, como Joca Reiners Terron e Rodrigo Garcia Lopes, que transitam livremente pelos regimes determinados; há poetas mais fiéis a seus próprios regimes, como Glauco Mattoso, Alice Ruiz e Cuti.

Embora determinem derivas de atuação poética, temporariamente fixadas, nada impede que novas correlações sejam estabelecidas. Augusto de Campos, no poema “Greve” (Campos, 1979: 109), utiliza no plano de expressão do texto recur-

sos próprios do poeta *lingüista*, mas o conteúdo, no entanto, é politicamente engajado; e Carlos Marighela faz sua poesia de esquerda também por meio de formas consagradas, como os poetas *arquitetos*. No entanto, como se trata de formalizar antes derivas em formas de condução discursivas, que um sistema canônico de normas poéticas, o modelo permite inferir o quanto o regime do *lingüista* carrega de metalinguagem o engajamento político de Augusto de Campos, no poema “Greve”; ou como o engajamento político de Marighela encontra ornamentação estética quando verbalizado em sonetos ou redondilhas, reforçando o *éthos* de homem das letras cultas e das armas de fogo, próprio do líder da ALN.

Dicção é o modo de dizer, que, no caso dos regimes propostos, sugere regimes semióticos de dizer a poesia. Cada poeta, portanto, além da dicção própria que caracteriza seu estilo, atua em determinado regime, ou transita por eles na construção de seus modos particulares de se fazer poeta. Uma vez escolhido o regime, cada um deles propõe modos diferentes de se fazer entender e, por isso mesmo, de se fazer gostar. Por isso, ler Augusto de Campos com os mesmos critérios utilizados para ler Roberto Piva, ou vice-versa, sugere, no mínimo, falta de cuidado com o funcionamento verbal da linguagem. Ancorada na realização poética, a construção do gosto deve partir, antes de tudo, das determinações semióticas propostas pela poesia e seus modos de colocação em discurso; uma vez determinado o regime, talvez gostar deste ou daquele poeta dependa de admirar ou não sua engenhosidade, que pode ser definida, em termos semióticos, como a habilidade de correlacionar categorias de expressão e de conteúdo em função da mesma semiose.

2. Sons e imagens no signo e no discurso

O léxico e o discurso

O poema “Rios sem discurso”, de João Cabral de Melo Neto (Melo Neto, 1986: 26), aparece com frequência citado em textos teóricos em que são tratadas questões do léxico e de análise do discurso. Ao tematizar as relações entre as palavras-poços e os discursos-rios, João Cabral chega às mesmas conclusões que os teóricos da linguagem:

Quando um rio corta, corta-se de vez
o discurso-rio de água que ele fazia:
cortado, a água se quebra em pedaços,
em poços de água, em água parálitica.
Em situação de poço, a água equivale
a uma palavra em situação dicionária;
isolada, estanque no poço dela mesma,
e porque assim estanque, estancada;
e mais: porque assim estancada, muda,
e muda porque com nenhuma comunica,
porque cortou-se a sintaxe desse rio,
o fio de água por que ele discorria.

O curso de um rio, seu discurso-rio,
chega raramente a se reatar de vez;
um rio precisa de muito fio de água

para refazer o fio antigo que o fez.
Salvo a grandiloqüência de uma cheia
lhe impondo interina outra linguagem,
um rio precisa de muita água em fios
para que todos os poços se enfrasem:
se reatando, de um para outro poço,
em frases curtas, então frase e frase,
até a sentença-rio do discurso único
em que se tem voz a seca ele combate.

João Cabral afirma um ponto de vista parecido com o da semiótica, uma vez que as palavras-poços só fazem sentido inseridas nos discursos-rios que as definem. Vale lembrar, para a semiótica, não há relações diretas entre palavras e “coisas”, fixadas pelos dicionários, mas palavras construídas em processos discursivos – em abordagem semiótica, o dicionário, quando muito, reflete uma parte dos discursos de determinada cultura a respeito dos princípios de classificação realizados por meio das palavras. Longe de configurar a constatação de nomenclaturas, denotadas e objetivamente fixadas, os dicionários são um tipo de discurso; por isso, ao contrário de traduzir uma relação direta entre palavras e “coisas”, o dicionário dá forma ao sentido do léxico como quaisquer outras manifestações discursivas.

Uma vez que não há “o que se diz” sem o “como se diz”, os dicionários tratam as palavras de acordo com seus próprios critérios semióticos – dito de outro modo, embora pareçam estabelecer relações diretas entre palavras e “coisas”, os dicionários não passam de relações entre palavras definindo palavras. No entanto, também faz parte dos recursos argumentativos do dicionário esconder sua constituição discursiva, simulando que se trata de uma nomenclatura, na medida em que, em situação dicionária – como diria o poeta – as palavras parecem se comunicar entre si apenas por meio da ordem alfabética em que estão dispostas; parece que não há polêmicas na formação das definições lexicográficas apresentadas. É desse efeito de sentido, justamente, que se vale o poeta na teoria da linguagem tematizada em seus versos.

No processo de colocação em discurso, a distribuição lexical do texto está subordinada a percursos temáticos e narrativos, que garantem a significação das palavras dentro da rede de relações construída nesses percursos e na geração do sentido. Há, portanto, uma coerência semântica que determina a significação gerada na totalidade do texto, por isso a metáfora do rio é adequada ao garantir, por meio do fluxo das águas e de sua totalidade enquanto rio, a imersão das palavras-poços, antes isoladas, em percursos-rios.

O semi-simbolismo entre expressão fonológica e conteúdo semântico

Uma vez que a palavra, enquanto signo lingüístico, estabelece relações entre formas fonológicas e formas semânticas, na manifestação textual da poesia – entre a expressão fonológica e o conteúdo semântico do texto poético – faz parte da engenhosidade do poeta estabelecer relações entre os dois planos da linguagem, gerando efeitos de sentido de que há relações motivadas entre som e sentido, de que há um som no signo.

Se há sons nos signos ou suspeitas de motivação entre o som e o sentido, é porque há processos textuais que se encarregam não de refletir, mas de gerar essas relações. Ainda com os poemas de João Cabral de Melo Neto, é possível demonstrar isso com facilidade. Em seu livro de poesias, *A educação pela pedra* (Melo Neto, 1986: 7-47), a palavra “pedra” é utilizada com frequência – o poema que dá nome ao livro (Melo Neto, 1986: 11) é um bom exemplo dessa preferência, na medida em que a “pedra” determina uma educação e, conseqüentemente, uma poética, tematizando uma ética e uma estética a partir do sentido dado a seu modo de ser:

A educação pela pedra

Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, frequentá-la;
captar sua voz inenfática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).
A lição de moral, sua resistência fria
ao que flui e a fluir, a ser maleada;
a de poética, sua carnadura concreta;
a de economia, seu adensar-se compacta:
lições da pedra (de fora para dentro,
cartilha muda), para quem soletrá-la.

Outra educação pela pedra: no Sertão
(de dentro para fora, e pré-didática).
No Sertão a pedra não sabe lecionar,
e se lecionasse, não ensinaria nada;
lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
uma pedra de nascença, entranha a alma.

Outro exemplo significativo está em *Quaderna* (Melo Neto, 1986: 127-184), no poema “Cemitério Alagoano” (Melo Neto, 1986: 134):

Cemitério Alagoano

Sobre uma duna da praia
o curral de um cemitério,
que o mar todo o dia, todos,
sopra com vento antissético.

Que o mar depois desinfeta
com água de mar, sanativa,
e depois, com areia seca,
ele enxuga e cauteriza.

O mar, que só preza a pedra,
que faz de coral suas árvores,
luta por curar os ossos
da doença de possuir carne,

e para curá-los da pouca
que de viver ainda lhes resta,
lavadeira de hospital,
o mar esfrega e reesfrega.

Como a “pedra”, os “ossos” são os únicos a resistir à morte, educados pela pedra conforme as lições do mar. Essa insistência na “pedra”, tomada como resistência, leva a procurar na palavra a realização de um valor discursivo mais abstrato, capaz de garantir seu significado na poética de João Cabral; assim, em “Cemitério Alagoano”, pelo menos as figuras “pedra”, “coral” e “ossos” afirmam o valor da *permanência*, e a “carne” afirma o valor do *passageiro*. Ao investir na tematização dos valores de *permanência vs. passageiro*, João Cabral não prefere apenas as pedras, mas toda uma rede lexical ordenada por esses valores, da qual a “pedra” é apenas uma realização figurativa.

Ao euforizar a permanência, João Cabral investe em um aspecto discursivo, o da duratividade, e pretere o aspecto contrário, o da pontualidade. Desse modo, a categoria aspectual *durativo / euforizado vs. pontual / disforizado* determina a valorização atribuída ao léxico em suas poesias e determina suas escolhas. Em “Jogos Frutais” (Melo Neto, 1986: 178-184) – também de *Quaderna* – embora a palavra “pedra” não apareça em seus versos, a determinação aspectual permanece no discurso-rio do texto. Aproximando o corpo da mulher às frutas do Nordeste brasileiro, João Cabral escolhe compará-la, euforicamente, às frutas que permanecem, seja nas formas duras, seja nos sabores intensos, e evita aquelas que se derramam facilmente, ou que não deixam na boca visgo e borracha. Eis alguns fragmentos do poema, em que se destacam as relações entre o aspecto discursivo e as escolhas lexicais:

Jogos frutais

De fruta é tua textura
e assim concreta;
textura densa que a luz
não atravessa.
Sem transparência:
não de água clara, porém
de mel, intensa.

Intensa é tua textura
porém não cega;
sim de coisa que tem luz
própria, interna.
E tens idêntica
carnação de mel de cana
e luz morena.

(...)

És um fruto medido,
bem desenhado;
diverso em tudo da jaca,
do jenipapo.
Não és aquosa
nem fruta que se derrama
vaga e sem forma.

(...)

És fruta de carne acesa,
sempre em agraz,
como araçás, guabirabas,
maracujás.
Também mangaba,
deixas em quem te conhece
visgo, borracha.

Não és fruta que o tempo
ou copo de água lava
de nossa boca
como se nada.

Jamais pitanga,
que lava a língua e a sede
de todo estanca.

Não se trata de selecionar as frutas para depois colocá-las em discurso, mas de, por meio do discurso, realizá-las assim – não se trata de agricultura, mas de geração do sentido, uma vez que as frutas são articuladas semanticamente, de acordo com o ponto de vista do enunciador do texto.

Em Carlos Drummond de Andrade, no conhecido poema “No meio do caminho” (Andrade, 1983: 15), a palavra “pedra” assume significados contrários:

No meio do caminho

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.

De acordo com a semiótica, a enunciação se materializa no enunciado (Fiorin, 1996). Construída na relação entre os co-enunciadores do discurso, que pode ser sistematizada na articulação enunciador-enunciatário, a enunciação sempre se dá na relação pessoal “eu-tu”, no tempo do “agora” e no espaço do “aqui”, ancorados na cena enunciativa formada. No caso das línguas, uma vez realizada no enunciado, a enunciação pode ser simulada nele com categorias gramaticais. Quando o enunciador e o enunciatário são marcados no enunciado com pronomes de primeira e segunda pessoas, o tempo do “agora” é marcado com verbos e adjuntos adverbiais, e o espaço do “aqui”, com pronomes demonstrativos ou advérbios, simula-se a enunciação no enunciado, gerando o efeito de sentido de adequação entre os sujeitos da enunciação e as pessoas, o tempo e o espaço colocados em discurso. Contrariamente, também é possível simular o apagamento dos co-enunciadores e, com as categorias gramaticais que demarcam as categorias discursivas, construir

um discurso que se realiza em terceira pessoa, no tempo do “então”, e no espaço do “alhores”. Esses dois regimes básico da enunciação são chamados pela semiótica, respectivamente, debreaagem enunciativa (eu-tu, agora, aqui) e debreaagem enunciva (ele, então, alhores).

Ao aproximar a enunciação do enunciado, simulando-se nele, o regime enunciativo carrega o discurso de valores subjetivos, uma vez que o dono da voz aparece explicitamente marcado, identificando-se de forma pessoal com o dito. O regime enuncivo, de modo contrário, ao afastar a instância da enunciação do enunciado, gera efeitos de sentido de objetividade; o dito surge aparentemente sem donos específicos e tende a ser tomado como consensual. Na realização da linguagem, ou um dos dois regimes básicos é escolhido e levado adiante ao longo do discurso, ou são promovidas combinações entre ambos, inclusive utilizando pessoas, tempos e espaços de um em meio aos procedimentos do outro.

O poema de Drummond é iniciado em regime enuncivo. Na primeira estrofe não há marcas do enunciativo em nenhuns pronomes ou desinências verbais; o verbo “tinha” – utilizado no lugar de “havia” – funciona como verbo impessoal; a pedra é seu objeto direto. Além de impessoal, o verbo está conjugado no pretérito imperfeito do indicativo, demarcando a referência temporal dos acontecimentos na anterioridade da enunciação, portanto no tempo do “então”; e o adjunto adverbial de lugar “no meio do caminho” refere-se a um lugar do “alhores”.

Em Português, os tempos dos pretéritos perfeito e imperfeito simulam os acontecimentos no passado – em sua função discursiva, eles demarcam o presente no passado. Enquanto o pretérito imperfeito tem aspecto cursivo, o pretérito perfeito tem aspecto pontual, de modo que, ao longo do discurso, o imperfeito cuida de descrever o que se passa durante, e o perfeito, as ações pontuais nessa duratividade. Portanto, o uso do imperfeito “tinha uma pedra” se encarrega de manter a permanência do objeto, de modo impessoal, na cena enunciada. Contudo, logo no primeiro verso da segunda estrofe, o enunciativo se marca nos pronomes “me”, “minhas”, na desinência do verbo “esquecerei” – conjugado na primeira na pessoa do singular – e sua explicitação gera no discurso, antes objetivo, efeitos de subjetividade; efeitos de sentido líricos são disseminados e a impessoalidade do início é redimensionada na enunciação.

Não apenas a primeira pessoa do verbo “esquecerei” resulta de uma debreaagem enunciativa, mas também o tempo verbal. O futuro do presente, em Português, entre suas funções pragmáticas, demarca a posterioridade de um acontecimento em relação à concomitância da enunciação. Com essa função discursiva, ele aparece nos versos da segunda estrofe, ancorando tanto a pessoa do enunciativo quanto seu tempo no momento de referência do “agora”. Ainda por meio do verbo “esquecerei”, é possível mostrar como o regime enuncivo dos primeiros versos é recuperado no regime enunciativo na segunda estrofe. Uma vez que o objeto desse verbo são orações coordenadas formadas pelo restante da segunda estrofe, e que repetem a primeira estrofe anaforicamente, recupera-se o enuncivo no enunciativo. Desse modo,

“tinha uma pedra no meio do caminho”, antes uma constatação objetiva, revela-se como conteúdo do que não será esquecido pelo enunciador, que se explicita e projeta nos versos efeitos de subjetividade. Nessa estratégia discursiva, o enunciador se realiza como dono da voz, mas também como personagem da ação narrada no passado e constantemente ancorada no presente: “nunca me esquecerei”.

O enunciado está subordinado à enunciação propriamente dita – instância formal de sua produção. De acordo com Zilberberg, nessa instância da enunciação, a colocação em discurso pode ser descrita em um fazer próprio dela mesma, chamado por ele fazer *missivo* (Zilberberg, 2006: 129-147). Articulado em *remissivo vs. emissivo*, esse fazer cuida de dispor, ao longo do discurso, tanto os valores que promovem seu desenvolvimento narrativo e discursivo, quanto aqueles que o impedem. No poema de Drummond, são valores emissivos os valores de *continuidade*, visto que o sujeito narrativo age em função de manter sua conjunção com eles; e são valores remissivos os valores de *descontinuidade*, uma vez que a “pedra no meio do caminho” funciona como anti-sujeito, impedindo a *performance* narrativa.

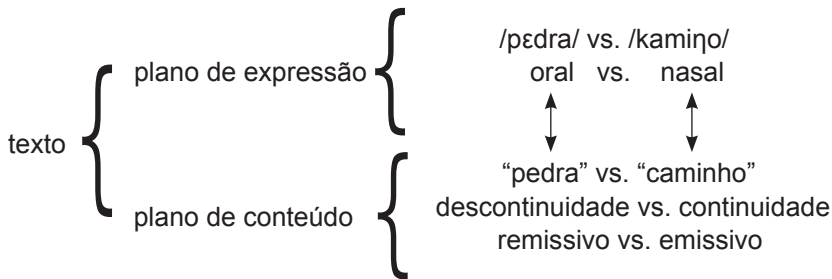
Em regime emissivo, o tempo, agora enquanto duração – e não mais como demarcação dos acontecimentos ao longo do discurso – tende a se acelerar; e o espaço, agora enquanto movimento – e não mais como demarcação dos lugares – tende a se abrir em mudanças constantes. Ao encontro do objeto de valor, o tempo e o espaço funcionam juntos com a pessoa e seu fazer emissivo, por isso a aceleração e o movimento em função da realização da conjunção com o objeto. Contrariamente, no regime remissivo, devido à parada na continuação da *performance* narrativa, o tempo tende a desacelerar, e o espaço, a se fechar no mesmo lugar.

O fazer missivo, ao determinar o fluxo narrativo, determina também o fluxo discursivo que o realiza, de modo que os valores abstratos *remissividade / descontinuidade vs. emissividade / continuidade* manifestam-se na semântica discursiva em arranjos figurativos. No caso do poema, a *remissividade / descontinuidade* aparece manifestada na figura da “pedra”; e a *emissividade / continuidade*, na figura do “caminho”. Uma vez que há sempre uma “pedra no meio do caminho”, o poema trata da tensão sem solução entre o remissivo e o emissivo, com seus respectivos regimes de colocação em discurso de tempo e espaço; para cada tentativa de aceleração do tempo e abertura do espaço através dos caminhos, há sempre a desaceleração e o fechamento causados pelas “pedras”.

O poema trata, ainda, de duas tensões: a tensão insolúvel entre a conjunção e a disjunção com o objeto de valor, fazendo com que se tematize no poema estados de alma disfóricos, já que a *performance* narrativa não se realiza; e a tensão entre os regimes enuncivo e a enunciativo, por isso entre a objetividade da constatação de um estado de coisas e a subjetividade que dá conta de conhecê-lo e sensibilizá-lo pessoalmente.

Enquanto figuras do plano de conteúdo, a “pedra” e o “caminho”, no caso da poesia, manifestam-se em sistemas fonológicos, que determinam seu plano de expressão. No plano de conteúdo, as figuras “pedra” e “caminho” são antitéticas, uma vez que são semantizadas, respectivamente, com os valores remissivos e emissivos.

vos. Repetidas ao longo do discurso do poema, geram-se anáforas, que reforçam e estabilizam seus significantes fonológicos /pɛdra/ e /kamiɲo/, gerando, além de uma antítese semântica, uma oposição fonológica pois, nas estratégias textuais, que colocam em discurso a antítese e a anáfora, salienta-se a oposição entre as consoantes orais de /pɛdra/, /p/ e /d/, e as consoantes nasais em /kamiɲo/, /m/ e /ŋ/. Desse modo, a oposição fonológica *oralidade vs. nasalidade*, enquanto forma da expressão, é correlacionada à forma de conteúdo *remissividade / descontinuidade vs. emissividade / continuidade*:



Quando formas da expressão são correlacionadas a formas do conteúdo no processo de textualização, são gerados, em semiótica, os chamados sistemas semi-simbólicos. Um signo – seja em suas dimensões morfológicas, lexicais, ou até mesmo frasais – define-se na relação entre os dois planos da linguagem em que o texto se realiza, de modo que as operações textuais dão conta de articular formas de ambos os planos e promover efeitos de sentido. Portanto, não se trata de relações entre sons e signos, mas de processos textuais que correlacionam, no caso dos sistemas semióticos verbais, formas fonológicas e formas semânticas.

No semi-simbolismo de Drummond, o significante /pɛdra/ tem significado de descontinuidade e, nos poemas de João Cabral, o significado contrário de /continuidade/, de acordo com a rede aspectual tematizada em seu estilo. Na palavra “pedra”, enquanto signo lexical, nada há de *descontinuidade vs. continuidade*, pois é apenas na semiose entre os dois planos que tais correlações são possíveis; não se trata, por isso, de desvelar motivações entre sons e sentidos, ou entre “coisas do mundo” e palavras em uma suposta magia da poesia, mas de descrever as soluções engenhosas entre os mecanismos formais da linguagem nos discursos poéticos.

Os anagramas

As correlações entre formas semânticas e formas fonológicas não se limitam ao nível lexical da linguagem. Em João Cabral, trata-se de uma rede aspectual sensibilizada em *duratividade / eufórica vs. pontualidade / disfórica*, que dá conta de determinar a rede lexical da qual se vale o poeta em suas poesias; em Drummond, trata-se de uma correlação semi-simbólica entre expressão fonológica e conteúdo

sêmio-narrativo, estabelecida no poema em questão. Em ambos os casos, há investimentos semióticos no nível lexical, em que as palavras manifestam os efeitos de sentido promovidos pela semiose do poema.

Entretanto, embora as correlações entre expressão e conteúdo venham a se manifestar em palavras, elas podem se estender ao longo das frases, além dos limites do léxico. Em exemplos anteriores – no primeiro capítulo – tais ocorrências são examinadas nas análises da canção “Vambora”, de Adriana Calcanhoto, e do poema “Volátil”, de Virna Teixeira, nas quais as correlações entre expressão e conteúdo não se limitam ao nível lexical. Vale a pena reexaminar a questão à luz do semi-simbolismo em dois outros poemas: “Anseia”, de Joca Reiners Terron (Terron, 2002: 21); e o já citado “Poema 56”, de Cummings.

Anseia

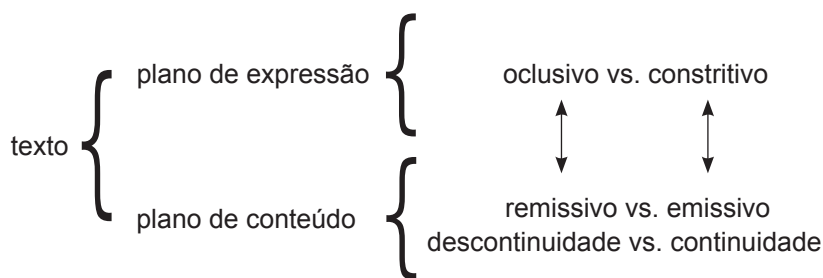
anseia
pela buceta
da sereia

coisas
impossíveis

No plano de conteúdo de “Anseia”, a emissividade orienta o sujeito narrativo para a conjunção com o objeto de valor “sereia”; contudo, o querer-ser emissivo vai de encontro ao fazer remissivo, oriundo da existência semiótica da própria “sereia” – visto que na cauda de peixe não há “buceta”, tornando a conjunção impossível. Assim, a “sereia”, enquanto pessoa do discurso, assume dois papéis narrativos: é o objeto de valor do fazer emissivo; é o anti-sujeito do fazer remissivo.

No plano de expressão, a forma fonológica /seja/ ressoa em /ãseja/ e /sereja/, que são os significantes dos significados principais do fazer emissivo: “anseia” diz respeito ao estado de alma lexicalizado pelo querer-ser, que aciona o sujeito narrativo; e “sereia”, ao objeto de valor. Isso faz com que a constrição da consoante /s/, enquanto forma fonológica, apareça relacionada aos valores emissivos do conteúdo. Entretanto, quando se lexicaliza a “buceta”, a figura que promoveria a possibilidade da conjunção com o objeto de valor, mas que revela, paradoxalmente, sua impossibilidade, há duas ocorrências fonológicas a serem observadas: a forma /se/, que ressoa em “anseia” e “sereia”, também ressoa em “buceta”, fazendo com que a correlação com a emissividade seja realizada nessa palavra; mas ainda, na mesma palavra, há consoantes oclusivas /b/ e /t/, que, em oposição com a constrição /s/, podem estabelecer correlações entre a forma fonológica oclusividade e o fazer remissivo.

Uma vez que o emissivo determina a continuidade do fluxo narrativo, e o remissivo, as paradas descontínuas nessa continuidade, estabelece-se, por meio da textualização do poema, uma correlação fonológica entre a continuidade da constrição e a descontinuidade da oclusão: quando há continuidade emissiva, há continuidade fonológica; quando há descontinuidade remissiva, há descontinuidade fonológica.



Se a emissividade aparece correlacionada à constrição, as palavras “anseia”, “sereia” e “buceta” assumem valores emissivos; mas como a oclusão está correlacionada ao remissivo, “buceta” assume também esse valor. Complexa no plano de conteúdo, uma vez que figurativiza a crise da junção com o objeto de valor – portanto, figurativiza a crise entre *remissivo vs. emissivo* – a palavra “buceta” é complexa em sua expressão fonológica, pois realiza nela a oposição *oclusivo vs. constrictivo*. A segunda estrofe “coisas impossíveis”, que explica o significado complexo da “buceta da sereia”, também é formada pela mesma complexificação entre *oclusivas /k/ e /p/ vs. constrictivas /s/ e /v/*. Assim, por meio da engenhosidade poética, o que se passa no conteúdo, em termos remissivos, também se passa na expressão, em termos fonológicos, de modo que, no poema de Joca Terron, a correlação semi-simbólica vai além do nível lexical e dá forma à totalidade das frases “anseia pela buceta da sereia” e “coisas impossíveis”.

Se em Joca Terron o semi-simbolismo organiza a textualização ao longo do poema, insistindo em correlações semânticas e fonológicas, em Cummings, a disposição visual do significante fonológico promove relações entre categorias plásticas da escrita e categorias semânticas do conteúdo dos versos.

Poema 56

né(comoemsonho)voa

torna
grande cada dim
inuti

vo faz o óbvo

io e
str
anho

a

té que
nósmes
mos vi

remos mun

(magic
a
mente)

dos

Logo no primeiro verso, há dois efeitos de sentido semi-simbólicos. Em um, a palavra “névoa”, dividida como está, destaca a palavra “voa”, que ressoa na última sílaba. Isso faz com que os dois conteúdos distintos sejam aproximados e, do mesmo modo que o significado “voa” participa do significado “névoa”, o significante /voa/ participa do significante /nevoa/. No outro semi-simbolismo, o adjunto adverbial “como em sonho” aparece entre parênteses, e o sonhar concentra seus conteúdos do mesmo modo que a expressão “(comoemsonho)”.

Em seguida, o “diminutivo”, por causa da distribuição da escrita em três versos, torna-se grande, conforme está dito na frase “névoa torna grande cada diminutivo”; e o “óbvio”, como está escrito, torna-se estranho, de acordo com a ação da névoa que “faz o óbvio estranho”. Nos versos finais, a ação conjunta de “nós mesmos virarmos mundos” aparece correlacionada à união das sílabas “nósmes”, enquanto a dispersão em “mundos magicamente” aparece correlacionada à separação das sílabas posteriores. Além disso, a palavra “mente” é recuperada no advérbio “mágica-mente”, correlacionando a operação mágica à operação morfológica, fazendo com que, do advérbio de modo, surja a “mente”, um dos sujeitos narrativos responsáveis pela magia.

À luz do semi-simbolismo, fica mais evidente a análise do recurso poético que, devido aos trabalhos de Saussure a propósito da poesia saturnina, é chamado anagrama. Em princípio, são anagramas os arranjos das letras de uma palavra a partir dos quais novas palavras são formadas, como no exemplo clássico Roma-amor. Baseado nesse princípio, Saussure investiga de que modo as letras que formam no-

mes de deuses e mortais encontram-se arranjadas ao longo dos versos analisados por ele (Saussure, 1975). A partir disso, das palavras sob as palavras – incluindo os anagramas propriamente ditos, e as paronomásias, em que significantes semelhantes aproximam seus respectivos significados – é possível determinar como a articulação fonológica pode ser correlacionada a conteúdos semânticos nos textos poéticos, além do *corpus* e da pesquisa de Saussure.

De certo modo, seu trabalho vai ao encontro da definição de função poética, de R. Jakobson, na qual os efeitos poéticos são resultados da projeção do eixo paradigmático da linguagem em seu eixo sintagmático (Jakobson, s.d.: 118-162). Na medida em que, segundo Saussure, a significação se faz em sistemas de signos, há relações associativas entre eles, nas quais, seja por meio do significante, seja por meio do significado, um signo pode ser relacionado a outro signo do mesmo sistema. Não se trata apenas de sinônimos ou de rimas, mas de associar todos os signos da rede que dá forma a uma determinada língua. A palavra “pedra”, por exemplo, pode ser associada às palavras “rocha”, “montanha”, “dureza” e “terra” por meio do significado, em relações semânticas; ou às palavras “medra”, “treva”, “ela” e “podre” por meio do significante, em relações fonológicas.

Ao lado dessas relações associativas ou paradigmáticas, há as relações sintagmáticas, nas quais os signos são articulados em presença uns dos outros, em combinações de significantes e significados ao longo do texto. Quando as relações associativas entre os signos são estabelecidas nessas combinações, surgem os efeitos poéticos em que a rede – antes apenas instância da seleção de signos a combinar – é recuperada. Nesse processo textual, há a projeção do paradigmático no sintagmático, uma vez que a seleção dos signos e as correlações entre eles aparecem explicitadas em suas articulações em presença. A seu modo, a função poética revela a função construtiva da linguagem, pois mostra que a relação entre os elementos que a formam se dá entre signos, e não entre palavras e coisas.

Os anagramas de Saussure, portanto, podem ser perfeitamente explicados à luz da teoria poética de Jakobson que, por sua vez, deriva do próprio Saussure, pois mostrar como palavras ressoam sob outras palavras é uma forma de mostrar projeções do eixo paradigmático no sintagmático.

Como na construção de anagramas formas semânticas são correlacionadas a formas fonológicas, há sempre uma relação semi-simbólica que determina seus efeitos de sentido. Em seus estudos a respeito da engenhosidade anagramática de Cláudio Manuel da Costa, E. Lopes demonstra isso com clareza no soneto “A cada instante, Amor, a cada instante” (Lopes, 1997: 182-183). Eis o quarteto que dá início ao poema:

A cada instante, Amor, a cada instante,
No duvidoso mar de meu cuidado,
Sinto de novo um mal, e desmaiado,
Entrego aos ventos a esperança errante.

A partir do significante da palavra “Amor”, é estabilizada a forma fonológica consoante /m/ + vogal + semivogal ou as consoantes /l/ e /r/. Estabiliza-se, portanto, uma sílaba formada por uma consoante inicial específica, pela vogal, e pelas semivogais /j/ ou /w/, formando ditongos decrescentes, ou pelas consoantes /l/ e /r/ em final de sílaba. Essa forma, além de compor a palavra “Amor”, destacada na frase pela função sintática de vocativo, é repetida mais quatro vezes na seqüência fonológica dos versos e ressoa em quatro palavras: “mar”, “meu”, “mal” e “desmaiado”.

A cada instante, **A**mor, a cada instante,
 No duvidoso **mar** de **meu** cuidado,
 Sinto de novo um **mal**, e **desmaiado**,
 Entrego aos ventos a esperança errante.

Aproximadas pelo significante, “Amor, mar de meu mal, desmaiado” forma um domínio semântico em torno do qual o poema se desenvolve. Trata-se de complexificar, em termos narrativos, a relação entre a emissividade e o objeto de valor, e a remissividade e o anti-sujeito. O significado de “Amor”, enquanto figura de conteúdo, assume os valores emissivos, uma vez que é eleito objeto de valor; contudo, ele assume também os valores remissivos de ser “mar de meu mal”. Dessa crise missiva, surge o estado de alma do enunciador, “desmaiado” entre o “mal” e o “Amor”.

Por meio do engenho de Cláudio Manuel da Costa, a missividade do poema, enquanto forma de conteúdo, encontra-se relacionada, semi-simbolicamente, à forma de expressão /m/+vogal+semivogal, /l/ ou /r/. Essa correlação, por sua vez, dá forma aos anagramas ao longo dos versos e garante a coerência textual do poema no que diz respeito às relações estabelecidas entre seus planos fonológico e semântico.

As formas plásticas e a poesia visual

Tanto os estudos de Saussure a respeito dos anagramas, quanto a análise do poema de Cummings trazem à tona as questões da escrita e de suas relações com as semióticas verbais. Sem os recursos visuais, as concentrações e difusões fonológicas promovidas por Cummings não seriam expressas; quando Saussure examina a dispersão dos nomes de deuses ao longo dos versos saturninos, são considerados, além de fonemas, as letras escritas – do mesmo modo que a figura divina está disseminada no plano de conteúdo, seu nome, semi-simbolicamente, aparece disseminado ao longo das expressões fonológica e escrita.

Nos poemas de Joca Terron e Cláudio Manuel da Costa, a escrita, embora importante na disposição dos versos impressos, não parece tão pertinente quanto no

poema de Cummings e no projeto poético da poesia concreta e seus desdobramentos em outros tipos de poesia visual. Predominantemente lingüísticos, os poemas são concebidos em relações entre as formas semânticas do conteúdo e suas manifestações em planos de expressão fonológicos; entretanto, uma vez escritos, a poesia ganha dimensões plásticas, que muitas vezes são utilizadas na semiose do texto e, além da função de marcar a fala, a escrita, sincretizada com os efeitos fonológicos, passa a interferir nos efeitos poéticos.

Essa deriva para a semiótica visual da escrita faz com que, na análise desse tipo de poesia, categorias plásticas, além das categorias fonológicas, devam ser levadas em consideração no funcionamento poético da linguagem, agora não mais verbivocal, mas verbivocovisual. O poema “Código”, de Augusto de Campos (Campos, 1979: 207), é um bom exemplo da utilização de efeitos de sentido plásticos na construção do texto (Pietroforte, 2004: 142-149).

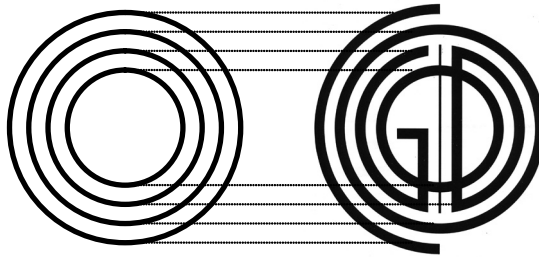


A partir das letras do alfabeto latino, Augusto de Campos reescreve a palavra “código” articulando as letras em disposição diferente da padronizada. Nessa outra forma, em que o sincretismo entre o verbal e o plástico da escrita é explicitado, a forma plástica dá novas significações à semiose verbal do poema.

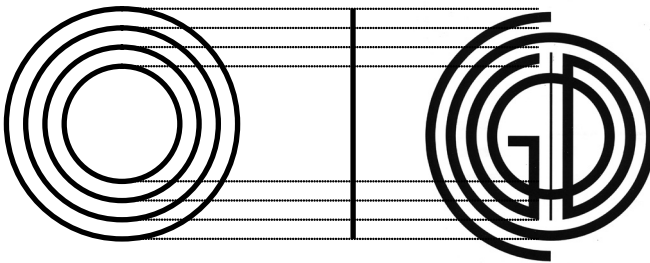
Se as linguagens não podem ser reduzidas a códigos, uma vez que existe nelas a dimensão de uso, que permite construir códigos em discursos e modificá-los sempre que possível, é seguro afirmar que em toda linguagem há a estabilização de códigos que garantem seu funcionamento. Enquanto estrutura, os códigos são conjuntos organizados de elementos, em que um elemento se define em relação aos demais. O signo verbal é definido, portanto, em sua identidade constitutiva – na relação semiótica entre seu significante e seu significado – mas também na alteri-

dade que estabelece em relação aos demais signos do mesmo sistema; definido em sua constituição e em seu valor relativo, o elemento do código é descrito de acordo com a categoria semântica *identidade vs. alteridade*. Desse modo, descreve-se não o elemento do código, mas a própria codificação dos elementos que o formam e, na complexificação da categoria semântica, gera-se o conteúdo da palavra “código”.

No poema de Augusto de Campos, esse conteúdo é expresso na forma plástica que incide sobre a imagem escrita. Nele, as letras C O D I G estão dispostas na forma gráfica que as converte em uma combinação de círculos e retas:



O que se verifica no esquema acima são transformações plásticas; a partir de quatro círculos concêntricos, formam-se as letras da palavra do poema. Essa transformação é operada pela forma gráfica reta, que se opõe às formas circulares, e, por meio de traços retos, é possível formar a letra I e, a partir de recortes nos círculos, formar as letras C, G e D. Com a reta dividindo o arranjo dos círculos ao meio, a formação gráfica do texto pode ser descrita como a sobreposição de uma reta sobre quatro círculos concêntricos:

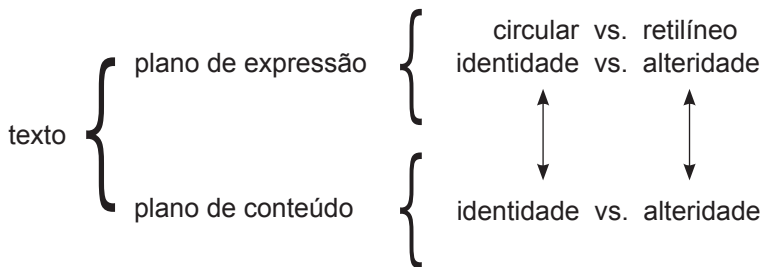


A forma de expressão gráfica permite propor duas categorias plásticas responsáveis por sua determinação visual. Há a categoria plástica *circular vs. retilíneo*, que forma o plano de expressão do texto do poema; nessa formação visual, há a intervenção de outra categoria, que descreve a repetição de quatro formas circulares convertidas em letras na intervenção da forma retilínea – novamente, trata-

se da categoria *identidade vs. alteridade*, não como categoria formal do conteúdo semântico, mas da expressão visual. Portanto, sobre a *identidade* da forma *circular* intervém a *alteridade* da forma *retilínea* de modo que, no plano da expressão, há a seguinte relação entre as categorias que o formam:



A aplicação da mesma categoria formal nos dois planos da linguagem constrói uma relação semi-simbólica fazendo com que, no poema “Código”, o conteúdo *identidade* se realize nos círculos, e o conteúdo *alteridade*, nas retas.



O conceito de semi-simbolismo, proposto pela semiótica, também é inspirado nas idéias de Saussure. De acordo com ele, os signos são arbitrários, não há motivações extralingüísticas nas relações entre significante e significado. Há, porém, signos que são tomados por símbolos, uma vez que neles a relação entre expressão e conteúdo parece motivada, como no símbolo da balança quando significa a justiça. Entre a arbitrariedade do signo e suas motivações, é possível, por meio do discurso, construir sistemas semi-simbólicos, em que os signos oscilam entre serem arbitrários e serem motivados pelas correlações estabelecidas entre formas do conteúdo e formas da expressão. Assim, os significantes fonológicos /pedra/ e /kamiño/, no poema de Drummond, e os significantes plásticos /círculos/ e /retas/, no poema de Augusto, tornam-se formas de expressão motivadas pelas relações semi-simbólicas e parecem motivadas extralingüisticamente.

Quando as relações semi-simbólicas incidem sobre a totalidade dos elementos que formam o poema – sejam elementos semânticos, fonológicos e plásticos – o signo se aproxima do símbolo e a relação entre expressão e conteúdo, antes arbitrária, parece motivada. O semi-simbolismo articulado no poema “Código”, além de outros temas, realiza essa discussão a respeito da arbitrariedade e da motivação

do sentido. Formado a partir de poucos elementos – círculos e retas, uma só palavra – determinados pela mesma categoria formal tanto no conteúdo semântico quanto na expressão plástica, o poema se aproxima do símbolo e coloca em questão o estatuto da própria linguagem; não se trata de afirmar que os signos perdem a arbitrariedade, mas de mostrar, por meio do discurso, os processos que permitem construir efeitos de sentido de motivação.

Para concluir, o tema deste capítulo vem ao encontro da definição de engenhosidade poética, formulada no final do capítulo anterior. Se o poema realiza a semiose, que se dá na articulação entre formas de expressão e de conteúdo, os arranjos figurativos, semi-simbólicos e anagramáticos analisados nas páginas anteriores são o resultado de engenhosidade poética, uma vez que resultam da habilidade do poeta ao lidar com tais formas na construção do poema.

3. *Arnaldo Antunes e a Nuvem Lua*

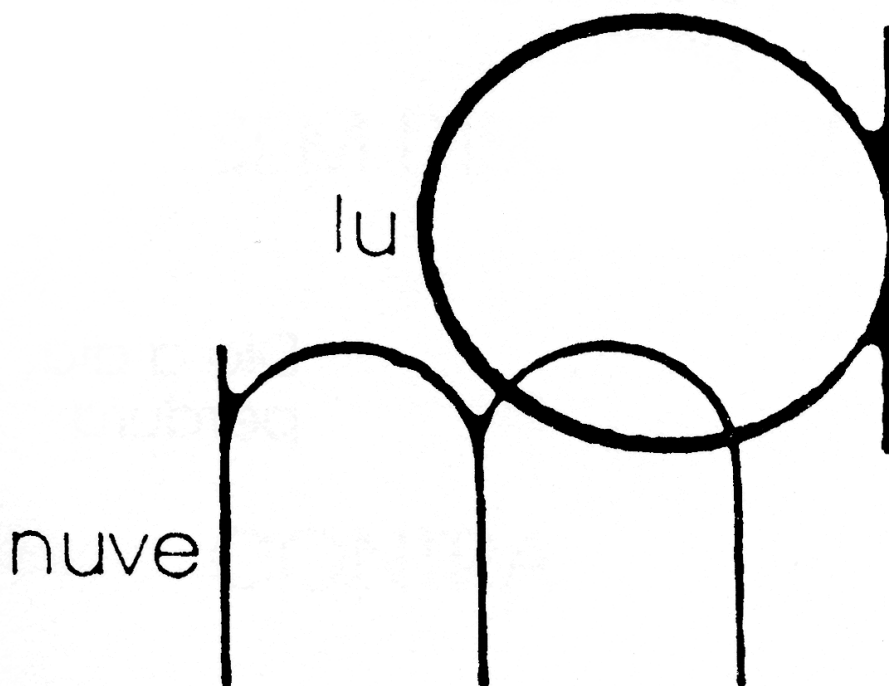
Alfabetos, ideogramas e caligramas

a pesar das muitas variações das formas da escrita, todas podem ser sistematizadas em dois processos básicos: ou a escrita enfatiza formas do conteúdo, buscando reproduzir formas semânticas; ou enfatiza formas da expressão, buscando reproduzir formas fonológicas. Desse modo, os sinais gráficos são ideogramas quando representam conceitos semânticos, ou são alfabéticos quando representam sílabas ou fonemas. Não se deve esquecer, porém, que mesmo nos códigos predominantemente ideogramáticos, há traços alfabéticos, pois alguns sinais são tomados como representações fonológicas.

Entre ideogramas e alfabetos, a escrita se faz; todavia, seja com base na semântica, seja na fonologia, trata-se sempre de imagens plásticas relacionadas arbitrariamente a imagens conceituais ou acústicas. Quando para escrever “sol”, utilizam-se três imagens plásticas do alfabeto latino, relacionadas aos fonemas que formam seu significante, trata-se de uma relação arbitrária entre imagens acústicas e sinais gráficos; da mesma maneira, quando são utilizados círculos com raios para escrever a mesma palavra, não se trata de fazer relações norteadas pela motivação entre desenhos e “coisas”, como parece ser sugerido, mas entre significantes visuais e significados.

Em combinações específicas, as letras do alfabeto podem formar os chamados caligramas, nos quais, a partir das letras, formam-se imagens. As culturas muçulmanas, por exemplo, desenvolveram artes caligráficas em que as letras árabes são desenhadas de modo a formar figuras de tigres, pássaros, etc. Uma vez escrita, a poesia, além das possibilidades de correlações entre formas fonológicas e semânticas, próprias das semióticas verbais, permite que se formem correlações também entre formas plásticas, fazendo com que os limites entre as artes verbais e as artes

plásticas sejam redimensionados no texto do poema. Em “Nuvem lua”, de Arnaldo Antunes (Antunes, 2001: 8-11), o autor se vale do sincretismo entre o verbal e o plástico para re-significar o título da poesia, promovendo correlações entre as dimensões da escrita e o texto verbal, e, a seu modo, faz com que um caligrama surja das formas alfabéticas utilizadas:



Na página ao lado do caligrama estão estes versos:

a lua suja
de nuvens
surja nua
de nuvens um
dia

Que se completam na página seguinte:

da nuvem nua
a lua
se desnuda

de que nuvem
a nuvem
se desnua?

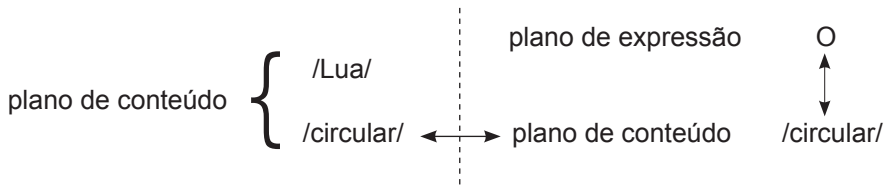
Sem analisar ainda o texto verbal em suas articulações semânticas e fonológicas, o primeiro exame do percurso figurativo mostra um jogo entre o velar e o revelar, promovido pela nuvem sobre a Lua e, depois, da nuvem sobre ela mesma. Enquanto pessoas do discurso, as figuras da nuvem e da Lua são as personagens centrais da trama enunciada, que se detém na complexificação do fazer transformador: se a nuvem vela a Lua, revela sua nudez de nuvem (da nuvem nua / a lua / se desnuda); a nuvem, revelada nua, vela aquilo que a velava antes (de que nuvem / a nuvem / se desnua?). Nesse processo, uma figura se sobrepõe à outra e constrói-se, no plano de conteúdo, a imagem imaginada – de ordem conceitual – formada pelo percurso figurativo e a narratividade que ele realiza.

Uma vez escritas, na transcrição alfabética de seus significantes verbais, as figuras de conteúdo se tornam imagens gráficas sobre o papel. A partir dos traços plásticos e por aumentar as letras de tamanho em relação às demais letras da mesma palavra, o poeta isola as letras *a* e *m* das palavras “Lua” e “nuvem”, e as torna significantes não mais verbais, mas plásticos, das respectivas figuras. Não apenas essa relação semiótica é instaurada, atribuindo expressão plástica às pessoas do discurso, como há também a expressão plástica de um fazer narrativo: a letra *a* aparece em intersecção com uma das curvas da letra *m*, mostrando, no significante, a intersecção entre os significados. Assim, de sinais gráficos, com mera função prática de transcrever significantes fonológicos, as letras se tornam personagens da trama enunciada e assumem função poética.

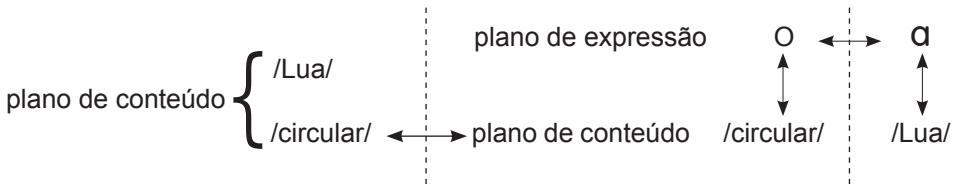
Embora as relações entre as letras *a* e *m* e os conceitos de /Lua/ e /nuvem/ pareçam motivadas a priori da textualização poética, é por meio de operações semióticas que elas são construídas e dadas a parecer assim. O conceito de Lua é relacionado ao conceito de forma esférica nos discursos da astronomia-astrologia, e uma esfera em três dimensões se torna um círculo em duas dimensões nos discursos da geometria euclidiana. Além do mais, dividida em fases, há várias formas de representar, não só por meio do círculo, outros pontos de vista de construir a Lua. Definida em uma polêmica de discursos e de representações, a Lua pode ser formada com o traço semântico /circular/, que, enquanto conceito, ganha expressão

fonológica na formação de palavras em signos verbais, mas pode ser expresso plasticamente na formação de signos visuais. Como no discurso plástico da geometria euclidiana o conceito /circular/ é expresso pela forma O, torna-se possível a relação semiótica entre um dos traços semânticos utilizáveis para compor o significado conceitual de /Lua/ e um signo da geometria utilizado para significar esse traço.

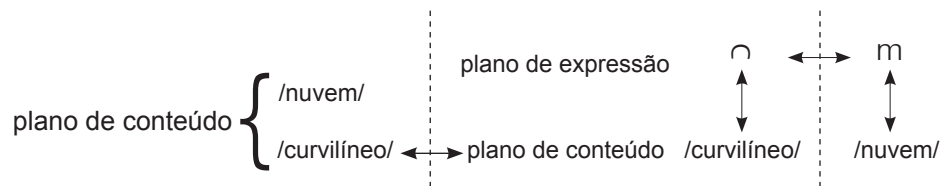
Esquemáticamente, essa operação pode ser representada assim:



Como nas letras que formam a palavra escrita “lua” a letra *a* tem parte de sua forma plástica circular no estilo utilizado para grafá-la, pode-se completar a relação semiótica feita no poema, e construir o signo visual cujo significante é “a” e o significado é o conceito de /Lua/.



Do mesmo modo, é formada a relação entre o significado /nuvem/ e o significante *m*. O conceito de /nuvem/ pode ser construído a partir do traço semântico /curvilíneo/; esse traço semântico pode ter correlacionado a um significante visual em semióticas plásticas; a incidência do mesmo traço plástico em uma letra do alfabeto presente na expressão da palavra pode ser utilizada para relacionar o significante da letra ao conceito de /nuvem/.



Portanto, uma categoria semântica é convertida em uma categoria plástica por meio da significação, e um traço do conteúdo, reconhecido na expressão, parece imitar as formas dos objetos representados quando, de fato, apenas significa, visualmente, um dos traços semânticos da composição de significados conceituais.

Uma vez instaurados como atores do discurso verbal do poema, o que se passa entre as figuras de conteúdo /Lua/ e /nuvem/ é projetado no que se passa entre as letras *a* e *m*; suas disposições topológicas na construção da imagem ganham sentido narrativo; a intersecção gráfica, portanto, torna-se o significante das operações narrativas do plano de conteúdo.

Entre a parte do círculo que compõe a letra *a* e uma das curvas da letra *m* delimita-se um espaço plástico em que nem a nuvem cobre a Lua, nem esta, aquela; contudo, ambas compartilham a relação em que parte de uma é coberta pela outra. A narrativa de a nuvem cobrir a Lua, velando sua nudez, é expressa na semiótica verbal da primeira estrofe do poema:

a lua suja
de nuvens
surja nua
de nuvens um
dia

A seu modo, “suja” com a letra *m*, a letra *a*, significando Lua, ainda não surge nua de nuvens. No caligrama, a Lua permanece velada para, um dia, poder surgir nua de nuvens, e expressa o enunciado de estado a partir do qual a declaração verbal ganha sentido e projeta uma prospectiva. A letra *m*, porém, não encobre a letra *a* com todo seu espaço, mas apenas passa sobre ela com um traço curvo, fazendo com que, à medida que a nuvem suja a Lua, a Lua suje a nuvem. Na semiótica verbal dos últimos versos, essa leitura do caligrama torna-se pertinente:

da nuvem nua
a lua
se desnuda

de que nuvem
a nuvem
se desnua?

Em seu fazer complexo – como está afirmado antes – a nuvem vela a Lua velando sua nudez de nuvem; e o traço *m* de nuvem, que não encobre totalmente a

letra *a*, mostra que a nuvem também pode estar velada. Velada, ela pode ser revelada nua, e a interrogação “de que nuvem a nuvem se desnua?” ganha, além do sentido gerado pela semiótica verbal, uma determinação narrativa que pode ser resolvida pelo caligrama. Se nele a Lua vela a nuvem enquanto é velada por ela, talvez a nuvem que vele a nuvem seja a própria Lua. Assim, se antes o caligrama mostra o enunciado de estado – a Lua velada pela nuvem – a partir do qual tem início as declarações do primeiro verso, ele agora mostra um dos enunciados de estado – a nuvem velada pela Lua – que pode resolver a interrogação do verso final. Título do poema, o caligrama é, ao mesmo tempo, seu estado de partida e de possível chegada, significando, na semiótica visual, o mesmo que na semiótica verbal que o desenvolve.

A semiótica verbal e os anagramas

Além da dimensão sincrética, na qual o caligrama realiza tanto a semiótica plástica quando a semiótica verbal em que o poema de Arnaldo Antunes está construído, há, nos versos em língua portuguesa, relações entre formas fonológicas e formas semânticas que, de certo modo, garantem sua relativa singularização enquanto texto apenas verbal. Sem o título caligramático e a distribuição ao longo das páginas, os versos são estes:

a lua suja
de nuvens
surja nua
de nuvens um
dia

da nuvem nua
a lua
se desnuda

de que nuvem
a nuvem
se desnua?

Para examinar as relações semânticas e fonológicas, deve-se separar plano de conteúdo e plano de expressão para, depois, verificar as relações semióticas construídas. Quanto ao plano de conteúdo, a partir da primeira estrofe, pode-se determinar o fazer missivo que dá forma à narratividade do poema. O sujeito narrativo Lua, que também é o sujeito sintático do verso “a lua suja / de nuvens / surja nua

/ de nuvens um / dia”, é apresentado em um enunciado de estado em que é qualificado com o adjetivo “suja”, por sua vez, modificado pelo complemento nominal “de nuvens”. Suja de nuvens, a Lua não está nua, como se pretende que, um dia, ela apareça; a esperança da nudez, por isso, é estabelecida sobre valores emissivos. Entretanto, a emissividade é apenas uma prospecção, há valores remissivos promovendo a parada da emissividade esperada.

Não se trata de opor, como é sugerido pelo adjetivo “suja”, os valores semânticos *sujo vs. limpo* – não se trata da sujeira, sinônimo de imundice, mas da sujeira de nuvens, o que indica uma figuratividade antes em função do tema do desvelamento, que do tema da limpeza. Suja de nuvens, as nuvens assumem o significado de véus que, antes de macular a Lua, tendem a ocultar sua essência. A estrutura sintática da frase confirma essa determinação temática, pois a Lua, por ser sujeito sintático, é um substantivo, que aparece modificado pelo adjetivo “suja de nuvens”; fala-se, em termos filosóficos, de uma substância marcada por um acidente, fazendo com que desvelar seja buscar o substancial em meio ao accidental. Esses valores, portanto, parecem mais adequados à análise do campo semântico tematizado no verso e, assim, a categoria semântica *substancial vs. accidental* encaminha o fazer missivo e dá forma à figuratividade do poema. A Lua, enquanto sujeito narrativo, aparece em conjunção com os valores do accidental e espera-se que, um dia, ela surja em conjunção apenas com sua substância pura, descoberta de nuvens; na relação do sujeito Lua com o objeto de valor substancialidade se realiza o fazer emissivo e, na relação da Lua com as nuvens, porque elas figurativizam os valores da accidentalidade, realiza-se o fazer remissivo, que relaciona o sujeito Lua e o anti-sujeito nuvens.

fazer missivo	remissivo vs. emissivo
categoria semântica	accidental vs. substancial
figuras do discurso	nuvens vs. Lua

Uma vez determinada a narratividade em função do fazer missivo e dos valores semânticos que determinam a distribuição figurativa, pode-se verificar se há correlações entre as formas do conteúdo e as da expressão fonológica. No significante /lua/, o hiato formado pelas vogais /u/ e /a/ ressoa em /nua/, aproximando os significados por meio do significante, mas também ratificando a meta emissiva entre o sujeito Lua e os valores da substancialidade, uma vez que o adjetivo “nua” figurativizaria a conjunção esperada.

O hiato ressoa, ainda, nos significantes /suža/ e /surža/, em que as mesmas vogais que o formam aparecem separadas. Além disso, /suža/ ressoa em /surža/; os significantes são quase iguais, exceto pelo fonema /r/. Se entre /lua/ e /nua/ o hiato confirma o enunciado de estado, meta do fazer emissivo, as mesmas vogais, nos significantes /suža/ e /surža/, aparecem separadas em função do enunciado de estado

remissivo em /suža/, e da transformação emissiva, em /surža/. No significante do adjetivo /suža/, cujo significado qualifica a Lua com valores da ordem do acidental e do remissivo, o hiato aparece desfeito pelas consoantes constrictivas /s/ e /ž/. A seu modo, a expressão suja o hiato, carregado com os significados da Lua e de sua conjunção com a nudez – a Lua nua – ocultando-o nas constrições consonantais. Em /surža/ ocorre a mesma dispersão do hiato; a presença do fonema /r/, porém, ao transformar fonologicamente /suža/ em /surža/, estabelece uma correlação entre a transformação fonológica e a transformação semântica. Como o verbo opera a transformação do estado promovida pelo adjetivo, o fonema /r/ realiza, na expressão, o mesmo que o verbo realiza no conteúdo; a Lua-hiato surge na palavra “surja” não mais como na palavra “suja”. O fonema /r/ tem o estatuto fonológico diferente das consoantes constrictivas realizadas nos significantes do verbo e do adjetivo. Em /surža/ e /suža/, tanto o /s/ quanto o /ž/ ocorrem no início das sílabas, antes das vogais, enquanto o /r/ ocorre em posição pós-vocálica. Essa posição aproxima o /r/ da sílaba central, na medida em que não dá início à sílaba seguinte, mas prolonga a vogal como nos ditongos decrescentes. Há, portanto, ênfase nos valores fonológicos vocálicos quando se trata de expressar a narratividade emissiva – “Lua surja nua”; e ênfase nos valores consonantais, quando se trata da narratividade remissiva – “Lua suja”.

Isso pode ser confirmado em mais duas ocorrências da mesma correlação semiótica. O complemento nominal “de nuvens”, que coloca em discurso a figura remissiva da “nuvem” – ao contrário da operação semântico-fonológica promovida pelo verbo “surja” no sujeito “Lua” – desfaz o hiato /ua/ com uma consoante também constrictiva – a consonante /v/ – e substitui a vogal /a/ pela vogal /e/ nasalizada. Do mesmo modo que no conteúdo o adjetivo oculta o substantivo, na expressão de “Lua suja de nuvens” o significante /vens/, de /nuvens/, oculta o significante /ua/, de /lua/, na transformação fonológica /lua/ → /nuvens/. A segunda ocorrência da correlação semântico-fonológica que aparece no texto do poema está no adjunto adverbial de tempo “um dia”. Demarcando o tempo da conjunção emissiva, em que a “Lua” estaria “nua”, a estrutura vocálica da palavra “dia” recupera a vocalização afirmada nos hiatos em /lua/ e /nua/. Em /dia/, embora com a vogal /i/, há também um hiato; o tempo da conjunção Lua-nua, enquanto forma de conteúdo, encontra sua expressão em conjunções vocálicas, livres de consoantes.

Desse modo, a articulação dos valores missivos, narrativos e figurativos, no plano de conteúdo, surge correlacionada com valores fonológicos, no plano de expressão:

texto	{	plano de conteúdo	{	fazer missivo categoria semântica figuras do discurso	remissivo vs. emissivo acidental vs. substancial nuvens vs. Lua
		plano de expressão	{	expressão sintática categoria fonológica	lua surja nua um dia vs. a lua suja de nuvens vocalização vs. consonantização

O poema, entretanto, possui mais duas estrofes:

da nuvem nua
a lua
se desnuda

de que nuvem
a nuvem
se desnua?

Colocadas na página seguinte, podem ser consideradas a segunda parte do texto, que redimensiona a primeira, escrita ao lado do caligrama. No primeiro terceto, há uma ratificação do processo semiótico anterior, mas há um enunciado de estado que projeta na nuvem valores da nudez, complexificando seu papel remissivo de anti-sujeito. Confirma-se nos versos que a Lua se desnuda da nuvem, todavia, a nuvem já se encontra nua, nela também são afirmados valores da substancialidade.

Quanto à determinação fonológica, o significante /nuvem/ aparece próximo ao significante /nua/ (em “da nuvem nua”), cujo significado adjetiva o substantivo “nuvem”. Confirma-se, assim, a correlação semiótica estabelecida na primeira parte do texto: os valores semânticos do acidental projetados na nuvem permanecem correlacionados à consonantização; a qualificação da nuvem com valores do substancial por meio da palavra “nua” acompanha a vocalização do hiato /ua/ do significante /nua/.

A Lua, por sua vez, antes desnuda em “a lua surja nua um dia”, resolve-se agora em “a lua se desnuda”. Em “desnuda”, ocorre a mesma consonantização determinada na primeira parte, e, por consequência, a projeção de valores semânticos da acidentalidade na figura em que, antes, eram afirmados valores contrários. Em outras palavras, no primeiro terceto da segunda parte a nuvem surge nua, e a Lua, nem tanto. Há, por isso, uma complexificação dos conteúdos disseminados anteriormente, e as determinações missivas são redistribuídas em outro arranjo figurativo: a nuvem assume os valores emissivos do substancial, e a Lua, os valores remissivos do acidental.

A declaração do primeiro terceto é substituída por uma interrogação no segundo terceto e última estrofe do poema. Quando se pergunta “de que nuvem / a nuvem se / desnua?”, a nuvem, porque desvelada nua, vela aquilo que a velava antes e a nudez da nuvem remete à nuvem que a velava. Se antes a nuvem nua afirma valores emissivos de substancialidade, ela volta a afirmar os valores remissivos do acidental de, pelo menos, duas maneiras: surge a nuvem que vela a nuvem nua; a nuvem nua vela o que velava sua nudez, velando, assim, o desvelar. Ao velar o desvelar, a nuvem nua se torna acidente do véu, fazendo do desvelar um valor substancial. A

resposta da pergunta, portanto, implica mostrar a nudez da própria nudez em sua substancialidade emissiva. Em termos fonológicos, o significante /nuvem/ aparece repetido duas vezes, ratificando a consonantização correlacionada aos valores remissivos da nuvem que vela a nuvem nua; mas se resolve no significante /deznuva/, em que se confirma a vocalização e os valores emissivos da nudez da nudez, além da repetição do hiato principal do poema.

“Desnua” é um neologismo, o poeta inventou essa palavra em função da dinâmica semiótica estabelecida ao longo do texto. Unir o prefixo “des-” ao radical “nua”, ao lado da confirmação da correlação vocalização / valores emissivos – uma vez que o uso da palavra “desnuda” destruiria o hiato – confirma o processo de afirmação da nudez da nudez em que se resolve seu conteúdo. “Desnuar” é negar o que oblitera a nudez com acidentes, mas o significante /deznuva/ também se pronuncia /diznuva/, o que leva a última estrofe a ser lida de outro modo:

de que nuvem
a nuvem
se diz nua?

Dizendo-se nua, a nuvem nua vela o véu; respondendo-se à pergunta, revela-se o véu que velava a nuvem nua, revela-se nu aquilo que a torna nua.

A relação semântico-fonológica que determina a construção semiótica do poema, além dos efeitos poéticos que sugerem as relações entre som e sentido realizadas no texto, promove efeitos fonéticos no corpo do orador. Os valores fonológicos *consonantização vs. vocalização*, ao formar as imagens acústicas das palavras dispostas nos versos, formam a substância fonética, de ordem sonora, que movimenta o aparelho fonador na declamação do poema. Vogais e consoantes, em termos articulatorios, são realizadas em graus de abertura nas cavidades bucal e nasal, promovidas pelos lábios, língua e úvula. Das consoantes oclusivas às constritivas, e das constritivas às vogais, além de outros processos articulatorios, são promovidos graus de abertura na modalização do ar: as oclusivas bloqueiam o ar vindo dos pulmões; as constritivas deixam o ar passar estrangido; nas vogais o ar flui, modalizado pela língua em graus de abertura bem menos estreitos que na constrição. Deve-se considerar também que, em termos acústicos, as vogais são sons, formados por ondas sonoras regulares, enquanto as consoantes são ruídos, formados por ondas irregulares.

Dentre as vogais, a formada pelo maior grau de abertura é a vogal /a/, a última vogal dos hiatos em /lua/, /nua/, /dia/ e /desnua/. Desse modo, a movimentação do aparelho fonador oscila entre fechamentos consonantais e aberturas vocálicas, e entre modulações de ruídos e sons, formados pela correlação semântico-fonológica determinada, fazendo com que a forma fonológica determine uma substância fonética no corpo do orador. Por meio da correlação entre *valores remissivos / consonan-*

tização vs. valores emissivos / vocalização, essa substância, articulada em *fechamento vs. abertura e ruído vs. som*, participa da mesma correlação semiótica e faz com que haja uma correlação entre o conteúdo conceitual do poema e sua articulação fonética; uma vez declamado, o mesmo processo conceitual formado no plano de conteúdo surge em paralelo com os processos acústicos e articulatórios que modulam a massa sonora. Novamente, não se trata de motivações extralingüísticas, agora oriundas do ar e do tato do aparelho fonador, mas de modular a substância sonora da linguagem a partir de formas semióticas.

Os percursos temáticos

Na teoria semiótica, a figuratividade, enquanto último patamar da geração do sentido no plano de conteúdo, tem seu percurso determinado por percursos temáticos. De ordem mais abstrata que as figuras, os temas garantem a coesão semântica que as transforma, de significados pontuais, nos percursos figurativos em que estão integradas.

Toda figuratividade, em princípio, surge ancorada na cena enunciativa; os papéis temáticos dos co-enunciadores – seja em regime enunciativo, seja em regime enuncivo – encarregam-se de determinar o estatuto semiótico da figuratividade. Em outras palavras, em todo enunciado há as marcas do *éthos* do enunciador materializadas no discurso em papéis temáticos, que determinam o sentido da figuratividade no primeiro nível de leitura. No poema de São João da Cruz “Noite escura”, analisado no primeiro capítulo, há regime enunciativo em que o enunciador, figurativizado pela amada, instaura o papel temático e passional da mulher apaixonada, em meio à cena enunciada em categorias discursivas de tempo e espaço. Esse primeiro nível de leitura, ancorado na enunciação e no papel temático do enunciador, muitas vezes é chamado leitura denotativa, a partir da qual, em desvios de linguagem, podem ser feitas leituras ditas conotativas. Embora esse seja o efeito de sentido gerado, o que se passa, em termos semióticos, não são desvios, mas estratégias discursivas, promovidas por arranjos semânticos entre percursos temáticos e figurativos. Se as figuras colocadas em discurso nessa primeira leitura, que pode ser chamada prática, têm os conteúdos re-significados pela articulação de outros percursos temáticos na semântica discursiva, novas leituras são geradas na totalidade do texto. As figuras do amado e da amada, do poema “Noite escura”, porque são alusões às mesmas figuras do *Cântico dos cânticos*, funcionam como elos figurativos entre os dois discursos, elos que desencadeiam, no poema do santo, leituras temáticas presentes no de Salomão. Desse modo, por interdiscursividade, além da leitura prática da amada ao encontro do amado em uma noite escura, há a leitura mítica da alma em busca do Criador.

Em “Nuvem Lua”, a figuratividade, além de funcionar na correlação semiótica determinada no item anterior, também é gerada em função dos percursos temá-

ticos práticos e míticos que a determinam. No enunciado do poema, as terceiras pessoas Lua e nuvens encenam suas tramas no lugar do céu, no tempo do agora. O uso do presente do indicativo na conjugação dos verbos, por demarcar a concomitância em relação ao “agora” da enunciação, explicita a primeira pessoa do enunciador, e faz com que as terceiras pessoas do enunciado sejam aproximadas dele; e seus lugares, antes “alhores”, tornam-se lugares do “ali”, próximos do “aqui” dos co-enunciadores. Desse modo, a trama da Lua e das nuvens não se deu “então” para ser reportada “agora”, mas se dá “agora”; trata-se de regime enunciativo em que o enunciador testemunha fatos concomitantes ao presente da enunciação.

Ao falar de um fenômeno da natureza, o enunciador assume, pelo menos, o papel temático do observador, desencadeando o percurso temático prático em que a figuratividade significa apenas nuvens cobrindo a Lua no céu. Entretanto, a forma semiótica do poema sugere não um observador factual, somente descritivo, mas que reflete, poética e filosoficamente, a propósito do que fala. A tematização prática, por isso, aparece articulada à tematização mítica, que o torna um observador contemplativo. Em busca de valores do substancial, coerente com os valores narrativos estabelecidos, esse enunciador vê nas transformações da Lua e das nuvens símbolos acidentais, e procura, em seus conteúdos manifestos, conteúdos latentes que transcendam a mera constatação do óbvio. A seu modo, desnuda-se a tematização mítica atrás do véu da tematização prática.

Além de tematizações de ordens práticas e míticas, quando a figuratividade fala de si mesma, dá-se o percurso de tematização metalingüística. No caligrama, as letras são transformadas em signos visuais, e, se o *a* significa /lua/, e o *m* significa /nuvem/, a folha do papel pode ser lida como signo do céu. Nessa comparação, o que se passa com as letras na página, no plano de expressão, é o mesmo que se passa com Lua e as nuvens no céu, no plano de conteúdo. Como a letra *a* gráfa uma vogal, e a letra *m*, uma consoante, significando respectivamente os valores emissivos da nudez da Lua nua e os remissivos da Lua suja de nuvens, quando o poema se desenvolve na semiótica verbal, essa correlação visual aparece vinculada à correlação semântico-fonético-fonológica determinada. Assim, as letras, os fonemas, os sons e os sentidos falam de si mesmos, todos os estratos de significação do poema estão em função de uma mesma forma semiótica. Portanto, Além de tematizar um fenômeno natural e uma reflexão poético-filosófica, o texto “Nuvem Lua” tematiza seus próprios processos de construção. Não se trata de um poema que fala do fazer poético explicitamente, mas que explicita esse fazer em manobras semióticas estabilizadas em todos os seus níveis de manifestação.

A construção do lirismo

Muitas vezes identificado à subjetividade emocional da pessoa do enunciatador enquanto ser humano, o lirismo, na abordagem da semiótica, é antes de tudo efeito de sentido. Marcada com evidência nos pronomes que se referem à primeira pessoa do singular, ou na desinência número pessoal dos verbos, a subjetividade é facilmente relacionada à presença do “eu”, que gera no discurso efeitos de emotividade e lirismo. Entretanto, em muitos poemas, são percebidos efeitos líricos sem a explicitação do “eu” em verbos e pronomes.

A subjetividade, enquanto efeito do regime enunciativo, que envolve categorias de pessoa, tempo e espaço para se formar, não depende apenas da pessoa do “eu”, mas de articulações entre os três termos da sintaxe discursiva. Relacionado à subjetividade, o regime enunciativo garante esses efeitos com a colocação em discurso das pessoas “eu-tu”, durante o tempo do “agora”, no espaço do “aqui”; por isso, embora muitas vezes a pessoa não seja explicitada, há efeitos subjetivos devido ao tempo do “agora” ou ao espaço do “aqui”, quando marcados no enunciado. Logo, não é a pessoa que gera subjetividade, mas a enunciação, que gera pessoas, tempos e espaços subjetivos.

Os regimes enunciativo e enuncivo, como está dito no capítulo dois, são limites contrários do processo de enunciação, de modo que há outras possibilidades de articular pessoa, tempo e espaço além de “eu-tu / agora / aqui” e “ele / então / alhures”. Portanto, se o regime enunciativo gera subjetividade com as três categorias enunciadas, qualquer uma delas, combinada com pessoas, tempos e espaços enuncivos, gera subjetividade em outros modos de enunciar além do enunciativo.

No poema “Nuvem Lua”, não há explicitação da primeira pessoa em nenhum verso, contudo, são inegáveis as sensações líricas promovidas. Sem as marcas enunciativas de pessoa, resta verificar que a subjetividade lírica é gerada em outros recursos discursivos: nos versos, os verbos estão conjugados no presente, o que demarca o tempo do “agora”. Demarcado o “agora”, o que se passa em terceira pessoa – a trama da Lua e das nuvens – é presentificado na concomitância da enunciação e instaura-se um enunciatador testemunha também presente. Tudo se passa – conforme está dito no item anterior – como se o “alhures” enuncivo se desse no “aqui” e no “agora” enunciativos, promovendo uma aproximação entre o “alhures” do enunciado e o “ali” da enunciação; se o “alhures” está “ali”, sugere-se um enunciatador menos implícito, que fala de um “aqui” em relação ao qual esse “ali” se define. A discursivização do tempo em “Nuvem Lua”, porém, é mais engenhosa. Embora os verbos “desnudar” e “desnuar” estejam conjugados no presente do indicativo, o primeiro verbo conjugado no poema está no presente do subjuntivo, o que redimensiona o percurso temporal realizado além da simples aproximação do “alhures” por meio do “agora”.

A lírica no subjuntivo

O modo subjuntivo, nas palavras de Mattoso Câmara, “tem a característica sintática de ser uma forma verbal dependente de uma palavra que o domina, seja o advérbio *talvez*, preposto, seja um verbo da oração principal” (Câmara, 1970: 89). A primeira estrofe do poema, com o verbo “surja” conjugado no subjuntivo, parece ir de encontro a essas afirmações, uma vez que nem o advérbio “talvez”, nem uma oração principal com verbo no indicativo são realizados no texto verbal. Todavia, essa característica sintagmática de subordinação do subjuntivo permanece, gerando seus efeitos de sentido.

Evidentemente, é possível pensar em termos de figuras de linguagem de construção, e supor que se trata de uma elipse. A elipse do advérbio de dúvida “talvez” pode ser considerada, uma vez que a conjugação no modo subjuntivo demarca um tempo discursivizado nos versos que diz respeito à previsão de um estado de coisas que ainda não aconteceu. Em termos narrativos, há um estado de disjunção com os valores emissivos da substancialidade e uma deriva para sua transformação, que, ainda em estado virtual, pode ocorrer ou não. Assim, o modo de ser da ação está de acordo com modo de ser do advérbio.

Entretanto, embora a elipse não deixe de ser considerada nas relações poéticas do texto, essa lírica no subjuntivo pode ser problematizada de outro ponto de vista. Discursivizado em regime enunciativo, há a demarcação de uma concomitância da concomitância, a cena enunciada se passa durante o tempo presente da enunciação. Essa articulação da sintaxe discursiva gera o sentido manifestado no texto não apenas em frases isoladas, mas nas relações semióticas entre pessoa, tempo e espaço enunciados na totalidade do discurso. Os tempos no subjuntivo, por serem subordinados aos tempos do indicativo, podem marcar uma anterioridade, uma concomitância ou uma posterioridade em relação aos momentos dos acontecimentos marcados no indicativo. Na primeira estrofe, ao sugerir uma transformação narrativa ainda virtual, o subjuntivo “surja” demarca uma posterioridade em relação ao “agora” do regime enunciativo, cumprindo seu papel de modo subordinado não ao tempo de uma oração em particular, mas ao tempo da enunciação que rege o discurso do poema.

As articulações entre as semióticas verbal e plástica

Apesar de o texto verbal de “Nuvem Lua” ser por si só um poema, o texto elaborado por Arnaldo Antunes não se limita apenas ao sistema lingüístico, há nele a articulação entre semiótica verbal e semiótica plástica no texto do caligrama. Na perspectiva da geração de sentido da semiótica, o conteúdo manifestado em planos de expressão sincréticos independe, em parte, das semióticas envolvidas no sincre-

tismo, uma vez que as formas semânticas podem ser isoladas. Desse modo, enquanto ultimo patamar da geração de sentido no plano de conteúdo, a figuratividade é uma forma semântica pronta para se manifestar no plano de expressão, de modo que as pessoas, os tempos e os espaços do discurso ainda não estão expressos por fonemas ou por cores, formas e disposições plásticas.

Segundo a retórica da imagem (Barthes, 1984: 27-41), de Roland Barthes, há duas relações possíveis entre as semióticas verbais e as plásticas. Partindo da hipótese de que toda imagem é polissêmica e de que a semiótica verbal tem a função de reduzir essa polissemia da semiótica plástica, ou a primeira explica, com palavras, as imagens da última, ou compõem com ela sintagmas em função de significados gerais, que lhes garantem totalidade de sentido. No primeiro caso, o verbal tem a função de ancorar o texto visual; no segundo, funciona como etapa verbal, na expressão sincrética, do sentido geral.

Semiotizando Barthes, quando há ancoragem verbal, a figuratividade, gerada no conteúdo da semiótica verbal, é construída de modo a se impor sobre aquela formada na semiótica plástica, e uma explica a outra porque há redundância figurativa entre as duas semióticas. Em fotos legendadas, a ancoragem verbal reduz a polissemia da imagem porque faz com que as categorias de pessoa, tempo e espaço da sintaxe discursiva, revestidas com temas e figuras, manifestadas na semiótica plástica sejam as mesmas das manifestadas na semiótica verbal. A imagem não quer dizer necessariamente o que as palavras dizem, mas a relação entre as duas semióticas sincretizadas faz parecer que sim. Já em função de etapa, a mesma figuratividade, que garante o sentido geral realizado, manifesta-se ora na semiótica verbal, ora na plástica. Isso se dá porque, no plano de expressão, as categorias de pessoa, tempo e espaço não são manifestadas com redundância pelas duas semióticas envolvidas, a expressão das formas de conteúdo é partilhada entre o verbal e o visual. Em histórias em quadrinhos, a mesma figuratividade é distribuída entre palavras e imagens; no mesmo quadrinho, o espaço e as pessoas podem se manifestar na semiótica plástica e o tempo, na verbal, entre as muitas possibilidades de combinação entre elas.

Em “Nuvem Lua”, trata-se de ancoragem, a semiótica verbal reduz a polissemia do caligrama tanto nas três estrofes apenas verbais, quanto no próprio sincretismo expresso nele. Mesmo o caligrama sendo por si só um poema verbivocovisual, caso seja articulado a outro texto verbal, seu significado pode ser significativamente alterado. A título de experiência, a canção “Noite cheia de estrelas”, de Cândido das Neves – que ficou conhecida na voz de Vicente Celestino – pode ser articulada ao caligrama. Eis a letra da canção (Celestino, s.d.: lado A - faixa 4):

Noite alta, céu risonho
A quietude é quase um sonho
O luar, que sobre a mata,

Qual uma chuva de prata
 De raríssimo esplendor
 Só tu dormes, não escutas
 O teu cantor
 Revelando a Lua airosa
 A história dolorosa
 Desse amor

Lua
 Manda a tua luz prateada
 Despertar a minha amada
 Quero matar os meus desejos
 Sufocá-la com os meus beijos
 Canto
 E a mulher, que eu amo tanto
 Não me escuta, está dormindo
 Canto e por fim
 Nem a Lua tem pena de mim
 Pois ao ver que quem te chama sou eu
 Entre a neblina, se escondeu

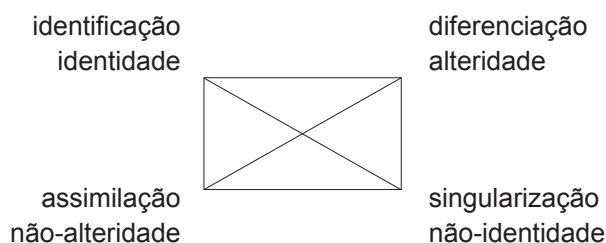
Guardadas as devidas diferenças entre os significados de “nuvem” e “neblina”, mesmo aproximadamente é possível verificar que, nessa nova montagem textual, a tematização mítica anterior a propósito do desvelamento, projetada no caligrama pela semiótica verbal do poema original, é enfraquecida pela tematização mítica a propósito do erotismo. A tensão entre o velar e o desvelar permanece, mas, de uma especulação filosófica, torna-se metáfora erótica – como a letra da canção diz – da história dolorosa daquele amor.

Partindo da hipótese de trabalho de que a mesma figuratividade é expressa com redundância pelas duas semióticas envolvidas na manifestação textual do poema, é possível verificar que, entre a articulação do verbal e do plástico no caligrama e na articulação entre o caligrama verbivocovisual e as estrofes verbais, há processos semióticos distintos na formação da expressão sincrética. Em outras palavras, se nos dois os casos há ancoragem verbal em relação à imagem visual, trata-se de modos diferentes de ancorar. O fato do verbal ancorar o visual só é possível, obviamente, porque há uma relativa autonomia do texto verbal em relação ao visual, caso contrário, a função de etapa se realiza. Uma vez que o conteúdo figurativo é tornado o mesmo pela ancoragem, essa autonomia – que permite a especulação feita entre “Nuvem Lua” e “Noite cheia de estrelas” – pode ser buscada no estatuto semiótico conferido às duas semióticas envolvidas no sincretismo.

Com base na categoria formal *identidade vs. alteridade*, aplicada tanto ao conteúdo figurativo, quanto às articulações entre o verbal e o visual em função de ancoragem, é viável propor uma sistematização dessas relações. No plano de conteúdo, há a afirmação da identidade, pois a figuratividade expressa pelo verbal e o visual é a mesma, entretanto, as relações de *identidade vs. alteridade* entre as duas semióticas pode variar. Quando a semiótica verbal explica a visual sugerindo redundância absoluta entre o dito e o visto, há identificação entre os conteúdos, mas há diferenciação – afirmação da alteridade – entre as expressões das semióticas envolvidas. Assim, com as semióticas diferenciadas, é possível verificar que ambas dizem respeito ao mesmo conteúdo, mas cada uma com seu respectivo plano de expressão, ora verbal, ora visual. Desse modo, entre o caligrama e os versos, há identificação figurativa entre o visual e o verbal, mas há diferenciação expressiva no sincretismo entre a semiótica plástica e a semiótica verbal. Todavia, no texto do caligrama, o processo expressivo de sincretização não é o mesmo.

Uma vez que a imagem circular da letra *a* é associada ao significado /lua/ e a imagem curva da letra *m* é associada ao significado /nuvem/ por meio da semiótica verbal, que diz Lua e nuvem, há ancoragem no caligrama promovendo a identificação figurativa entre as duas semióticas. Contudo, já não é mais possível separar o verbal do plástico no plano de expressão desse texto como é possível fazer entre ele e os versos. Manifestados como estão, o verbal e o plástico não estão articulados no caligrama de modo a se diferenciarem, por isso há negação da alteridade entre a semiótica verbal e a plástica.

Articulada no quadrado semiótico, a categoria formal *identidade vs. alteridade* gera quatro processos de aproximação entre os termos em comparação: a afirmação de alteridade gera a identificação e a sua negação, a singularização; a afirmação da alteridade gera a diferenciação e a sua negação, a assimilação.



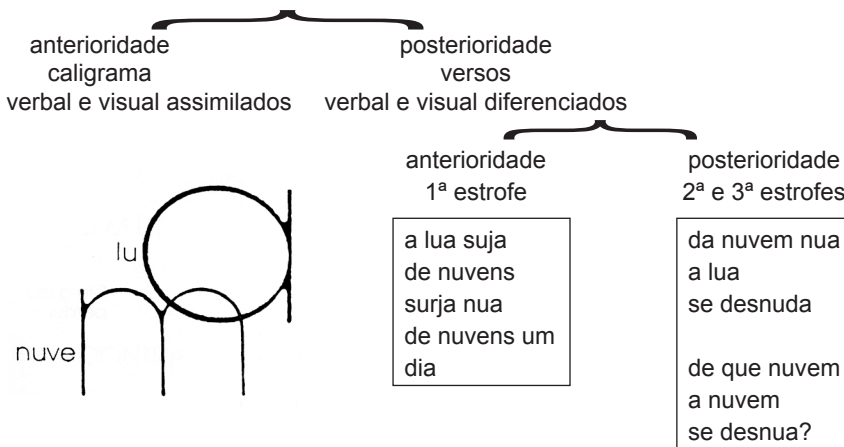
Há, portanto, assimilação entre o verbal e o plástico na construção semiótica do caligrama. Não se trata ainda de identificação entre as semióticas envolvidas, pois as letras *a* e *m* preservam a plasticidade em que seus significantes, além de significarem fonemas, também significam Lua e nuvem. No processo de identificação entre o verbal e o plástico – examinado no capítulo seguinte – as letras não

cumprem mais essa função expressiva; elas dizem respeito apenas ao sincretismo entre o verbal e o plástico na formação da escrita e seus efeitos de sentido na manifestação do conteúdo.

O percurso da expressão

Embora a significação se dê na totalidade das relações entre expressão e conteúdo do texto, há um fluxo de apreensão que depende dos movimentos de aquisição dessa totalidade. Nas semióticas cujo plano de expressão é colocado em seqüência, como na música e nas línguas naturais, há um percurso expressivo que deve ser considerado enquanto processo de construção da totalidade referida. O poema “Nuvem Lua”, por ser uma articulação entre o caligrama e os versos, percebida no estatuto do sincretismo entre o visual e o verbal no texto integral – ora assimilados no caligrama, ora diferenciados entre o caligrama e os versos – depende da disposição topológica em que se apresenta à leitura, assim como a seqüencialidade da escrita e sua disposição em páginas inserem, nessa topologia, a dimensão cronológica.

“Nuvem Lua” está entre as poesias do livro *Psia* (Antunes, 2001). No livro aberto, o caligrama surge sozinho no centro da página esquerda; na página da direita está a primeira estrofe, colocada na margem direita superior. Em seguida, aberto novamente o livro, a página da esquerda está em branco; na página da direita estão as duas últimas estrofes, colocadas na margem direita inferior. Essa disposição topológica, portanto, de acordo com a orientação de leitura no ocidente, pode ser descrita pela categoria cronológica *anterioridade vs. posterioridade*: o caligrama é anterior e os versos, posteriores; entre os versos, a primeira estrofe é anterior e as demais, posteriores. A categoria cronológica também está articulada ao estatuto do sincretismo verbivocovisual; o sincretismo por assimilação é anterior e o sincretismo por diferenciação, posterior.



Ligado semioticamente à manifestação do conteúdo, tal disposição topo-cronológica do plano de expressão interfere na construção da totalidade da mesma figuratividade realizada e a expõe na articulação de suas partes. Perante o caligrama, apesar de o verbal reduzir a polissemia da imagem, ele apenas determina o significado conceitual das letras em fonte maior, nada diz ainda a propósito da especulação filosófica que se projeta nele. Essa tematização só passa a significar na leitura da primeira estrofe, em que a “Lua” assume valores do substancial e a “nuvem”, do acidental, que se complexificam nas últimas estrofes. Assim, do caligrama à primeira estrofe e dela, às últimas, as formas semânticas se especificam cada vez mais.

Entretanto, essa especificação de conteúdos, curiosamente, promove uma leitura metalingüística que, a seu modo, re-significa o caligrama e faz de sua pouca densidade de traços semânticos um valor da ordem do substancial. Muitas vezes, as semióticas plásticas são consideradas mais adequadas à “expressão da realidade” que as verbais; pensa-se que, entre as “coisas do mundo” e as linguagens, nas linguagens visuais há mensagens sem códigos, por isso, enquanto nos sistemas visuais há relações diretas entre signos e objetos, promovidas por semelhança, nos sistemas verbais há relações arbitrárias, sustentadas por convenções sociais. Do ponto de vista da semiótica, conforme está afirmado anteriormente, tal concepção não se sustenta, uma vez que não se trata de articular teorias semiológicas baseadas em objetos e signos, mas na correlação entre formas de conteúdo e de expressão na construção do sentido. Desse modo, toda mensagem é codificada, o que se vê nos sistemas plásticos não são signos análogos a objetos, mas disposições de formas e cores em função semiótica com formas semânticas. Entretanto, o efeito de sentido de referencialidade permanece, podendo gerar efeitos de sentido poéticos e não apenas conflitos teóricos fora do escopo da semiótica.

As linguagens, em alguns discursos filosóficos e religiosos, são tomadas disforicamente na medida em que velam a “realidade das coisas”. As polêmicas entre os filósofos e sofistas estão baseadas nisso; São João da Cruz, no tratado *Noite escura*, prescreve a seus discípulos que, em oração, deveriam calar os muitos discursos, formadores dos pensamentos, para que a verdade divina pudesse se manifestar sem obstáculos de cunho retórico. Tematizando valores do substancial e do acidental, o poema termina por ratificar, sem a divinização do substancial identificado a Deus, a mesma concepção veladora da linguagem de São João da Cruz em relação à manifestação e acesso à suposta verdade das “coisas”. A seu modo, “Nuvem Lua”, enquanto linguagem, cumpriria também essa função de velar; o próprio poema, inevitavelmente, já afirmaria valores do acidental.

O caligrama, ao criar a ilusão de referência por semelhança, tornar-se-ia, por isso, menos inadequado para expressar valores do substancial que os versos. Desse ponto de vista, quanto mais se diz, menos próximo desses valores o enunciador se coloca; o adensamento semântico promovido pela ancoragem verbal dos versos ao caligrama vai de encontro aos valores emissivos. Todavia, a metalinguagem, assim evidenciada, pode ser, ela mesma, tornada valor substancial.

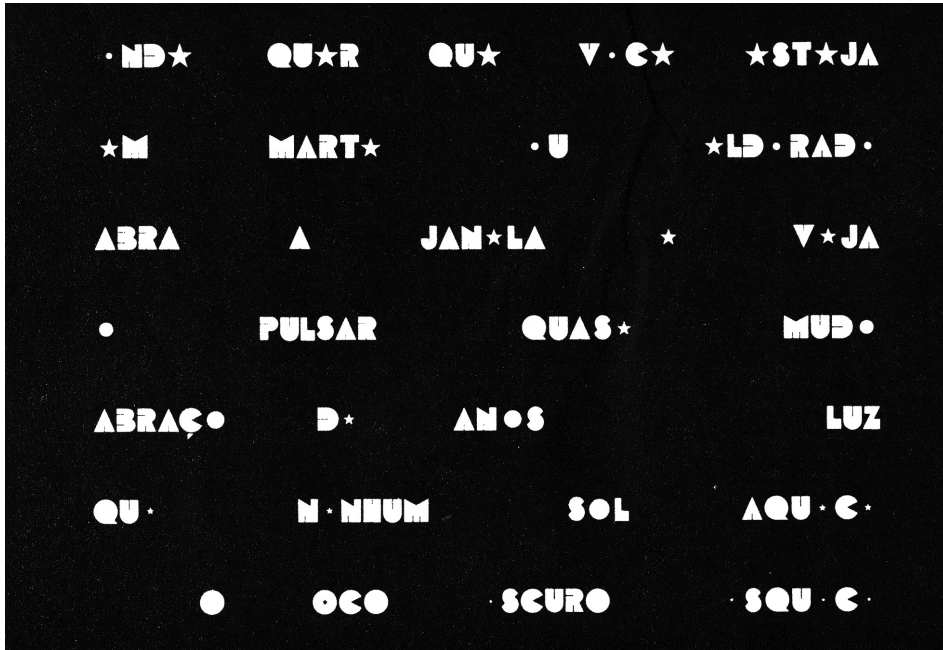
Se a substancialidade das “coisas” é metaforizada pela “Lua”, e a linguagem accidental, pela “nuvem”, não se deve esquecer de que nas duas últimas estrofes se pergunta “de que nuvem / a nuvem se / desnua?”. Definida em suas propriedades imanentes, como propõe Hjelmslev, a linguagem se “desnua” de ser uma nomenclatura, e o “mundo” passa a ser accidental à linguagem. Desse modo, quem encobriria a “nuvem-linguagem” seria a “Lua-mundo”; torna-se substancial a semiose por meio da semiose. Os versos finais, portanto, retomam o caligrama e permitem justificar o traço da letra *a* que interfere nas curvas da letra *m*: na intersecção, a “nuvem” cobre a “Lua” como a “Lua” cobre a “nuvem”; se a “nuvem-linguagem” suja a “Lua-mundo”, da “Lua-mundo”, a “nuvem-linguagem” se diz nua.

4. *Augusto de Campos e o horizonte novo da poesia*

O poema “Nuvem Lua”, além de permitir mostrar as articulações entre formas semânticas, fonético-fonológicas e plásticas na arquitetura do poema concreto, permite também traçar as possibilidades de articulação entre o verbal e o plástico na manifestação da expressão sincrética. Partindo da hipótese de trabalho de que a figuratividade permanece a mesma, gerada na totalidade das relações entre expressão e conteúdo que dão forma ao texto sincrético, é possível verificar que os sistemas verbal e plástico podem estar diferenciados, como na relação entre o caligrama e os versos; ou assimilados, como na composição do caligrama. Nos estudos que seguem a respeito da poesia de Augusto de Campos, a atenção do trabalho se detém no processo de assimilação entre o verbal e o plástico na manifestação do conteúdo formado, e na condução do sincretismo, na poesia concreta, para a identificação entre os dois sistemas.

As propriedades verbais

O poema “Código”, analisado no primeiro capítulo, é formado por apenas uma palavra. Insistir nas potencialidades poéticas de um só vocábulo, fazendo dele suporte para elaborações visuais, ocorre com frequência entre os concretistas; todavia, não menos comum é o cuidado com o verbal, que pode ser isolado dos arranjos visuais e constituir, por ele mesmo, poesia. “O pulsar”, de Augusto de Campos, permite essa operação (Campos, 1979: 241).



Na estrutura verbivocovisual do texto, é fácil perceber que o círculo está no lugar da letra O e o pentagrama, no da letra E. Isso justifica duas leituras em paralelo da palavra “oco / eco”, que dá forma a dois poemas verbais correlacionados:

onde quer que você esteja
em marte ou eldorado
abra a janela e veja
o pulsar quase mudo
abraço de anos luz
que nenhum sol aquece
e o oco escuro esquece

onde quer que você esteja
em marte ou eldorado
abra a janela e veja
o pulsar quase mudo
abraço de anos luz
que nenhum sol aquece
e o eco escuro esquece

Na medida em que “oco” e “eco” são figuras distintas, há no poema a colocação em paralelo de dois percursos figurativos que se complementam. São quase idênticos e, além do mais, os campos semânticos das duas palavras que os distinguem se comunicam, uma vez que o eco se propaga no oco. Esses dois percursos confluem para uma figuratividade mais geral que os organiza, não apenas em função do desdobramento lexical em “oco / eco”, mas também em função da semiótica

plástica textualizada. Desse modo, é possível descrever as determinações narrativa e temática que sustentam as duas leituras colocadas em discurso e que dão, a elas, coerência semântica.

Em termos missivos, há nos versos a tematização da postura perceptiva que aponta para valores da plenitude, contrários a valores da vacuidade. O sujeito enunciador, portanto, mostra ao enunciatário o fazer que encaminha a emissividade na conjunção com a plenitude perceptiva – figurativizada em “abraço de anos luz” – apesar das forças remissivas capazes de minimizá-la na vacuidade, que “nenhum sol aquece / e o [oco-eco] escuro esquece”. Nesse processo de significação, o espaço sideral se abre em regime emissivo, admirado através da janela, e o tempo acelera na velocidade da luz. No regime remissivo, contrariamente, o espaço tende a se fechar em “oco” e o tempo desacelera no esquecimento do “eco”.

Nesse estado tensivo, entre o emissivo e o remissivo e suas respectivas derivas espaciais e temporais, o enunciador se marca no enunciado verbal e especifica-se na atorialização, na espacialização e na temporalização, de acordo com os dispositivos gramaticais da língua portuguesa. Quase implícito, o enunciador é pressuposto na relação dialógica estabelecida com o pronome de tratamento “você” e no modo de conjugação verbal de “abra” e “veja”, no imperativo afirmativo, que o coloca como dono da voz e da ordem, assim como do fazer missivo discursivizado. Em regime enunciativo da enunciação, o enunciador fala a partir do “aqui” e demarca o “agora”, próprios desse regime, tanto no ato prescritivo de abrir e ver, quanto naquilo que se quer visto e mostrado no enunciado. Além de “abra” e “veja”, que se referem ao ato de fala, todos os verbos estão conjugados no presente – seja do subjuntivo “esteja”, seja do indicativo “aquece” e “esquece”. Demarcado na concomitância da concomitância, e dito com enunciação imperativa, o tempo do enunciado tende para o presente omnitemporal, utilizado para dar forma a verdades eternas ou que se pretendem assim.

Tal “verdade” enunciada, além de se temporalizar no eterno presente, o que a faz independente do tempo, também independe do espaço: “onde quer que você esteja, em Marte ou Eldorado”. O “ali” do enunciatário, determinado a partir do “aqui” do enunciador, pode ser qualquer lugar – de onde ele estiver, o que é mostrado no enunciado pode ser visto. Sintaticamente, isso neutraliza as diferenças dêiticas entre o “aqui”, o “ali” e o “lá”, o espaço segue a deriva de abertura do fazer emissivo; semanticamente, os lugares figurativizados “Marte” e “Eldorado” expõem e complexificam dois percursos temáticos, um prático e outro mítico.

O planeta “Marte” tematiza o percurso prático astronômico enquanto planeta do sistema solar, próximo da Terra; “Eldorado”, enquanto lugar mitológico da conquista da América, tematiza o percurso mítico. Complexificando os dois percursos temáticos, a independência do lugar dos co-enunciadores deixa de ser apenas da ordem das relações sintáticas entre eles na cena enunciada, mas passa a ser também dos valores de realidade investidos na semantização desse espaço. Seja no planeta Marte, seja na cidade mítica de Eldorado, a visão do “abraço de anos luz” se dá e a

abertura do espaço engloba os valores históricos e antropológicos projetados nele. Independente do tempo e do espaço, a máxima do enunciador termina por ser independente também do enunciatário, basta que ele responda pelo pronome pessoal “você”, que funciona apenas com a função dêitica de apontá-lo na cena enunciada.

Uma vez descritas a determinação narrativa em termos missivos e as relações entre pelo menos dois percursos temáticos e a figuratividade, que se manifestam na semiótica verbal do poema e sustentam as duas leituras em “oco” ou “eco”, ainda é possível verificar, no que diz respeito a essas propriedades verbais, como a expressão fonológica está formada e correlacionada às formas sintáticas e semânticas determinadas no plano de conteúdo. São desconsiderados, por hora, o estatuto semiótico do título “O pulsar” e a semiótica plástica sincretizada.

Conforme foi apresentado no capítulo anterior, as vogais em língua portuguesa são sistematizadas de acordo com o grau de abertura e a zona de articulação. Desse modo, os dados fonéticos da articulação entre a língua e a cavidade bucal – especificamente, a distância entre a língua e palato – são convertidos em traços distintivos; são formadas a vogal aberta média /a/, as vogais semi-abertas anterior /ɛ/ e posterior /ó/, as vogais semi-fechadas anterior /e/ e posterior /o/, e as vogais fechadas anterior /i/ e posterior /u/.

zona \ modo	anterior	média	posterior
aberta		/a/	
semi-aberta	/ɛ/		/ó/
semi-fechada	/e/		/o/
fechada	/i/		/u/

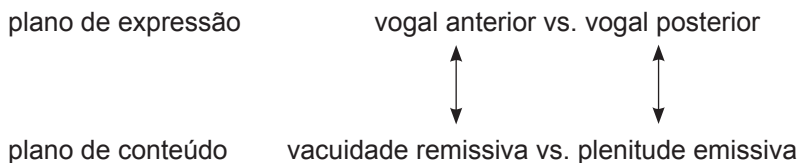
Com base nos percursos fônicos gerados pelas correlações entre as categorias fonológicas *abertura vs. fechamento* e *anterior vs. posterior*, que podem constituir pulsações, os versos em “O pulsar” podem ser divididos em duas partes: a primeira delas formada pela pulsação posterior → anterior → posterior; e a segunda, pela pulsação anterior → posterior → anterior. Em “onde quer que você esteja / em marte ou eldorado”, o vocalismo posterior, marcado nos /o/s dos significantes /onde/ e /eldorado/, está nos limites de uma seqüência fonológica cuja região intermediária é formada por vocalismo anterior, marcado nos /ɛ/s, nos /e/s e no /i/ de /marti/. Em “abra a janela e veja / o pulsar quase mudo / abraço de anos luz / que nenhum sol aquece / e o oco escuro esquece”, o processo se dá ao contrário, incluindo nele a presença da vogal posterior /u/ com mais intensidade devido às palavras “pulsar”, “mudo”, “luz” e “nenhum”.

onde quer que você esteja / em marte ou eldorado
 posterior → anterior → posterior

abra a janela e veja / o pulsar quase mudo / abraço de anos luz / que nenhum sol aquece
 anterior → posterior →
 e o oco escuro esquece
 anterior

Os pulsos determinados são de ordem geral e extensa, pois há sub-pulsos distribuídos e subordinados a esses dois, tomados por principais. Na segunda seqüência, por exemplo, no verso “o pulsar quase mudo”, há a pulsação posterior → anterior → posterior, entretanto, a presença de palavras marcadas com a vogal /u/ na faixa intermediária da seqüência fonológica e a rima em /e/ no final dos últimos versos do poema justificam a segmentação proposta. Desse modo, a forma de expressão fonológica vocalismo *anterior vs. posterior* determina a expressão verbal do poema. Resta saber, porém, se há correlações dela com as formas de conteúdo descritas, além da estabilização de uma forma fonológica que simplesmente simula a forma semântica sugerida pelo título “O pulsar”.

No segundo pulso – o pulsar quase mudo / abraço de anos luz / que nenhum sol aquece / e o oco escuro esquece – a presença das vogais posteriores /ó/, /o/ e /u/, no plano de expressão dos dois primeiros versos coincide com a realização das figuras que dão forma ao objeto “pulsar”, que figurativiza os valores emissivos da plenitude. Na articulação entre expressão e conteúdo, portanto, há uma correlação entre a deriva fonológica para as vogais posteriore e a deriva emissiva para os valores da plenitude. Assim, dado a ser visto no plano de conteúdo, “o pulsar quase mudo / abraço de anos luz” surge marcado, no plano de expressão fonológico, pela presença do vocalismo posterior. Contrariamente, nos dois últimos versos, quando são figurativizados os valores remissivos da vacuidade em “que nenhum sol aquece / e o oco escuro esquece”, a rima baseada nos acentos tônicos de “aquece” e “esquece” afirma a deriva fonológica para o vocalismo anterior. Há, por isso, uma correlação semi-simbólica entre os valores semânticos *vacuidade vs. plenitude* e os valores fonológicos vocalismo *anterior vs. posterior*.



O semi-simbolismo e os dois pulsos determinados permitem que se verifique, ainda, o estabelecimento de uma correlação entre seus efeitos de sentido e a sintaxe, de ordem frasal, que dá forma ao poema. O primeiro pulso “onde quer que você esteja / em marte ou eldorado” coincide com a oração subordinada adverbial locativa – conforme alguns gramáticos – ou com a oração subordinada adjetiva do substantivo “lugar”, da locução adverbial “no lugar”, implícita na oração. Todavia, independentemente da opção de análise sintática considerada, trata-se de semantizar a categoria discursiva de espaço, que, no poema, demarca os possíveis lugares do enunciatário. Nesse pulso, de acordo com o semi-simbolismo estabilizado ao longo do texto verbal, o movimento vocálico prepara uma zona de vacuidade entre duas ondas de plenitude, que semiotiza o lugar do enunciatário, colocando-o perante a rede de significação gerada. Uma vez construída a correlação semi-simbólica, ela se intensifica devido às ocorrências da vogal /u/ e à realização figurativa dos valores emissivos da plenitude no segundo pulso, que coincide com as orações principais coordenadas entre si “abra a janela e veja...”. Em relação a essas orações, o primeiro pulso determina o lugar, por meio da oração subordinada adverbial locativa. Assim, tudo se passa como se o primeiro o pulso colocasse o enunciatário – onde quer que ele esteja – perante o pulsar e sua semiose e, nesse algures, o segundo pulso mostrasse que basta olhar através da janela para ver o pulsar em todos os lugares. No pulso semi-simbólico, portanto, o enunciatário, na vacuidade cercada pela plenitude, contempla a plenitude entre os limiares da vacuidade.

As propriedades plásticas

Além das propriedades semânticas e fonológicas determinadas na geração do sentido de “O pulsar”, que formam sua dimensão verbivocal, há propriedades plásticas no sincretismo verbivocovisual em que o poema se manifesta. A letra O, de mero signo gráfico da vogal, tem sua forma circular destacada quando colocada em contraste com o pentagrama, que substitui a letra E, e, ainda, devido às oscilações de tamanho das duas figuras. Distribuídos ao longo dos versos, portanto, o círculo e o pentagrama estão determinados pelas categorias plásticas eidéticas *circular vs. pontiagudo* e *grande vs. pequeno*. A primeira delas – *circular vs. pontiagudo* – cumpre a função de manifestar as figuras da estrela – ora significadas pelo círculo, ora, pelo pentagrama – mas também serve de suporte gráfico para a realização da outra categoria eidética – *grande vs. pequeno* – e de sua correlação com o pulso figurativizado. Dados a significar a estrela e sua pulsação eletromagnética, a colocação iterativa do círculo e do pentagrama corresponde à presença do fenômeno cósmico apresentado; todavia, o pulso propriamente dito aparece expresso na categoria plástica *grande vs. pequeno* e na distribuição topológica, em que o pentagrama diminui e o círculo aumenta de tamanho, na ordem de leitura regida pela categoria cronológica *anterioridade vs. posterioridade*.

Estabelecendo modos de presença do pulso, o tamanho, antes uma categoria plástica, torna-se a expressão semi-simbólica da categoria de conteúdo *plenitude vs. vacuidade*, em que o aumento de tamanho corresponde à afirmação da plenitude e, sua diminuição, à afirmação da vacuidade. Desse modo, crescer equivale a negar a vacuidade com a presença e diminuir, a negar a plenitude com a ausência. Captado pelo ouvido na correlação semi-simbólica estabelecida com a zona de articulação das vogais, os movimentos do pulso são também vistos na correlação semi-simbólica com a categoria eidética determinada. Ver o pulso no grafismo que dá forma ao poema, portanto, equivale ao que é sugerido no conteúdo em relação ao pulsar, pois abrir a janela e ver equivale a abrir os olhos e ler. Esse efeito de sentido verbivocovisual instaura a tematização metalingüística paralela às tematizações prática e mítica figurativizadas em “marte” e “eldorado”, respectivamente, fazendo com que a co-enunciação compreenda os universos prático, mítico e metalingüístico – o pulsar se mostra em Marte, em Eldorado e na própria linguagem.

Por fim, resta examinar o papel do título. Cabe lembrar, em “O pulsar”, diferentemente da relação entre o caligrama e os versos de “Nuvem Lua”, a semiótica verbal e a plástica estão assimiladas. Assim, apesar de a semiótica plástica manifestar significantes visuais em formas de círculos e pentagramas, é impossível separá-la da verbal na articulação sincrética no plano de expressão. Isso faz com que a imagem do poema funcione como tela de pintura, a partir da qual são deduzidas as relações semânticas, fonológicas, plásticas e semi-simbólicas determinadas.

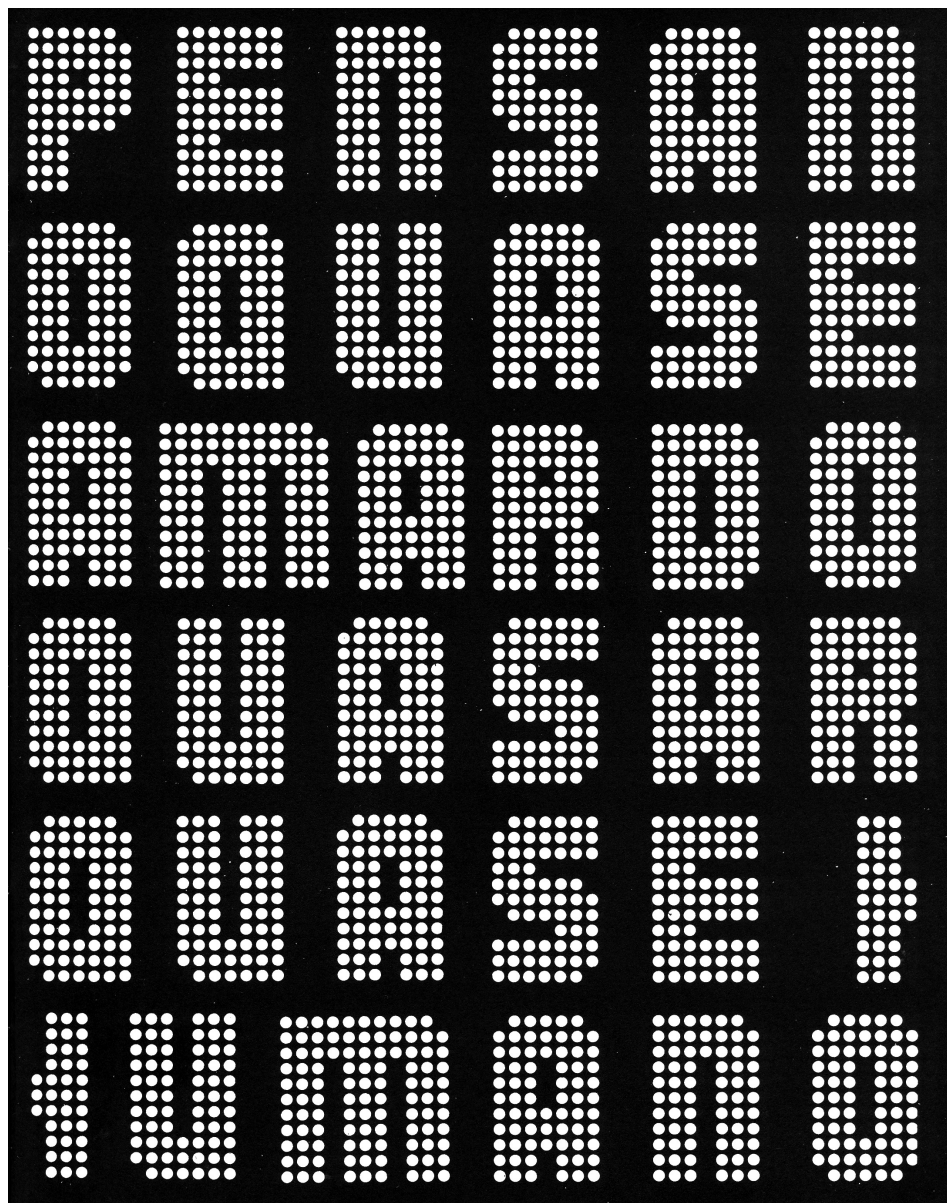
O título da “tela”, como na pintura, ancora a imagem; o poema verbivocovisual tematiza e figurativiza um tipo de estrela chamada pulsar. Trata-se de uma radioestrela que emite ondas de rádio com duração média de 35 milionésimos de segundos, que se repetem em intervalos regulares de aproximadamente 1,4 segundos. Entretanto, toda luz é uma onda, toda onda pulsa, o universo visível pulsa como os pulsares. Desse ponto de vista, o pulsar funciona como metonímia das demais estrelas e, no limite da figura de linguagem, de todo pulso – a palavra “pulsar” é polissêmica, além de significar a radioestrela, significa também a ação de pulsar substantivada por derivação imprópria.

Os graus de assimilação entre o verbal e o plástico

No que diz respeito ao sincretismo entre o verbal e o plástico na poesia concreta, desde as deduções de “Nuvem Lua” até a análise semiótica de “O pulsar”, é desenvolvida a proposta de que há quatro modos fundamentais de combinação entre as duas semióticas: identificação, singularização, assimilação e diferenciação. Assim, entre o caligrama e os versos de “Nuvem Lua” há diferenciação entre o verbal e o plástico em função da mesma figuratividade; no caligrama e em “O pulsar”, há assimilação.

A característica principal da assimilação é a impossibilidade de separar as duas semióticas, mas também a propriedade de o plástico significar imagens além

de sinais gráficos correspondentes a letras e alfabetos. Essa propriedade, porém, está estabelecida em gradações, que sugerem graus de assimilação. Se em “O pulsar” a figura semântica da estrela aparece manifestada nas imagens de círculos e pentagramas, mostrando a relativa autonomia da semiótica visual no processo de assimilação com a semiótica verbal, em “O quasar” (Campos, 1979: 239) isso se torna menos evidente, o grau de assimilação é maior.



Do mesmo modo que no “O pulsar”, os versos de “O quasar” podem ser isolados de sua manifestação visual. Há, pelo menos, duas possibilidades de dispô-los: ou em um único verso alexandrino clássico, dividido em dois hemistíquios; ou em dois versos hexassílabos, com tônicas na quarta e sexta sílabas.

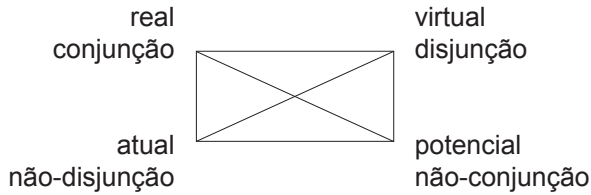
Pensa no quase amar do quasar quase humano

Pensa no **quase amar**
Do quasar **quase humano**

Construído como o poema anterior, nesses versos os co-enunciadores estão marcados na relação pessoal formada pela conjugação do verbo “pensar” no imperativo afirmativo “pensa”, em que o enunciador sugere ao enunciatário um objeto de valor e um fazer cognitivo. Enquanto figura do discurso, o objeto indireto do verbo – o quase amar do quasar quase humano – realiza valores semânticos mais abstratos e, para determiná-los, ao observar a lexicalização do complemento do verbo, verifica-se que a palavra “quase” aparece três vezes: nas duas repetições do advérbio – quase amar, quase humano – e na formação da palavra “quasar”, que significa “quase estrela”. Qualificando o modo de ser do amor, do humano e da estrela, o significado do advérbio se torna central na formação dos valores narrativizados. Além do mais, a acentuação tônica na quarta sílaba – seja nos dois versos hexassílabos, seja nos dois hemistíquios do alexandrino – marca a primeira sílaba da palavra “quase”, fazendo com que a tônica entoativa coincida com a ênfase semântica dada ao advérbio.

A palavra “quase”, em todas as ocorrências dicionarizadas em língua portuguesa, diz respeito ao limiar da realização de estados de coisas, de estados passionais e de fazeres transformadores. No poema, há dois quase estados de coisas em “quase estrela” e “quase humano”, e um quase fazer transformador em “quase amar”, que realiza, ainda, um quase estado passional de “quase amor”. Considerando que esses estados e fazeres estão nos limiares de se realizar, é possível determinar nos versos valores semânticos do *realizado vs. virtualizado*, com o “quase” tematizando a negação do virtual na iminência de se transformar em real.

A existência semiótica, teoricamente, pode ser determinada a partir de quatro modos de ser: o real, o virtual, o atual e o potencial. Pensada em termos de estados de coisas, a existência semiótica se dá nas junções com os valores ou traços semânticos considerados pertinentes para definir tal existência. Desse modo, a existência real se dá na conjunção com os valores ou traços semânticos; a virtual, na disjunção; a atual, na não-disjunção; e a potencial, na não-conjunção.



Concebida enquanto processo, a existência semiótica não é algo dado a ser descoberto ou desvendado, mas construído ao longo da narrativa. Tampouco, está baseada apenas em determinações discretas feitas sobre um contínuo semântico, visando a estabelecer limites, mas pode ser descrita através de gradações, que visam a limiares. Por isso, em “O quasar”, o advérbio “quase” tematiza, justamente, a gradação formada sobre o processo de negação do virtual em direção ao real; o “quase” demarca um limiar de atualização semiótica. Portanto, é possível afirmar que, em termos missivos, os valores do real são emissivos e os do virtual, remissivos, uma vez que o “quase” está em função da emissividade e da realização do “quase amar do quasar quase humano”, ainda em estado atual. Contudo, há também a tematização de valores remissivos, pois, por ser “quase”, há a tensão contrária à da realização, impedindo que ela se dê. Desse modo, oscilando entre a emissividade do realizado e a remissividade do virtualizado, “O quasar” permanece, por causa do “quase”, entre a atualização e a potencialização da existência semiótica do amar, da estrela e do humano.

Essa forma semântica, tematizada no plano de conteúdo, surge correlacionada às quase letras manifestadas no plano de expressão verbovisual. Um quasar, em termos astronômicos, é uma fonte de rádio de origem cósmica, de aparência estelar, que emite ondas de rádio mais intensas que as galáxias. De modo semelhante, as letras formadas por pequenos círculos brancos simulam estrelas em constelações em cada letra; e todas as letras na frase e na tela do poema simulam uma galáxia – ou, com brilho mais intenso que uma delas, um quasar. Formadas por estrelas-círculos, as letras são quase letras e quase estrelas, fazendo com que a forma visual oscile tanto quanto a forma semântica oscila, nos limiares do atual e do potencial da existência semiótica, entre o realizado e o virtualizado. Logo, a mesma modulação semiótica dá forma aos dois planos da linguagem fazendo com que o tema sugerido ao pensar, no plano de conteúdo, surja oferecido ao olhar, no plano de expressão.

Entretanto, além dessa correlação semiótica entre o dito e o visto, o efeito de quase estrela quase letra se realiza devido ao grau de assimilação entre a semiótica visual e a verbal na expressão sincrética do poema. Em “O pulsar”, o pentagrama e o círculo significam estrelas e a pulsação do pulsar em termos plásticos, mas também significam, respectivamente, as letras E e O em termos verbais, mostrando que é possível preservar a semiótica visual em meio à verbal. Em “O quasar”, isso não se dá; imersas nas formas das quase letras, os pontos brancos são quase estrelas,

mas somente quando pensadas em função do significado “quasar” podem ser interpretadas assim. Dependendo exclusivamente da ancoragem verbal para significar “estrelas”, a assimilação entre o visual e o verbal em “O quasar” é semelhante à do caligrama de “Nuvem Lua”, mas ambas são ligeiramente diferentes da assimilação utilizada em “O pulsar”. Rumo à identificação entre as duas semióticas, é possível afirmar que, se em “O pulsar” há assimilação entre elas, em “O quasar” e no caligrama de “Nuvem Lua” há quase identificação.

A identificação entre o verbal e o plástico

De passagem pelo céu dos poetas concretos, as análises dos sincretismos em “Nuvem Lua”, “O pulsar” e o “O quasar” mostram que há uma gradação nos modos de articular, no mesmo plano de expressão, as semióticas plástica e verbal na manifestação textual do poema. Quando a semiótica plástica pode ser isolada da verbal, de modo que esta ancore o significado daquela, reduzindo sua polissemia, há diferenciação no sincretismo manifestado. Tal separação é possível porque, justamente no texto do poema, elas já se encontram dispostas assim, como na relação entre os versos e o caligrama de “Nuvem Lua”. Contudo, o plástico e o verbal podem ser assimilados, não permitindo mais a separação entre ambos. Nesses casos, a semiótica plástica preserva signos visuais além da expressão de sinais alfabéticos, como a nuvem e a Lua no caligrama de “Nuvem Lua”, ou as estrelas de “O pulsar” e “O quasar”. Por se tratar de assimilação, ou seja, de um processo entre os limiares da diferenciação e da identificação, é possível verificar graus de assimilação baseados na maior ou menor autonomia do visual, quando dá forma a imagens e letras. Assim, a assimilação entre o visual e o verbal é menor em “O pulsar” e maior em “O quasar” e no caligrama de “Nuvem Lua”.

Por fim, para que se dê a identificação entre o visual e o verbal, apenas as letras devem funcionar como elementos da manifestação da semiótica plástica. Em outras palavras, as categorias plásticas topológicas, cromáticas e eidéticas passam a fazer sentido na manifestação da escrita, uma vez que os lugares, as cores e as formas das letras fazem dos poemas artes plásticas. Para estudar os três tipos de categorias separadamente, foram escolhidos três poemas de Augusto de Campos, cada poema com ênfase em uma delas.

A categoria plástica topológica e o lugar das letras

Uma vez padronizada no ocidente, a escrita no sentido de leitura da esquerda para direita, de cima para baixo, com a lombada que reúne as páginas à esquerda e determinando a primeira página fixa-se um sentido topológico de distribuição das letras. Uma vez fixada, essa topologia passa a simular a sequencialidade temporal

da expressão fonológica das semióticas verbais e a convenção gráfica neutraliza outros efeitos de sentido plásticos além desse. Todavia, a plasticidade da escrita permanece e, mesmo minimizada em função da simples transcrição das línguas, pode ser ativada em função de efeitos de sentido topológicos próprios das semióticas visuais e os lugares das letras passam a exercer outros modos de significação.

Essa participação da escrita no fazer poético, utilizada sistematicamente pelos concretistas, pode ser encontrada nas demais formas de poesia nas línguas com grafia. O soneto, por exemplo, possui regras prosódicas pertinentes à silabação e acentuação dos versos, regras para dispor as rimas e um modo padronizado de como o conteúdo deve ser desenvolvido ao longo das estrofes. Contudo, prevalece a informação plástica de que um soneto se faz em dois quartetos e dois tercetos; muitos poetas contemporâneos escrevem livros de sonetos apenas baseados nessa disposição visual. Uma ocorrência dessa participação do visual na definição de modos de dizer verbais é o livro *Debaixo das rodas de um automóvel* (Skylab, 2006), de Rogério Skylab, composto por 80 poemas, definidos sonetos apenas porque os versos estão dispostos em quartetos e tercetos, mesmo que em nenhum deles as regras prosódicas e semânticas tenham sido seguidas. O concretismo, portanto, utiliza um recurso plástico que, em potencial, está em toda poesia escrita.

Enfatizando os efeitos de sentido da categoria topológica das semióticas plásticas ao grafar as semióticas verbais, a poesia concreta promove uma identificação entre a semiótica verbal da palavra e a semiótica plástica que a escreve. Em “Coração cabeça” (Campos, 1994: 14-15), de Augusto de Campos, o lugar das letras distribuídas na página está alterado em relação à ordem convencional da escrita, mas em função de efeitos poéticos verbivocovisuais.

COR(EM(COME(CA(MINA)BEÇA)ÇA)MEU)AÇÃO

CABE(EM(NÃO(CABE(MEU)AÇÃO)CABE)MINHA)CA

Fora das telas, o que está escrito nelas são estas frases, com estas distribuições topológicas de letras e palavras:

Coração:

“minha cabeça começa em meu coração”

cor (em (come (ca (minha) beça) ça) meu) ação

Cabeça:

“meu coração não cabe em minha cabeça”

cabe (em (não (cor (meu) ação) cabe) minha) ça

Colocado como está nas páginas dos livros, “Coração cabeça” sugere que se deve ler primeiro a parte do *coração* e, em seguida, a da *cabeça*. Contudo, antes de aparecer nessa ordem nas páginas de *Despoesia*, em 1994, o poema fez parte da série chamada *Expoemas*, formada por 13 poemas concretos produzidos entre 1980 e 1985, cada um em forma de cartaz de 30 x 45 cm (Campos, 1985). Em “Coração-cabeça”, em uma face do cartaz está a parte do *coração*, na outra, a parte da *cabeça*, fazendo com que, nessa disposição, não haja primazia de uma sobre a outra, cada uma fica sendo uma das faces do mesmo objeto poético. Na análise, apesar da utilização da versão que aparece em *Despoesia* para apresentar o poema, considera-se o recurso topológico utilizado na versão original dos *Expoemas*.

Em termos de sintaxe discursiva, em “Coração cabeça” há regime enunciativo: o enunciador está marcado nos pronomes possessivos “meu” e “minha”; os verbos “começa” e “cabe”, conjugados no presente do indicativo, demarcam a concomitância à concomitância da enunciação. No poema, o enunciador constrói duas sentenças declarativas a respeito de dois estados de coisas, cujos verbos no presente estão em função de afirmar, como nos provérbios, máximas e definições, estados tidos como imutáveis. Tais estados ganham revestimento semântico no percurso figurativo dos versos; neles, o estado imutável de coisas se refere ao coração e à cabeça, que estão em função da tematização mítica na qual coração é uma metáfora dos sentimentos e paixões humanas, e a cabeça, de suas lógicas e razões.

A seu modo, “Coração cabeça” retoma visões de mundo a propósito do corpo humano estabelecidas na articulação entre a tematização prática de ordem biofísica, que descreve o corpo como organismo, e a tematização mítica, na qual conteúdos de outras ordens são correlacionados aos modos como o corpo está sistematizado. Enquanto figura do discurso, portanto, o corpo é o corpo e mais alguma coisa. Em alguns ramos da medicina oriental, por exemplo, a cada órgão equivale um estado de alma – ao fígado, a raiva, ao pulmão, a tristeza, etc.; na tradição da mística ju-

daica, a árvore sefirótica está projetada sobre o corpo humano desde kether-cabeça até malkhuth-pés; em “Coração cabeça”, a projeção é mais evidente, uma vez que está de acordo com aquela que se fixou em boa da cultura ocidental, seja na poesia, seja na filosofia.

O estado de coisas entre as figuras do “coração” e da “cabeça” e suas realizações temáticas declarado no poema, embora se pretenda imutável devido ao uso do presente omnitemporal, não traduz a imutabilidade das coisas, mas a imutabilidade de um processo narrativo de articulação entre elas. Esse processo, por sua vez, pode ser descrito em termos missivos. O lado do *coração* – “minha cabeça começa em meu coração” – é emissivo; a frase trata da etapa inceptiva do processo narrativo, nela a “cabeça” começa no “coração” sem obstáculos. Sem paradas remissivas, o tempo, enquanto duração, surge acelerado e o espaço, enquanto movimento, abre-se a partir desse início. Contrariamente, o lado da *cabeça* – “meu coração não cabe em minha cabeça” – é remissivo; se no lado do *coração* a “cabeça” aparece em expansão, no lado da *cabeça* a expansão do “coração” encontra seus limites. Há, por isso, uma desaceleração do tempo em função da parada remissiva e o fechamento do espaço.

Na articulação *remissivo vs. emissivo*, o “coração” e a “cabeça” não figurativizam as relações sujeito-objeto de valor, em que o enunciador figurativizaria o sujeito, e as partes do corpo, seus objetos. Ao sujeito da enunciação, nos versos do poema, cabe declarar a narrativa em que o “coração” e a “cabeça”, como dimensões de seu ser, são sujeitos narrativos em função de um objeto de valor de ordem mais abstrata.

Cada regime missivo, além de dispor o tempo e o espaço em função de durações e movimentos próprios, dispõe também relações entre os actantes narrativos; relações essas que podem ser de dois tipos: entre sujeito e objeto ou entre sujeitos. No fazer emissivo, a relação sujeito-objeto se realiza entre o sujeito e o objeto de valor euforizado; e a relação entre sujeitos, entre o sujeito e o destinador, que age para manter ou promover a conjunção com o objeto. No fazer remissivo, a relação entre sujeito e objeto se realiza no par sujeito-abjeto, pois o valor disfórico determina a rejeição do sujeito ao objeto; e a relação entre sujeitos, na relação entre sujeito e anti-sujeito, que, contrariamente ao destinador, age para espoliar o sujeito do objeto euforizado ou evitar a conjunção emissiva (Zilberberg, 2006: 140-145).

Desse modo, no lado do *coração* – “minha cabeça começa em meu coração” – a “cabeça” figurativiza o sujeito narrativo, e o “coração”, o destinador, uma vez que o “coração” gera a “cabeça”, pronta para começar seu fazer emissivo. No lado da *cabeça* – “meu coração não cabe em minha cabeça” – em regime remissivo, “o coração” figurativiza o sujeito narrativo, e a “cabeça”, o anti-sujeito, pois cabe à “cabeça” estabelecer os limites das dimensões do “coração”, de encontro a sua emissividade. Relacionados pelo mesmo percurso figurativo, os dois lados de “Coração-cabeça” estão relacionados também pela mesma missividade, já que as figuras do “coração” e da “cabeça” atuam em função do mesmo esquema narrativo, embora com papéis actanciais distintos em cada regime missivo. Resta determinar o objeto de valor em função do qual o sujeito, o destinador e o anti-sujeito estão articulados.

Apesar de o “coração” e de a “cabeça” serem as figuras em função das quais o processo de coisas se dê, vale a pena insistir antes na análise de como esse processo se faz que no exame dos temas realizados por elas. No lado do *coração*, é narrada a expansão da “cabeça” a partir de sua gênese concentrada no “coração”, ruma à sua difusão em outros sentidos – seja sentido significando direção, seja significando significação. No lado da *cabeça*, contrariamente, é narrada a limitação do “coração”, que tem sua difusão detida e encontra a parada na concentração da “cabeça”. O valor narrativizado, portanto, está articulado de acordo com a categoria semântica *concentração vs. difusão*, de modo que negação da concentração pela expansão, rumo à afirmação da difusão, é o valor emissivo, e a negação da difusão pela limitação, rumo à afirmação da concentração, é o valor remissivo. Os dois lados do poema, por isso, estão relacionados também pelo mesmo objeto de valor. Em síntese, o processo missivo colocado em discurso pode ser esquematizado assim:

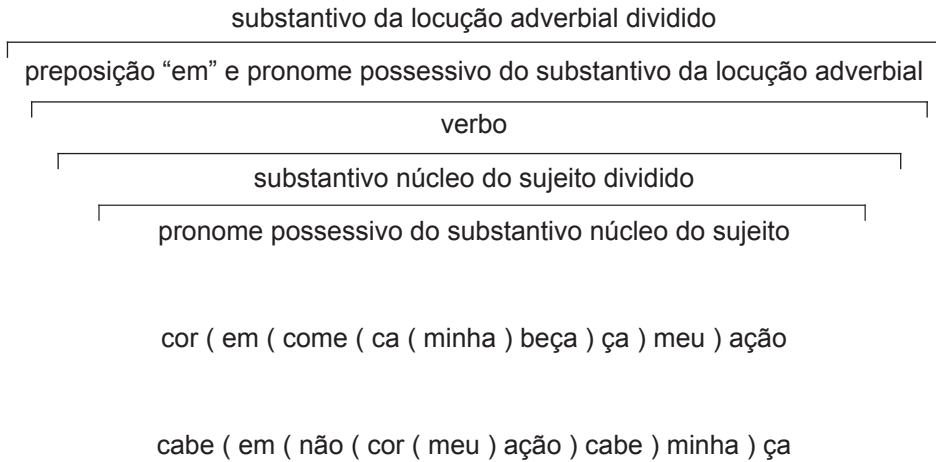
fazer emissivo lado do <i>coração</i> “minha cabeça começa em meu coração” sujeito “cabeça” → objeto /difusão/ destinador “coração”	vs.	fazer remissivo lado da <i>cabeça</i> “meu coração não cabe em minha cabeça” sujeito “coração” →] objeto /difusão/ anti-sujeito “cabeça”
---	-----	---

Determinadas as formas do conteúdo, resta verificar a disposição das letras de acordo com a forma topológica que determina o plano de expressão e as correlações entre a categoria semântica e a topológica. Os dois versos, cada um composto por um período simples, têm a mesma estrutura sintática: o sujeito é um substantivo adjetivado por pronome possessivo de primeira pessoa do singular; o predicado é um verbo intransitivo modificado por uma locução adverbial de lugar, formada pela preposição “em”; o sintagma nominal da locução adverbial tem a mesma forma do sintagma nominal do sujeito.

sujeito			predicado		
(pronome possessivo + substantivo) + verbo + [em + (pronome possessivo + substantivo)]					
minha	cabeça	começa em	meu	coração	
meu	coração	não cabe em	minha	cabeça	

Essa estrutura sintática garante a compreensão das frases, que aparecem escritas em uma estrutura topológica particular, diferente da ordem convencional da esquerda para direita. Do centro para as margens, é colocado o pronome possessivo adjunto adnominal do substantivo núcleo do sujeito, intercalado por esse substantivo dividido em sílabas; essa primeira estrutura é intercalada pelo verbo; essa segun-

da estrutura é intercalada pela preposição “em” e pelo pronome possessivo adjunto adnominal do substantivo núcleo da locução adverbial; essa terceira estrutura, por fim, é intercalada por esse último substantivo, dividido novamente.



A partir do esquema, é possível determinar a categoria topológica *intercalado vs. intercalante* aplicada recursivamente, com o *intercalado vs. intercalante* da aplicação anterior funcionando como intercalado da etapa seguinte, através do percurso formado pela categoria, também topológica, *central vs. marginal*. Nessa progressão plástica, as formas semânticas do lado do *coração* e a do lado da *cabeça* estão expressas pela mesma forma topológica, os dois lados do poema estão escritos do mesmo modo. Essa estratégia textual, além de vincular *coração* e *cabeça* no plano da expressão – já vinculados no plano de conteúdo por participar das mesmas missividade e figuratividade – sugere o mesmo crivo de leitura que vale tanto para o regime emissivo, que rege o lado do *coração*, quanto para o regime remissivo, que rege o lado da *cabeça*. Em outras palavras, a missividade, seja emissiva ou remissiva, aparece expressa na mesma estrutura sintático-topológica.

Essa estrutura da expressão, por sua vez, simula os valores semânticos *concentração→expansão vs. difusão→limitação* tematizados no plano de conteúdo. Do centro para as margens, o sentido é gerado da concentração para a expansão, pois, a partir da figura do “coração” ou da “cabeça”, as formas semânticas passam a fazer sentido ao longo das frases. Contrariamente, das margens para o centro, o sentido é gerado da difusão para a limitação porque, à medida que as frases ganham sentido a partir dos pronomes possessivos que demarcam o enunciador, ganham também seus limites dados pelas definições dispostas ao longo da estrutura semântica que as diferencia. Há, portanto, uma relação semi-simbólica entre a forma de conteúdo *concentração→expansão vs. difusão→limitação* e a forma plástica topológica *central vs. marginal*.

no
 entrei ah
 inpubis figueiral
 jardim figueiredo
 braços
 suspenso
 petr'eu mim
 exampl'eu fêmoras a ella
 sus pênis
 flagrante
 ad nauseam
 e s p a l (s) m a s jardim
 caem joelhos debonança
 penso
 paraíso pudendo

A análise da semiose do poema requer, pelo menos, duas observações, uma a propósito do conteúdo, outra, da expressão. Quanto ao conteúdo, é necessário saber que os seis poemas, embora unidades distintas, fazem parte da totalidade que os reúne sob o título do volume; e deve-se saber, também, que são cantos de amor. Quanto à expressão, o uso da cor está inspirado nas propostas musicais de Weber a respeito da harmonia de timbres. Cuidando primeiramente das formas de conteúdo, a informação de que se trata de um canto de amor torna mais explícitas as tematizações prática e mítica que determinam o percurso figurativo: há a tematização prática do coito, descrito do ponto de vista do enunciador masculino, que faz sexo com a amada – o pênis suspenso penetra o púbis figueiral, jardim figueiredo; há a tematização mítica em que o coito está relacionado a figuras da mitologia judaico-cristã – o púbis coberto com folhas de figueira aparece no mito da expulsão de Adão e Eva do Paraíso.

O percurso figurativo, portanto, realiza na enunciação o percurso do coito, fazendo com que a penetração sexual apareça tematizada com o percurso da penetração nos valores mitológicos acerca do jardim aprazível, em que Deus colocou o primeiro homem e a primeira mulher de sua criação. De natureza emissiva, o coito segue em direção aos valores de vida e da suspensão dos sentidos através do orgasmo, aparentemente sem paradas remissivas na continuidade do ato. Há a abertura da cena erótica no momento da penetração, sua expansão no correr da relação sexual, o ápice do gozo e o recolhimento final, que podem ser lidos ao longo dos versos:

abertura da cena erótica no momento da penetração	{	no entrei ah in pubis figueiral jardim figueiredo braços
expansão no correr da relação sexual	{	suspenso petr'eu mim exampl'eu fêmoras a ella sus pênis flagrante ad nauseam
ápice do gozo	{	e s p a l (s) m a s jardim caem joelhos debonança
recolhimento final	{	penso paraíso podendo

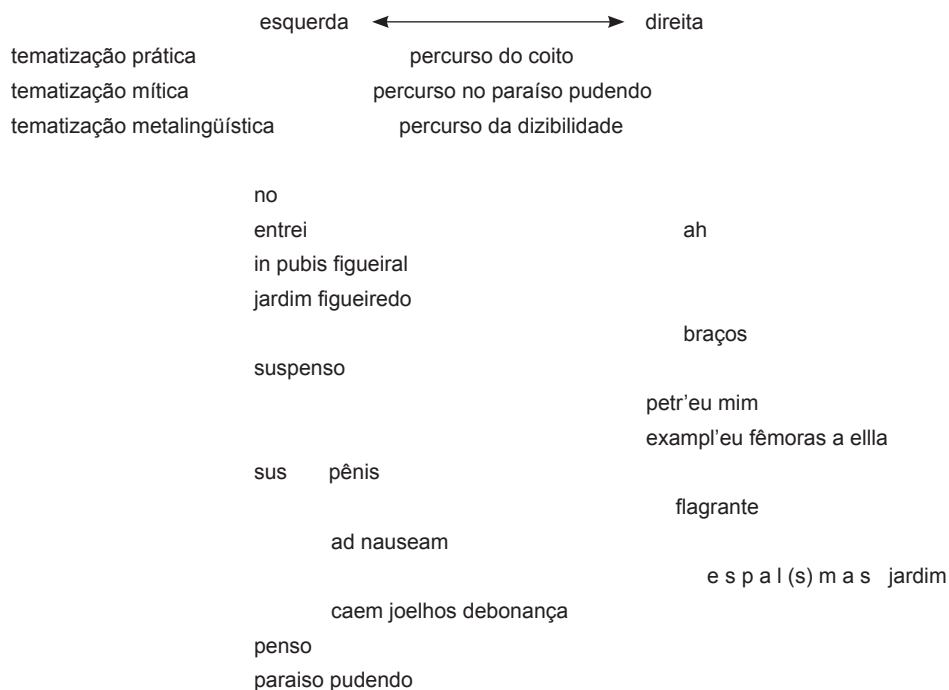
A tematização mítica, porém, pode realizar no discurso valores remissivos. Os genitais dos amantes são – na terceira, quarta e última linhas do poema – relacionados ao jardim do Paraíso, o que confirma os valores emissivos de vida e expansão do êxtase erótico; contudo, a referência às folhas de figueira e o adjetivo “pudendo” fazem surgir valores de morte e de contensão por meio da vergonha. No mito da expulsão de Adão e Eva, Deus percebe o desrespeito à interdição do fruto do bem e do mal devido à vergonha – após comer o fruto proibido, o casal sente vergonha da nudez, cobrindo os genitais com folhas de figueira (Gên, cap 3, vers 7).

A expulsão tem a forma de castigo; sancionados negativamente pelo Criador, o casal é colocado em disjunção com os valores de vida e em conjunção com valores de morte, figurativizados pelo que segue no Gênesis, capítulo 3, versículos de 16 a 19, que termina com famosa sentença: “Porque és pó, e em pó tornarás”. A contensão erótica, entretanto, começa antes – logo após a tentação da serpente e de provar o fruto, quando Adão e Eva sentem a necessidade de vestir as folhas de figueira trançadas. Em termos missivos, portanto, a emissividade erótica e sua expansão são contidas pela remissividade de valores de morte e pela vergonha, de modo que o percurso da tematização prática do coito segue correlacionado ao percurso de tematização mítica do paraíso pudendo do primeiro casal.

Além das tematizações prática e mítica determinadas, o fluxo dos versos, sua disposição topológica na página em branco e o tratamento lexical das palavras indicam uma tematização metalingüística. Em sua função de representar o mundo – seja o mundo prático quando cria supostas realidades de “coisas”, seja o mundo mítico das ideologias humanas – a linguagem investe no dizível. O dizível, por sua vez, se diz assim ao simular estratégias retóricas nas quais, entre outros recursos lingüísticos, há a estabilização de redes lexicais para referencializar as “coisas” do mundo.

Um dos modos de desestabilizar o dizível, fazendo surgir efeitos de indizibilidade, é desestabilizar a rede lexical desfigurando a palavra em suas formas fonológica e morfológica, criando uma correlação entre a desestabilização da rede e a decorrente desestabilização dos modos de referencializar. Assim, a aparente insuficiência semiótica da palavra sugere que se trata de incapacidade da linguagem de dizer “certas coisas”. Nos versos do poema, há palavras desestabilizadas – à medida que se desenvolve a penetração do ato sexual e no jardim do paraíso pudendo, o clímax erótico coincide com sua indizibilidade. No embaralhar das palavras, portanto, a linguagem, dizendo o indizível, tematiza metalingüisticamente a si mesma e seu papel de gerar sentido.

Na disposição topológica da escrita, a leitura linear ganha uma dimensão adicional, que permite dispor, no caso, os versos do poema de acordo com a categoria topológica *esquerda vs. direita*, com base na deformação de certas palavras e na construção do percurso temático do dizível ao indizível, correlacionado aos percursos prático e mítico determinados:



Além da categoria topológica, o poeta utiliza, como parte do texto, o cromatismo das letras e colore trechos do poema de modos diferentes. Na apresentação do *Poetamenos*, Augusto de Campos justifica o uso das cores citando a música de Weber, especificamente, sua harmonia de timbres. Nas palavras de Augusto, uma melodia de timbres com palavras, “como em Weber: uma melodia contínua deslocada de um instrumento para o outro, mudando constantemente sua cor: instrumentos: frase/palavra/sílaba/letra(s), cujos timbres se definam p/ um tema gráfico-fonético ou ideogrâmico” (Campos, 1979: 65).

Comumente pensado como a “cor” do som, o timbre, no poema de Augusto, define-se nas cores das letras, portanto, nas cores das frases, palavras, sílabas e fonemas. Ao colorir a manifestação plástica do significante verbal dos versos, criam-se efeitos semânticos devido às correlações entre os percursos cromáticos da expressão e os percursos temáticos e figurativos do conteúdo. Desse modo, o conteúdo se manifesta modalizado por cores como, na música, a melodia é modalizada por timbres.

Embora a semântica discursiva seja o resultado da totalidade das relações entre os percursos temáticos prático, mítico, metalingüístico e a figuratividade, nem sempre todos os percursos temáticos são enfatizados do mesmo modo no desenvolvimento do discurso. Enquanto percurso sintagmático, o fluxo discursivo cria efeitos cinéticos, em que a totalidade do sentido surge gerada em partes no processo de co-enunciação e leitura. No poema de Augusto, apesar dos temas prático do coito,

mítico do jardim do paraíso e metalinguístico da dizibilidade darem forma à figuratividade que os reveste na totalidade do texto, no fluir da leitura, ordenada na *anterioridade vs. posterioridade* do fluxo fonológico, eles são discursivizados em partes.

Nos momentos iniciais, nas linhas da primeira à quinta, logo após o ato de entrar, são figurativizados os temas prático e mítico, pois nelas o púbis aparece associado ao jardim figueiral/figueiredo. Na narrativa da penetração – seja a genital, seja no jardim mítico – o adentrar torna-se mais intenso na medida em que, no plano de expressão, o vermelho penetra e transforma o azul – o vermelho colore o púbis/jardim dentro do figueiral/figueiredo colorido de azul.

no
entrei
in púbis figueiral
jardim figueiredo

ah

braços

O desenvolvimento do percurso entrada → entorno → centro, portanto, aparece figurativizado no léxico, mas também está manifestado na mudança cromática. Em seguida, uma vez em penetração nas linhas da sexta até a última, o azul cede sua vez ao vermelho, e o desencadeamento da tematização metalingüística coincide com o desdobramento do vermelho em verde, amarelo, e o retorno ao vermelho.

suspenso

petr'eu mim
examp'eu fêmoras a ella

sus pênis

ad nauseam

caem joelhos debonança

penso

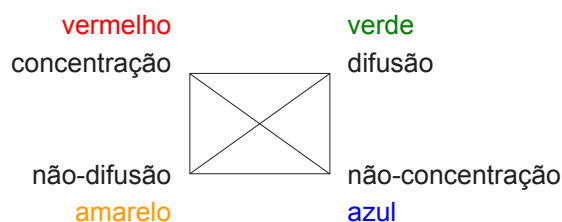
paraíso podendo

flagrante

espal(s)mas jardim

Desencadeada a tematização metalingüística a propósito da dizibilidade, o coito e a penetração no jardim encaminham a suspensão dos sentidos no êxtase erótico, realizando a transformação semântica dizível → indizível, correlacionada às modulações cromáticas dadas pelo verde e pelo amarelo, regularmente matizados de vermelho na zona após o azul.

Há, portanto, a modulação gradativa do percurso semântico *concentração vs. difusão* do sentido regendo as relações entre temas e figuras, correlacionado ao percurso cromático. Nessa correlação, o vermelho afirma a concentração do sentido e o elo entre as tematizações prática e mítica; o verde afirma a difusão do sentido ao simular o indizível e ao desencadear a tematização metalingüística. O azul, por sua vez, nega a concentração do sentido ao colorir a abertura semântica do poema, ainda vaga de conteúdos; e o amarelo nega a difusão do indizível ao colorir o retorno do êxtase erótico para as reflexões do enunciador acerca do paraíso podendo.



Matizando o fluxo discursivo e os desencadeamentos temáticos, os valores paradigmáticos de *concentração vs. difusão* que organizam a semântica discursiva do poema aparecem correlacionados a valores cromáticos no plano de expressão, que projetam, via cromatismo, tais paradigmas no eixo sintagmático, que dá forma ao fluxo fonológico dos versos. Assim, uma mesma forma temático-figurativa-fonológica, que gera a totalidade do sentido no texto, estabelecendo sua coerência, manifesta-se, quando escrita, matizada através de uma correlação semiótica entre cores e sentidos, cuja função é modular, na realização sintagmática, a manifestação dos valores paradigmáticos.

A categoria plástica eidética e as formas das letras

Examinados os componentes topológico e cromático relativos aos lugares e às cores das letras em função da semiose verbivocovisual da poesia concreta, resta analisar o componente eidético aplicado às formas da escrita. Realizadas em vários tipos de fonte, uma vez escolhida e estabilizada uma delas, desde que não haja modificações nas formas das linhas e parágrafos, as letras ganham valorização prática e servem apenas para grafar a semiótica verbal. Todavia, assim como acontece na disposição topológica e na cor, a forma das letras está, potencialmente, apta para investimentos poéticos.

O poema *Memos*, de Augusto de Campos, embora insista na cor e na disposição da escrita, trabalha suas formas com mais intensidade (Campos, 1979: 243).

G O M O

P A R A

R E S T

E J A S

T A N T

E L U Z

Q U E A

M E M O

R I A A

F L O R

A M A S

N Ã O S

A B E R

E T E R

A M A R

G O E S

T E M O

M E N T

O A M A

I S Q U

E A M E

M O R I

A M O R

D E M A

S N Ã O

C O N S

E G U E

A M A R

E P A S

S A S S

I M P A

S S A A

S S I M

P A S S

A M E M

O R I A

A S S A

S S I N

A D O M

C O M E N

T O Q U

E P A S

Em princípio caótica – somente letras que formam algumas palavras ou pedaços delas – a leitura termina por reconhecer uma ordem verbal sob a topologia e as formas da escrita. Seguindo pelas colunas, de cima para baixo e da esquerda para direita, as diferentes fontes escrevem os seguintes versos:

como parar este instante luz que a memória aflora mas não sabe reter
amargo este momento a mais que a memória morde mas não consegue amar
e passas sim passa assim passa memória assassina do momento que pas

Os verbos estão todos conjugados no presente do indicativo, em regime enunciativo em que, só no último verso – ou última coluna – aparecem as marcas do enunciador e do enunciatário. Como em “O Pulsar”, “O Quasar” e “Coração-cabeça”, a concomitância da concomitância demarcada pelo presente do indicativo estabelece o presente omnitemporal, cuja função é, pela presentificação constante, simular estados passionais ou de coisas que tendem a nunca mudar. No caso do poema, trata-se de uma relação do enunciador com a memória e o tempo.

Essa relação, para ser mais bem analisada, deve ser examinada entre os actantes narrativos e as pessoas do discurso determinadas por eles. Partindo do nível discursivo, no primeiro verso – ou primeira coluna – a memória aparece como terceira pessoa. Todavia, o uso do presente omnitemporal sugere – como no poema “Nuvem Lua”, de Arnaldo Antunes – que o enunciador está implícito, é testemunha e está marcado no enunciado no tempo do presente. Assim, o uso do presente confirma a concomitância da concomitância ao momento de enunciação, com o presente garantindo a relação pessoal “eu-tu” por meio do “agora”. Contudo, no terceiro verso – ou terceira coluna – a memória insinua-se como a terceira pessoa no lugar da segunda por, pelo menos, dois motivos sintáticos: o verbo “passar”, conjugado no presente do indicativo e na segunda pessoa do singular “tu passas”, e o mesmo verbo, conjugado no imperativo afirmativo e na segunda pessoa do singular “passa tu”, admitem que a “memória” seja a segunda pessoa e que ela assuma o papel de enunciatário, com a função sintática de vocativo. Desse modo, se no início do poema a “memória” aparece na terceira pessoa, no final ela se revela segunda, explicitando, agora por meio da pessoa, a relação “eu-tu” do regime enunciativo. Além de reforçar a presença do enunciador, carregando o discurso com efeitos de sentido subjetivos, tratar a memória por “tu” confirma sua personificação nos versos anteriores, em que ela aflora e morde momentos.

Em co-enunciação com a memória, o enunciador estabelece uma relação pessoal entre ele e uma parte sua, em nível discursivo, que figurativiza uma articulação missiva, em nível narrativo. O sujeito enunciador marcado na enunciação, no fazer missivo, assume o papel actancial de sujeito narrativo, definido em relação aos valores do *passageiro vs. permanente*. O que passa é disforizado – “como parar este instante luz que a memória aflora mas não sabe reter” – e o que permanece, embora

inatingível, torna-se o objeto de valor do fazer emissivo. A “memória”, personificada, assume dois papéis actanciais: quando “aflora o momento luz” é destinadora do sujeito no fazer emissivo, colocando-o em conjunção com o valor euforizado; quando não sabe retê-lo, torna-se anti-sujeito e promove o avanço dos valores remissivos sobre os emissivos.

fazer emissivo “parar este instante luz que a memória aflora” suj “enunciador” → obj /permanente/ destinador “memória”	vs.	fazer remissivo “mas não sabe reter” suj “enunciador” →] obj /permanente/ anti-sujeito “memória”
---	-----	--

Uma vez determinada a forma sêmio-discursiva do plano de conteúdo, resta verificar como o investimento plástico na forma das letras está correlacionado a ela no plano de expressão. Em diferentes fontes, a escrita estabiliza quatro letras na mesma fonte para, em seguida, variar a fonte em outras quatro letras, e assim até o final dos versos ou colunas. Há, portanto, a complexificação da categoria *homogeneidade vs. heterogeneidade* na manifestação das formas gráficas do texto, formadas a partir da aplicação da categoria topológica *anterioridade vs. posterioridade* sobre a categoria eidética *identidade vs. alteridade*. Em um poema que tematiza a estabilização da relação enunciador-memória entre os valores do *passageiro vs. permanente*, as formas das letras, regidas pelas formas plásticas determinadas, ao desestabilizarem a leitura e, conseqüentemente, a compreensão e a fixação do discurso, vêm ao encontro de uma correlação semi-simbólica entre expressão e conteúdo. Nessa correlação, a tensão semântica *passageiro vs. permanente* se resolve na tensão eidética *alteridade vs. identidade*, na qual a instabilidade-estabilidade da leitura é dada como equivalente da instabilidade-estabilidade da memória. Mais do que uma homologação termo a termo entre categorias dos dois planos da linguagem, há uma homologação entre o processo de leitura no plano de expressão e o processo sêmio-discursivo formado no plano de conteúdo.

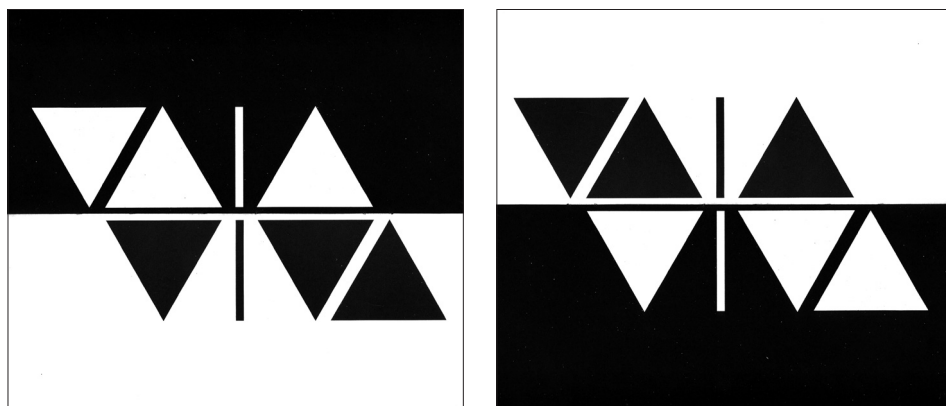
As dimensões do texto

Uma vez descrito como as categorias plásticas topológicas, cromáticas e eidéticas podem ser aplicadas sobre as letras e a escrita no sincretismo entre o verbal e o plástico no plano de expressão verbivocovisual da poesia concreta, resta verificar seus alcances no que diz respeito às dimensões textuais desse plano. Colocadas em páginas de papel e em livros, todos os poemas concretos analisados pertencem a essa mídia, o que pode causar a impressão errada de que, fora dela, as categorias plásticas utilizadas perderiam seu valor de análise. Enquanto formas, as categorias plásticas independem

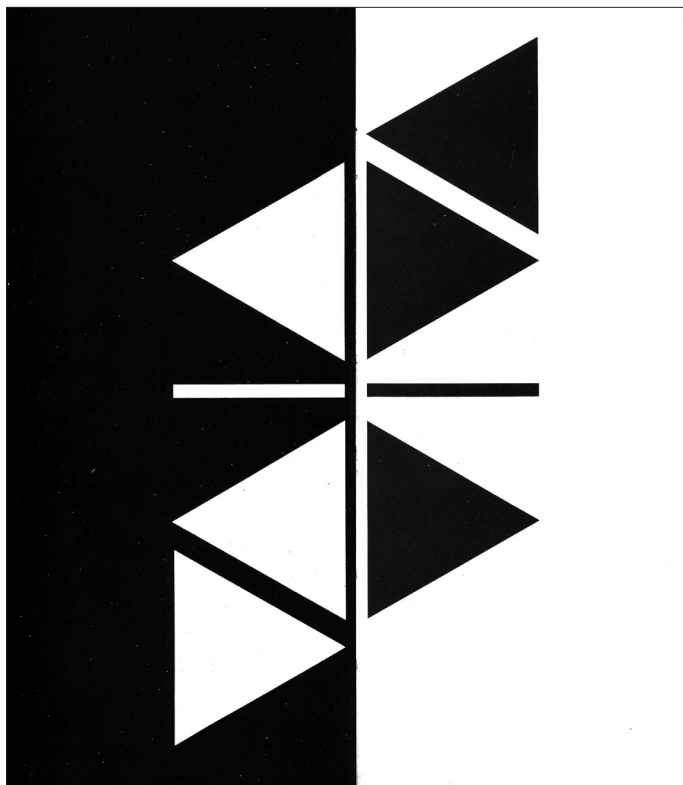
do sistema plástico em que se manifestam, seja nas duas dimensões do papel e das telas – telas de quadros ou de computadores – seja nas três dimensões das instalações. O movimento que a poesia concreta ganha, animada em computação gráfica, também interfere pouco nas deduções encaminhadas; no máximo, deve-se considerar, se necessário, uma categoria cronológica, articulada em *anterioridade vs. posterioridade* e seus desdobramentos, regendo as categorias plásticas. A mídia escolhida, por isso, apenas manifesta, em seu modo concreto, uma forma semiótica mais abstrata.

Ainda nas mídias de papel, antes mesmo das instalações e dos recursos do computador, o próprio Augusto de Campos tem experiências com a tridimensionalidade do espaço e com o movimento. Em 1974, em parceria com o arquiteto Julio Plaza, são lançados os *Poemobiles*, composto de doze objetos-poemas. Trata-se de doze cartões retangulares, tamanho 32 cm x 22 cm, dobrados ao meio dando forma a quatro páginas de 16 cm x 22 cm. As primeiras e quartas páginas são capas em branco, apenas com os nomes dos autores na primeira; nas páginas dois e três há um poema, que se enuncia articulando dobraduras de papel. Nessa articulação, há movimento, pois o poema se transforma de acordo com o grau de abertura das páginas e há projeção das duas dimensões da folha para as três do espaço tomado pelas dobraduras.

Na maioria recriações de poemas pensados antes para os livros e telas que para móveis, vale a pena examinar a primeira versão e verificar como ela se transforma quando o sistema semiótico muda. O poema escolhido é “Viva vaia”, de 1972:



Antes de prosseguir na análise dessa versão, é preciso esclarecer a transcrição do poema na página deste livro. Não há duas telas, como aparece antes, mas apenas uma; entretanto, não há como escolher, sem mutilar o poema, as posições superior e inferior adequadas, nesse tipo de transcrição com as letras na horizontal. Na reunião das obras do poeta de 1949 a 1979, cujo título é o mesmo do poema em questão, “Viva vaia” (Campos, 1979: 201) aparece escrito na vertical, aproximadamente deste modo:



A bem da verdade, parece não haver uma maneira correta de escrever “Viva vaia” – na própria versão original em livro isso não fica claro. Assim, incorporada ao poema, a dúvida surge como parte dele e de sua significação. Gerando duas frases, “viva vaia” e “vaia viva”, a ambigüidade da ordem de apresentação dá forma a outra ambigüidade, de ordem sintático-semântica, uma vez que ambas as frases podem ser, dependendo das leituras que se fazem delas, sintagmas verbais ou nominais. Caso a palavra “viva” seja lida como o verbo “viver”, conjugado na terceira pessoa do singular do imperativo afirmativo ou do presente do subjuntivo, há um sintagma verbal, cujo sujeito é o substantivo “vaia”, tanto na leitura direta “viva vaia”, quanto no hipérbato “vaia viva”. Caso a mesma palavra seja lida como o adjetivo “viva”, há um sintagma nominal, cujo núcleo substantivo adjetivado é a palavra “vaia”, também independentemente da ordem de leitura “vaia viva” ou “viva vaia”. Há, ainda, uma terceira possibilidade, em que a palavra “viva”, embora derivada do imperativo afirmativo, funciona como substantivo masculino, que significa expressão de felicitação, sucesso ou aprovação; na frase, o aprovado é a “vaia”, o outro substantivo do verso. Por fim, a palavra “vaia” também pode ser lida como verbo “vaiar”, também conjugado na terceira pessoa do singular do imperativo afirmativo

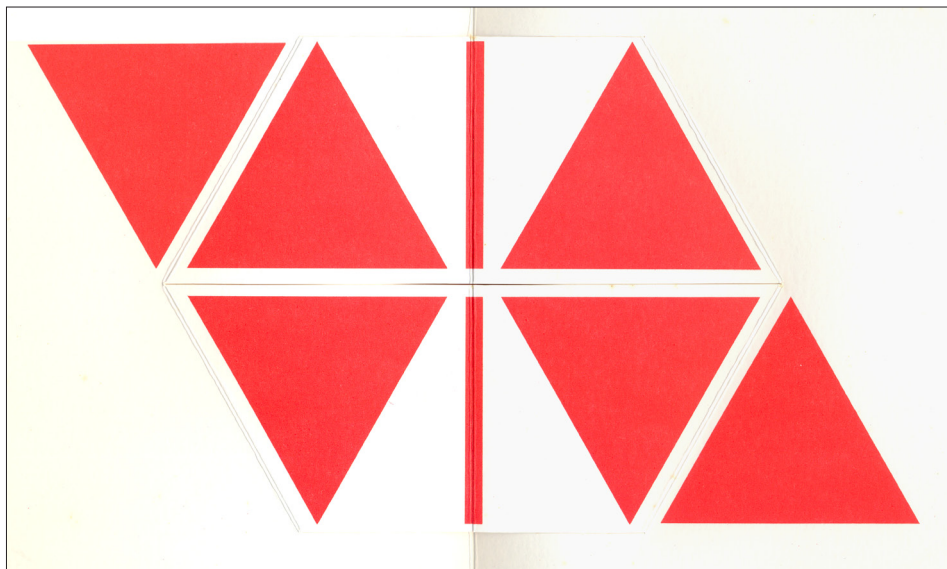
ou do presente do subjuntivo, que se articula seja com o “viva” substantivo – que significaria “viva o vaiar” – seja com o “viva” verbo, formando um período composto por coordenação aditiva – que significaria “viver e vaiar”.

Embora em palavras morfológicamente distintas, os radicais “viv-” e “vai-” permanecem em todas as leituras possíveis, de modo que, em termos semânticos, há a invariância de conteúdos eufóricos no primeiro morfema, e disfóricos, no segundo. Isso faz com que o conteúdo semântico das leituras seja aproximadamente o mesmo, pois, em termos narrativos, há a sanção positiva de uma sanção negativa. Já que se trata de sancionar, por pressuposição narrativa, há uma *performance*, que pode, no poema, ser figurativizada por ele próprio, dado a tematizar a poesia concreta ao mesmo tempo em que a realiza no discurso. Em outras palavras, o enunciado poema carrega, consigo, o fazer poético da enunciação – fala-se do concretismo por meio dele – trata-se de sancionar a estética proposta e manifestada no texto.

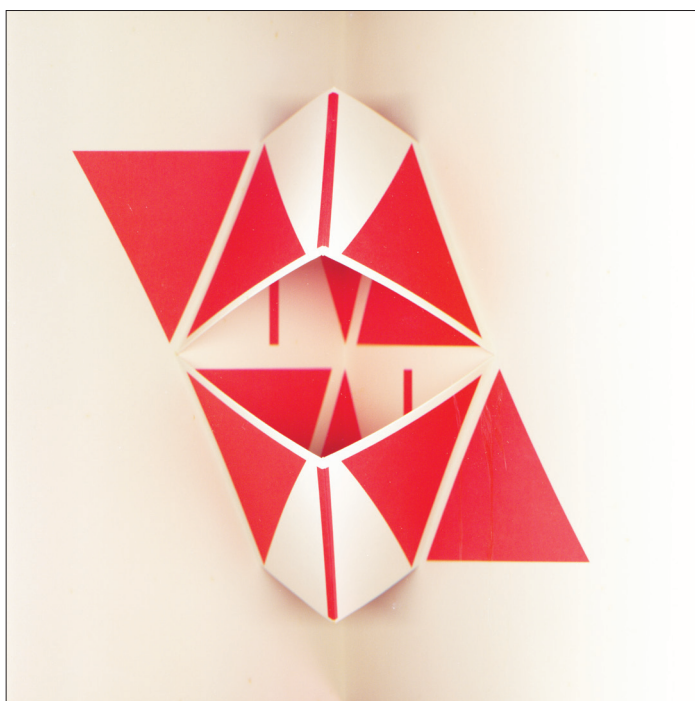
Tematizando a crítica depreciativa – a vaia – à poesia concreta e suas orientações práticas e teóricas, “Viva vaia”, antes de ser ironia, é provocação, pois, ao sancionar positivamente a crítica negativa com viés irônico – viva a vaia – sanciona-se, negativamente, o sancionador que vaia. Elogiar a crítica negativa, a seu modo, denuncia o despreparo do crítico e de sua *performance*, portanto, denunciando que lhe falta competência para seu fazer. Nessa argumentação, a crítica de um crítico ruim torna-se sinal de qualidade do criticado, que aparece colocado acima dele, e não abaixo, como o mau julgador pretende. Em síntese, essa vaia – elogio ao inverso – significa viva, por isso mesmo, viva a vaia.

Complexificando as formas semânticas, o poema ainda complexifica as formas plásticas – a dúvida inicial se está escrito “viva” ou “vaia” torna-se pertinente na geração do sentido. No plano de expressão, todas as categorias plásticas estão em função de, na mesma forma escrita, grafar as duas palavras; as cores, as formas e a topologia das letras escrevem a mesma frase nos espelhamentos cromáticos, eidéticos e topológicos construídos. Nesse processo, por exemplo, quando, “viva” está grafado em cor escura sobre o fundo claro, na posição direita, na posição inversa está escrito “vaia”. Além do mais, para completar o tom verbivocovisual do poema, fonologicamente há uma inversão semelhante: em /vaia/ a vogal /a/, tônica e aberta, caminha para o ditongo decrescente e se fecha na semi-vogal /j/ e na vogal /a/ átona; em /viva/, dá-se o contrário, a vogal /i/ fechada abre-se no /a/. Assim, seja no conteúdo, seja na expressão, formas semânticas, formas fonológicas e formas plásticas estão em correlação semi-simbólica em função da mesma semiose; “viva” e “vaia” significam o mesmo em todos os sentidos.

Caso o poema passe a ser manifestado em outros tipos de mídia e de texto, trata-se apenas de verificar como essa semiose se conforma às especificidades das novas linguagens. Recriado nos *Poemobiles* (Campos e Plaza, 1984), “Viva vaia”, na articulação das dobraduras, passa a ter três dimensões ao invés de duas e ganha movimento. No poemobile, com o cartão aberto, o poema surge conforme esta imagem:



Quando o cartão se fecha, ou se abre – enfim, movimenta-se – atrás de “vaia”
aparece escrito “viva”, e atrás de “viva”, “vaia”:



A complexificação topológica, antes bidimensional, resolve-se na recriação em três dimensões; o que funcionava de acordo com a categoria topológica *superior vs. inferior* aplicada à posição na dimensão da altura, na página do papel, surge no poemobile formado na categoria *anterior vs. posterior*, aplicada à posição na dimensão da largura. O mesmo se dá na dimensão temporal do movimento, que, na articulação do processo *abertura vs. fechamento* – já que não se pode determinar se o poema começa com o cartão aberto ou fechado – complexifica a ordem do verso no fluxo de leitura. A mídia, portanto, apenas substancializa formas semióticas, oriundas antes da engenhosidade retórica que constrói o texto, que dela própria.



5. *Pedro Xisto e o concretismo zen*

A medida do verso

em suas muitas formas, o discurso literário dá voz a Homero, Dante, os ciclos *d'As mil e uma noites*, *Os 120 dias de Sodoma*, de Sade; mas também a Catulo, aos trovadores medievais, Petrarca, Bashô, Busson, Issa e o haikai. Do mesmo modo, na música há tempo para a *IX Sinfonia* de Beethoven, para a *VIII Sinfonia* de Mahler e para os *Cinco movimentos* e as *Seis peças para orquestra* de Anton Weber. Entre epopéias e haikais, sinfonias e peças que não chegam a durar sequer um minuto – o terceiro movimento dos *Cinco movimentos* de Weber dura por volta de 40 segundos – o “tamanho” da obra depende das coerções textuais do gênero. Logo, a prolixidade e a concisão, enquanto valores, dependem do que é dado como justa medida em cada gênero literário, que cria uma forma semiótica geral, regente das formas específicas e particulares que se subordinam a ela, apta a ser valorizada sociossemioticamente. Em outras palavras, cria-se um modelo geral capaz de reger ocorrências particulares e modos de valorizá-lo enquanto tipo de discurso. Desse ponto de vista, não é correto afirmar que os haikais são desinteressantes porque são “curtos” demais, pois, justamente em seu “tamanho curto”, está sua maior qualidade.

Também não é correto fazer o mesmo com a poesia concreta no que diz respeito a sua forma semiótica e a seu tipo de discurso. Longe de ser apenas uma “brincadeira” com a expressão gráfica da poesia, trata-se, isto sim – como está demonstrado nos capítulos anteriores – de um trabalho engenhoso com formas semânticas, fonológicas e plásticas; frutos do trabalho com a linguagem, as poesias concretas não são apenas versos “curtos” – às vezes, apenas uma palavra, como no poema “Código”, de Augusto de Campos – escritos em cores, formas e posições fora dos padrões convencionais. Próximo das formas concisas, como o soneto, a quadra e o haikai, o concretismo é um modo de dizer.

O texto “A forma de conteúdo da linguagem como fator social” (Hjelmslev, 1991: 103-109), de Hjelmslev, termina com a seguinte citação do livro *O poder da linguagem sobre o pensamento*, de Esaias Tegnér (Hjelmslev, 1991: 109):

O movimento de ar expresso em nossa escrita pelas duas letras *ga*, e em latim por um solitário e pequeno *i*, talvez não seja suficiente para mover uma pena. No entanto, ele pode transportar um ser humano, ou um exército inteiro, aos confins da terra.

E se as ondas sonoras tomarem a forma das palavras *pátria*, *liberdade*, *honra* e no momento oportuno atingirem nossos ouvidos as ondas podem... crescer até formar uma tempestade que mandará tronos pelos ares e mudará o destino das nações... se as ondas sonoras passarem dos lábios dos mestres para os ouvidos dos discípulos, mesmo num vago sussurro, poderão ressoar através dos continentes com um rugido cada vez maior... e mudar os pensamentos e a vida de milhões de pessoas para direções até então desconhecidas.

O alcance da fala, portanto, não se dá por volume, nem por duração; em termos poéticos, desde que considerados de acordo com a justa medida dada pelo gênero discursivo realizado, a *Iliada*, de Homero, vale tanto quanto os haikais de Bashô, Busson e Issa.

Dentro do concretismo, há poetas concisos, como Augusto de Campos, dedicados às formas mínimas, como é possível verificar nos seis poemas analisados no capítulo anterior; e há poetas prolixos, como Haroldo de Campos, que preferem formas mais extensas. Em seus desenvolvimentos artísticos, enquanto o primeiro se dedica a traduzir E. E. Cummings, o segundo traduz Homero; Augusto se concentra no concretismo, Haroldo se envolve com a poesia neobarroca e abandona cada vez mais os recursos plásticos da escrita a favor dos componentes entoativos exclusivamente verbais. Todavia, antes de examinar a obra de Haroldo e seu modo particular de elaborar a estética concretista, convém, depois de verificar, no terceiro e no quarto capítulos, como o verbal e o plástico podem ser sincretizados nos processos de diferenciação, assimilação e identificação semiótica entre eles, verificar, neste quinto capítulo, como se dá o encaminhamento poético em formas concisas, como as preferidas por Augusto.

Não se trata, porém, de, após haver estudado formas de expressão, estudar formas de conteúdo. Nos dois capítulos anteriores, quando se propõe sistematizar os processos de criação poética do concretismo a partir de relações entre as semióticas verbal e plástica, foram analisadas relações entre expressão e conteúdo em todos os poemas. Não foram considerados conteúdos à parte, que depois se tornam poesia por meio da forma, mas a poesia formada a partir de relações entre formas de expressão e formas de conteúdo na construção do texto. Dessas relações semióticas, surge a concisão; trata-se, por isso, de verificar, neste capítulo, ao encontro de que projeto poético ela funciona na estética concreta. Em outras palavras, busca-se determinar o que significa ser, concretamente, conciso.

A convocação do haikai

Na edição do dia 8 de dezembro de 1996, o jornal *A Folha de São Paulo* publicou uma avaliação da poesia concreta feita por críticos e poetas do movimento. Entre eles, Décio Pignatári afirma, em comentários, que cada escola literária faz seus precursores. Cabe ao concretismo, portanto, escolher referências para justificar sua produção cultural. Desse modo há, nos discurso da poesia concreta, interdiscursividade com a poesia anterior a ela, em que, na busca de relações contratuais com o passado, constrói-se um sistema de textos do qual ela se torna herdeira. Se Mallarmé e Pound não são concretistas, no discurso do concretismo eles se tornam, pelo menos, seus precursores, o que transfere aos herdeiros as qualidades dos mestres. Atraídos pela concisão, seria de esperar que alguns concretistas encontrassem, na forma poética do haikai, inspiração e justificativa para suas poéticas. O caso mais evidente é Pedro Xisto, autor dos 503 haikais reunidos, ao lado dos poemas concretos, no volume *Caminho* (Xisto, 1979).

Há muitas soluções propostas na tentativa de adaptar a forma original do haikai japonês à língua portuguesa. Como não se trata de fazer delas objeto de estudo, para fins de encaminhamento, basta saber que a escolhida por Pedro Xisto, na determinação prosódica de seus haikais, é a do poeta Guilherme de Almeida. Para o poeta modernista, um haikai deve ser formado por três versos, uma redondilha maior entre duas menores, com duas rimas: nas seqüências finais das redondilhas menores; e a seqüência final da redondilha maior com sua primeira pausa interior. Como é característico nas redondilhas, o acento tônico recai na última sílaba do verso e a pausa-acento pode recair em quaisquer das sílabas anteriores a ela. Em *A versificação em língua portuguesa*, de Manuel Bandeira – texto da Enciclopédia Delta Larousse – é adotada essa definição de haikai e o exemplo é este:

Lava, escorre, agita
A areia. E enfim, na bateia,
Fica uma pepita

Coerente com sua proposta, o haikai da Guilherme de Almeida está baseado na seguinte estrutura fonológico-entoativa:

_ u u u (a)	la vaes co rrea gita (5)
u (b) u u u u (b)	aa reia een fim na ba teia (7)
_ u u u (a)	fi cau ma pe pita (5)

Sob essa coerção de gênero, Pedro Xisto faz, por exemplo, esta composição (Xisto, 1979: 9):

Ante a cumeeira
E os muros gastos e escuros
Branca cerejeira

Como se pode observar, o modelo prosódico é o mesmo:

_ u u u (a)	an tea cu me eira (5)
u (b) u u u u (b)	eos mu ros gas tos ees cuos (7)
_ u u u (a)	bran ca ce re jeria (5)

O molde prosódico, entretanto, apenas viabiliza a manifestação textual; deve-se verificar como Pedro Xisto se vale dele para exercer sua engenhosidade poética. Começando pelas formas de conteúdo, qual o conteúdo do haikai? Válida para quaisquer atos de falo, as distinções propostas pela pragmática entre *significação vs. sentido e frase vs. enunciado* podem ser essenciais para fluência do haikai. Para a pragmática, em linhas gerais, a significação se dá nos limites da frase, fruto de relações sintática e lexicais; contudo, uma vez enunciada, essa significação é reelaborada no uso da língua e ganha sentido em nível de enunciado. Semiotizando a pragmática, trata-se de verificar não relações entre frases e contextos de produção de enunciados, mas relações entre enunciação e enunciado em nível discursivo. Desse modo, em semiótica, toda significação frasal só ganha sentido se colocada em discurso; uma vez colocada em discurso, os papéis temáticos dos co-enunciadores e as relações entre temas e figuras determinam o que a pragmática chama o sentido do enunciado.

Em termos pragmáticos, há no haikai frases, que, em suas relações sintáticas e lexicais, dão forma a significações específicas, como, por exemplo, esta: “Ante a cumeeira / E os muros gastos e escuros / Branca cerejeira”. Essa significação, ao surgir como haikai, vai ao encontro, em nível de enunciado – ou seja, no uso lingüístico – do sentido dado pelo projeto poético dessa forma literária e a descrição da cerejeira aponta para além dela mesma. Em termos semióticos, há no haikai um percurso figurativo que ganha sentido nas relações entre ele os percursos temáticos que garantem sua coerência semântica. Nessa forma de conteúdo há, pelo menos, um tema prático, que se refere à descrição de fatos cotidianos, correlacionado a um tema mítico, que cuida da inserção do haikai no discurso religioso do budismo *zen*. Nessa inserção, o enunciado se forma com conotações religiosas, determinadas

pelos papéis temáticos dos co-enunciadores e do valor mítico dos versos dado na enunciação. Dito de outro modo, o haikai carrega, em seu enunciado, a cena enunciativa gerada na enunciação, responsável por suas conotações semióticas poéticas e religiosas.

Uma vez conotado sociosemioticamente, como o tema mítico do budismo *zen* rege a figuratividade realizada? *Zen* significa meditação; do sânscrito *dhyana*, em chinês fica *ch'na*, em japonês, *zen*. Deve-se, para prosseguir, determinar sua forma semântica e mostrar que tipo de meditação é essa. Longe de discutir em pormenores a história do *zen* e do budismo na China e Japão, ou a polêmica discursiva na qual o termo ganha sentido na rede de discursos que dá forma ao universo do discurso religioso contemporâneo, basta, para fins de análise semiótica, considerar tal meditação um fazer e descrever como se formam os valores semânticos que o determinam narrativamente. Em outras palavras, trata-se de determinar o fazer missivo que dá forma ao fazer *zen*.

Definido dentro das concepções budistas, em linhas gerais, o *zen* diz respeito à transcendência da realidade meramente temporal e aponta para sua superação em função de uma dimensão, que, em termos ocidentais, poderia ser chamada metafísica, desde que metafísica signifique aquilo que compreende e determina o mundo físico. Em termos menos etnocêntricos, superar o *samsara* por meio da concepção de *nirvana*. Da Índia ao Extremo Oriente, o sincretismo religioso cuida de assimilar budismo indiano e religiões autóctones, e a prática *zen* passa a ser aplicada em diversas artes, desde a cerimônia do chá à arte da guerra. Entre elas, a poesia e, especificamente, o haikai. Por meio da meditação – que envolve técnicas particulares que não cabe aqui descrever – atinge-se um estado de transconsciência, chamado em japonês *satori*, através do qual sujeito e objeto tendem a ser um só. No caso de artes marciais, por exemplo, a identificação entre o guerreiro e seu alvo, cuja meta é a infalibilidade do ataque. Baseado na aplicação dessa realidade última não além do cotidiano, mas paralela a ele, abre-se campo para a meditação permanente, apoiada em quaisquer afazeres do dia a dia. Em termos missivos, portanto, são emissivos os valores do essencial, correlacionados ao ser transcendente tomado como realidade última e verdadeira; e são remissivos os valores do substancial, correlacionados à dimensão temporal do mundo, tomada como ilusória.

No regime emissivo, a meditação e a doutrina *zen*, com seus mestres e ensinamentos, funcionam como destinadoras do sujeito narrativo, pois visam a colocá-lo em conjunção com o objeto de valor. Por meio delas, o cotidiano se revela além de si próprio; de anti-sujeito, capaz de impedir a *performance* com valores remissivos, volta-se a favor do sujeito e, de obstáculo, torna-se ponte. Revelando a realidade mítica além da realidade prática, o *zen* conota o haikai com valores religiosos; a cena cotidiana e aparentemente corriqueira enunciada nos versos aponta para o transcendental; os co-enunciadores instauram e participam de uma *performance* religiosa.

Voltando ao poema de Pedro Xisto citado acima, é possível descrever, em termos semióticos, como isso se dá.

Ante a cumeeira
E os muros gastos e escuros
Branca cerejeira

Em frente à parte mais alta de um telhado e dos muros, qualificados gastos e escuros, a cerejeira branca se impõe. Na tematização prática, um recorte cotidiano ganha sentido e, enunciado como haikai, a tematização mítica se encarrega de orientar a percepção prática para a percepção transcendente, meta da doutrina *zen*. Na relação entre temas e figuras, os valores *substancial vs. essencial* da tematização mítica são correlacionados aos efeitos denotativos, que cuidam da descrição do recorte cotidiano da tematização prática, conotando-os com significação religiosa, formada tanto na cena enunciativa construída quanto na semântica discursiva realizada.

Em nível de enunciado, apesar de todo o haikai estar apto a significar o essencial além do substancial, há, em sua distribuição figurativa, a projeção desses valores, separando figuras mais aptas a simbolizar o essencial ou o substancial na expressão do mundo sensível. Sobrepondo-se ao telhado e à destruição dos muros – gastos e escuros – a cerejeira em flores brancas mostra oposições entre, pelo menos, os valores semânticos *morte vs. vida*, *cultura vs. natureza*, *escuro vs. claro*, *sujo vs. limpo*, disseminados como formantes de símbolos religiosos pela oposição *substancial vs. essencial*. Assim, todo o percurso figurativo, formado por aquelas quatro categorias na tematização prática, figurativiza um simbolismo religioso, uma vez que os valores do “mundo” sensível estão aptos a se tornarem símbolos por, justamente, assumirem valores míticos do *substancial vs. essencial*.

substancial vs. essencial	} tema mítico
morte vs. vida	} tema prático
cultura vs. natureza	
escuro vs. claro	
sujo vs. limpo	} figuratividade
muros gastos e escuros vs. branca cerejeira	

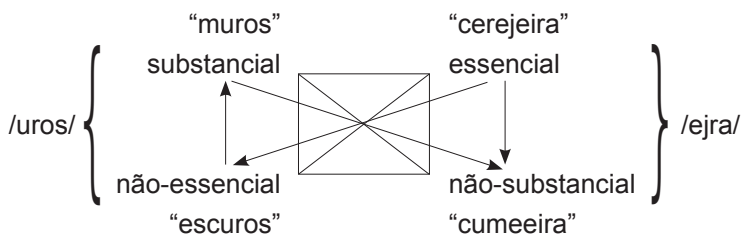
Para ser haikai, basta que essa forma de conteúdo seja textualizada na forma semiótica com a qual se convencionou chamar haikai em língua portuguesa; seguindo as coerções do gênero, seja na forma da expressão, seja na de conteúdo, Pedro

Xisto faz sua composição. Entretanto, além dessa adequação, o autor se vale das regras de composição para promover relações semi-simbólicas entre formas semânticas e formas fonológicas. As rimas e os acentos tônicos, no plano de expressão, garantem a ênfase em quatro palavras: cumeeira e cerejeira; escuros e muros. Assim destacadas, há, pelo menos, três correlações com as formas de conteúdo, que merecem atenção na composição semiótica do poema.

A primeira delas, a mais evidente, refere-se aos domínios do conteúdo, estabelecidos pelas categorias semânticas determinadas pela categoria *substancial vs. essencial* e sua correlação com os domínios fonológicos estabelecidos pelas rimas */uros/ vs. /ejra/*. De acordo com o simbolismo construído no enunciado do haikai, há dois domínios semânticos, formados pelas duas dêixis do quadrado semiótico: há o percurso da negação do essencial rumo à afirmação do substancial (não-essencial → substancial); e há o percurso contrário, que segue da negação do substancial rumo à afirmação do essencial (não-substancial → essencial). Desse ponto de vista, em nível de conteúdo, gastar e escurecer os muros equivale ao primeiro percurso, não-essencial → substancial; e a cerejeira branca impor-se ante a cumeeira, ao segundo percurso, não-substancial → essencial. Quando há rimas e acentos tônicos em “muros” e “escuros”, em nível de expressão, cria-se uma zona fonológica correlacionada ao primeiro percurso; e nas rimas e acentos em “cumeeira” e “cerejeira”, uma zona fonológica correlacionada ao segundo.

plano da expressão	{	<i>/uros/ vs. /ejra/</i>
		“muros” e “escuros” vs. “cumeeira” e “cerejeira”
plano de conteúdo	}	não-essencial → substancial vs. não-substancial → essencial

Não apenas isso. Em sua engenhosidade poética, as palavras rimadas duas a duas demarcam as etapas dos percursos realizados: o “escuro” equivale a negar a essencialidade, e “o muro”, em relação à cerejeira, equivale a afirmar a substancialidade; impor-se ante a “cumeeira” significa negar a substancialidade, e a “cerejeira” branca afirma a essencialidade. Articulada no quadrado semiótico, a rede de relações semânticas, fonológicas e lexicais é esta:



Projetada no texto do haikai, essa semiose pode ser representada assim:

Ante a cumeeira
/não-substancial →/
E os muros gastos e escuros
/substancial ← não-essencial/
Branca cerejeira
/→ essencial/

A segunda relação expressão-conteúdo refere-se à correlação fonológica /uros/ vs. /ejra/ e o eixo semântico colocado em discurso para dispor espacialmente a figuratividade. Construída por meio de conceitos, há no percurso figurativo uma cena enunciada formada por três pessoas – a cerejeira, a cumeeira e os muros – dispostas no espaço em função do eixo semântico *horizontal vs. vertical*, determinadas na narrativa em que, ao impor-se ante a cumeeira e os muros gastos e escuros, a cerejeira supera a verticalidade da cumeeira e escapa aos limites impostos pelos muros na dimensão horizontal da cena. Relacionados aos valores semânticos *substancial vs. essencial* da tematização mítica, esse eixo figurativo *horizontal vs. vertical* assume valores simbólicos, pois o mundo prático passa a ser visto no cenário mítico formado pela co-relação semântica *substancial / horizontal vs. essencial / vertical*. Nessa visão de mundo, o plano de expressão do mundo natural torna-se plano de conteúdo da língua natural; o haikai cumpre sua função enunciativa de promover o *satori* e fazer o mundo prático ser lido de acordo com seus valores míticos e religiosos. Essa co-relação é de ordem semântica, todavia, embora formada por valores semânticos na geração do sentido da narratividade e do fazer missivo aos percursos temáticos e figurativos, encontra uma forma fonológica, estabilizada nos significantes das palavras “muros”, “escuros”, “cerejeira” e “cumeeira”, apta a ser semi-simbolicamente co-relacionada a ela:

plano de expressão	/uros/ vs. /ejra/
plano de conteúdo	substancial / horizontal vs. essencial / vertical

Construindo anagramas – “muros” e “escuros”, “cerejeira” e “cumeeira” – o plano de expressão fonológico ratifica as formas de conteúdo e garante a simbolização religiosa não apenas da expressão do mundo natural no plano de conteúdo da língua natural, mas também a da expressão da língua natural utilizada. Nessa terceira relação expressão-conteúdo, a forma fonológica *vogal posterior vs. vogal anterior*, que rege fonologicamente os anagramas-rimas em /uros/ vs. /ejra/, é mitica-

mente realizada, uma vez que surge semi-simbolicamente co-relacionada à forma semântica *substancial / horizontal vs. essencial / vertical*. Nessa co-relação, tanto a imagem imaginada no plano de conteúdo quanto a imagem acústica que dá forma à prosódia são sacralizadas no universo mítico do haikai, as rimas e seus significados encaminham um mantra.

A subversão do haikai?

Uma vez que a proposta de Guilherme de Almeida se torna canônica na língua portuguesa poetizada no Brasil, há, pelo menos, dois modos para se trabalhar com ela: ou há busca do exercício de seus efeitos semióticos; ou há subversão da relação expressão-conteúdo canonizada. O item anterior e a análise de “Ante a cumeeira / E os muros gastos e escuros / Branca cerejeira” deixam claro que Pedro Xisto investe na depuração da forma canônica, explorando recursos semióticos além do molde prosódico e de sua simples conformação textual em métricas e rimas pré-determinadas. No volume *Caminho* (Xisto, 1979), os poemas estão sistematizados em três partes: haiku e tanka, concretos, logogramas. Os haikais, que somam 503, são todos feitos de acordo com a proposta canônica, todavia, o poeta também se adianta nos processos da invenção e são encontrados poemas como estes (Xisto, 1979: 84-85):

tangas de miçangas
balangandãs mais galantes?
(zangas e mungangas)

iaiá iaiá ia
aí: ôi ioiô: aí
ai ai iaiá ia

atabaques batem
atabaques atabaques
atabaques:
baques

mar santo (a chamar
a bela) espelha e revela
já: mãe iemanjá

Uma tipologia dos discursos com base na semiótica, capaz de sistematizar tipos de discursos sociosemioticamente reconhecidos, deve, dentre seus procedimentos básicos, descrever tais tipos como correlações entre formas de conteúdo – especificamente as relações entre temas e figuras – e formas de expressão – procedimentos canônicos de organizar as seqüências prosódicas e fonológicas, desde que se trate de sistemas semióticos verbais. O haikai, enquanto um subtipo de discurso literário em verso, permite essa abordagem semiótica. Seu plano de conteúdo se forma na relação entre os percursos temáticos prático da cena cotidiana e mítico do *satori*, mas também na seleção e fixação de uma série de figuras aptas a tais descrições, feitas pela tradição oriental, que cuidou de dar forma a esse tipo de discurso – as estações

do ano, as plantações de arroz, as flores brancas, os bambuzais, as libélulas, etc. estão para a figuratividade do haikai assim como florestas escuras, tumbas e cadafalsos estão para a imaginação romântica. Seu plano de expressão, na língua japonesa, encontra um modelo prosódico-fonológico canonizado e, quando escrito, um modelo plástico. Assim, da correlação semiótica entre tais coerções de formas de conteúdo e de expressão, surge um tipo de discurso literário.

Quando sua tradução em língua portuguesa é encaminhada, pelo menos no Brasil, a proposta de Guilherme de Almeida termina por se impor e encontra, em Pedro Xisto, seu engenheiro mais notável. Desse ponto de vista, portanto, fazer haikai não se trata apenas de compor poemas curtos, com vaga inspiração místico-filosófica, mas de trabalhar as relações semióticas que definem um tipo específico de criação artística; aprimorar o haikai implica levar essa forma semiótica ao máximo de suas possibilidades poéticas, procedendo como o autor nos versos de “Ante a cumeeira / E os muros gastos e escuros / Branca cerejeira”. No plano de conteúdo, o poema está de acordo com a cena cotidiana e a projeção do *satori*, figurativizada pela cerejeira, cuja floração serve de base para o imaginário simbólico da cultura japonesa e não só de sua poesia; no plano de expressão, por sua vez, a prosódia segue o modelo de rimas e de métrica canonizado. Contudo, como está demonstrado no item anterior, as relações semióticas engendradas vão além do modelo poético e, sem desrespeitar suas regras de coesão textual, superam a forma canônica pela depuração.

Por outro lado, subverter o haikai implica utilizar novas formas em sua arquitetura, sejam elas formas de conteúdo, de expressão, ou de ambos os planos da linguagem. Como Pedro Xisto se vale da mesma forma de expressão em seus haikais, resta saber se, pelo menos nas relações entre temas e figuras do plano de conteúdo, subverte o tipo de poema que sabe tão bem depurar. Os quatro haikais selecionados anteriormente respeitam a metrificação 5 - 7 - 5, com rimas nos finais de verso das redondilhas menores e com a pausa da redondilha maior rimando com sua última sílaba poética. A diferença em relação à forma de expressão do haikai “Ante a cumeeira / E os muros gastos e escuros / Branca cerejeira”, no que diz respeito às rimas, é o uso de rimas cuja identidade sonora incide apenas nas vogais – as chamadas rimas toantes – em oposição às rimas feitas com a identidade fonológica total a partir da sílaba tônica da palavra – as chamadas rimas soantes. No primeiro haikai, “cerejeira” rima com “cumeeira” a partir da identidade /ejra/, e “muros” rima com “escuros” a partir da identidade /uros/, ambas rimas soantes. Nos demais haikais, além das soantes, há rimas toantes entre “balangandãs” e “galantes” no /a/ nasalizado; entre “batem” e “baques” nas vogais /a/ e /e/; entre “chamar” e “iemanjá” na repetição da seqüência /a/ átono seguido do /a/ônico. Quando utiliza rimas soantes, Pedro Xisto faz rima com a mesma palavra: na redondilha maior “atabaques atabaques”; e em todo haikai “iaíá iaíá ia / aí: ôi ioiô: aí / ai ai iaíá ia”, as rimas “ia” das redondilhas menores e “aí”, da maior. Embora muitas vezes pareça, uma vez que o poeta aplica com criatividade os recursos prosódicos e fonológicos da língua portuguesa, não há subversão, pelo menos no plano de expressão da linguagem, das

regras de composição do haikai. Entretanto, no plano de conteúdo, novos temas e figuras são introduzidos nas formas semânticas próprias desse tipo de poema, o que indica, senão uma subversão do tipo, pelo menos uma inovação em sua práxis.

Nos quatro haikais, os temas e figuras do universo mítico japonês são substituídos por temas e figuras da tradição afro-brasileira. Nos percursos figurativos, isso é confirmado, com evidência, pelas figuras “tangas de miçangas”, “balangandãs”, “mungangas”, “atabaques”, “iaíá”, “ioiô”, “mar santo (de iemanjá)”, “iemanjá”. Como os percursos figurativos significam em função de percursos temáticos na semântica discursiva, construir um haikai com esse vocabulário transforma, consideravelmente, suas formas de conteúdo, devido à colocação em discurso de temas estranhos – nos exemplos, também estrangeiros.

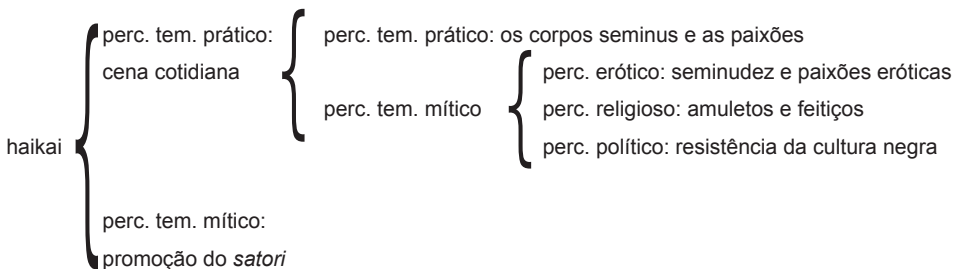
Nos versos de “tangas de miçangas / balangandãs mais galantes? / (zangas e mungangas)”, correlacionada à tematização prática do valor de uma peça do vestuário, há a tematização mítica que cuida de conotá-la com efeitos de sentido eróticos. Um dos significados de “tanga” é “espécie de lençol enrolado ao corpo por negros que chegavam ao Brasil como escravos”; a tanga serve para cobrir os corpos nus, mais especificamente, do ventre às coxas. De vestimenta de escravos, a tanga de miçangas transforma o andrajo em adorno e, antes de esconder as partes pubianas, tende a expô-las, uma vez que essas tangas são feitas de pequenas contas coloridas de massa de vidro. Além de adereço, “miçanga” também significa “miudeza”, “coisa de pouco ou nenhum valor”, fazendo com que, mesmo em se tratando de andrajos, permaneça a euforização erótica dos corpos vestidos por eles. Desse modo, não é o adereço que tende a valorizar o corpo, mas o corpo, a valorizar o adereço. Os “balangandãs”, que significam “bijuterias”, remetem às “miçangas” do verso anterior; todavia, “balangandã” tem, pelo menos, mais dois significados: amuleto e testículos. Os amuletos são aqueles das religiões afro-brasileiras – ornamentos de metal em forma de figa, fruto ou animal – o que, com evidência, reforça o imaginário convocado em todo haikai; e o outro significado confirma os conteúdos eróticos, antes apenas sugeridos, e encaminha outros do mesmo campo semântico; porque “balangandã” ainda significa “penduricalho” – como os “testículos” – “pênis”, “seios” e “nádegas” também podem ser incluídos em meio àquilo que balança dependurado nos corpos.

Adereços ou partes do corpo, tais balangandãs são considerados “galantes”. Contrário ao que tem pouco valor, o que é galante é rico e preciso; o adjetivo complexifica o valor dos substantivos transformando o que seria pobre e lascivo em algo diferente disso. Em modo interrogativo – “balangandãs mais galantes?” – a pergunta mostra que essa pobreza é da ordem do parecer, cabe ao haikai revelar o ser exuberante da cena descrita. A resposta dada à pergunta é “(zangas e mungangas)”; os estímulos eróticos despertariam “fúria”, “ira”, “exaltação colérica do ânimo” – “zanga” – e “expressão facial de zombaria” – “munganga” – gerando tensão. As duas figuras, contudo, podem funcionar como hipérbolés – a fúria do tesão e a zombaria da provocação – ou com o sentido de “feitiço”, que é outro significado das duas palavras.

Esse desfile de tangas e balangandãs, que mostra corpos negros em exaltações poética e erótica, a seu modo, tematiza a resistência da cultura afro-brasileira na transformação que faz da miudeza das miçangas em objetos de gala, e da lascívia, em arte do amor. Assim como baldes de lata presos a cabos de vassoura com cordas e peças de metal para esfregar roupas viram, respectivamente, contrabaixo e bateria para tocar jazz na cultura afro-americana-do-norte, nos versos de Pedro Xisto a conta de vidro vira jóia, a tanga vira fetiche. Em termos de semântica discursiva, é possível afirmar que há no haikai uma tematização prática, responsável pela colocação em discurso da cena do desfile de corpos e paixões enunciado, e uma tematização mítica que se desdobra em, pelo menos, três percursos:

- o percurso erótico, quando o desfile de corpos semivestidos se transforma em excitação erótica;
- o percurso religioso, quando “balangandã” significa amuleto e “zangas” e “mugangas” significam feitiço;
- o percurso político, quando os três percursos anteriores (prático, mítico erótico e mítico religioso) estão em função de transformar a bijuteria em jóia e a lascívia, em prazer, mostrando a resistência poética e erótica da cultura afro-brasileira de encontro a sua possível desvalorização, quando “tanga” significaria andrajos de escravos e “miçanga”, miudeza ou coisa de pouco valor.

Seminudez, erotismo, paixões intensas, feitiços, resistência negra são temas e figuras tão estranhos à semântica discursiva do haikai japonês, que o poema só é reconhecido como tal por sua forma de expressão e pela classificação que o próprio poeta fez de seu trabalho. Feita haikai, essa forma de conteúdo, tão avessa a ele, é inserida em sua práxis enunciativa, e passa a significar como haikai. Em outras palavras, as formas de conteúdo examinadas passam a ser valorizadas do ponto de vista religioso do haikai, e a cena enunciada e seus significados tornam-se a cena cotidiana capaz de promover o *satori*. Tudo se passa como se, na semântica discursiva do poema de Pedro Xisto, a relação entre temas e figuras determinada se tornasse um percurso temático prático, que é valorizado miticamente pelas conotações religiosas próprias do haikai.



Quando se manifesta no plano de expressão, essa forma de conteúdo, embora de acordo com a forma prosódico-fonológica seguida pelo poeta, é correlacionada a outras formas de expressão. Nos significantes das palavras escolhidas para compor os versos, há assonância da nasalidade e da vogal /a/ oral ou nasalizada:

assonância da nasalidade

tangas de miçangas
balangandãs mais galantes?
(zangas e mungangas)

assonância da vogal /a/

tangas de miçangas
balangandãs mais galantes?
(zangas e mungangas)

Das palavras escolhidas, “tangas”, “miçangas”, “balangandãs” e “mungangas” pertencem ao léxico afro-brasileiro, seja por etimologia – tanga, munganga, miçanga – seja por uso socioletal – balangandã. Isso faz com que, de arbitrária, a relação significante-significado passe a ser motivada pela correlação entre a forma de conteúdo temático-figurativa da semântica discursiva do haikai e a forma de expressão dada pelas assonâncias da nasalidade e da vogal /a/. Assim, as palavras “mais”, “galantes” e “zangas”, embora fora do campo temático-figurativo determinado, terminam por receber as mesmas conotações sociossemióticas das outras quatro, por pertencerem ao mesmo campo fonológico das assonâncias.

Essas subversões das formas de conteúdo e inovações nas formas de expressão permanecem na arquitetura dos outros três poemas. Em “atabaques batem / atabaques atabaques / atabaques: baques”, há tematização da cultura afro-brasileira como no poema anterior, seus conteúdos vão de encontro àqueles do haikai japonês e, pela mesma práxis enunciativa, são complexificados nele. No conjunto de figuras que se tornam canônicas por realizar temas de singularizações culturais – figuras que funcionam como símbolos nacionais, tribais ou grupais – entre paisagens, comidas e vestimentas, há lugar para os instrumentos musicais: tabla, tampa e sitar para a cultura indiana; berimbau, pandeiro e tamborim, para a Brasil; timbales e congas, para boa parte da América Central; o bandoneon, para Argentina; a guitarra elétrica, para o rock’n’roll; naipes de metais, para o jazz; órgãos de tubos, para os cristãos; atabaques, para as culturas africanas ou originadas delas. Além de instrumentos tornados típicos, cada um conota outros temas ao lado do musical: o bandoneon conota erotismo; a guitarra elétrica, desde que utilizada no rock’n’roll, conota rebeldia e inconformismo; tablas, sitars, órgãos de tubos e atabaques conotam temas religiosos – os últimos são parte integrante dos ritos religiosos afro-americanos.

Em um tipo de enunciação que se constrói em cenas contemplativas, a presença de atabaques em batuques e batucadas contrasta por sugerir mais o transe que a meditação. Baseados no transe e na incorporação – seja de orixás ou das demais entidades convocadas nos cultos – esse viés religioso vai de encontro às peregrinações de Basho e do estado de alma necessário ao budismo *zen* e, ao mesmo tempo,

almejado por ele. Todavia, manifestada em forma de haikai, a cena enunciada do batuque e suas conotações míticas – musical, religiosa, de afirmação cultural – tornam-se, como no poema anterior, o percurso prático a ser mitificado na promoção do *satori*. A subversão do conteúdo também é acompanhada pela correlação de sua forma semântica com uma forma fonológica, que inova o modelo prosódico-fonológico estabelecido. No caso, essa forma de expressão é dada pela iteração de consoantes oclusivas, que gera a aliteração dos fonemas /t/, /b/ e /k/, fazendo com que dois substantivos e um verbo signifiquem a batucada nos dois planos da linguagem em que o haikai se manifesta.

Esse modo de compor se mantém em “iaíá iaíá ia / aí: ôi ioiô: aí / ai ai iaíá ia”. Com dois pronomes de tratamento (“iaíá” e “ioiô”, variante socioletal afro-brasileira de “senhora > sinhá > iaíá” e “senhor > sinhô > ioiô”), um verbo (“ia”, terceira pessoa do singular do pretérito imperfeito do indicativo do verbo “ir”), um adjunto adverbial de lugar (“aí”) e duas interjeições (“ôi”, para aviso ou chamamento, e “ai”, para susto ou dor) o poeta articula, no plano de expressão do texto, uma forma fonológica correlata à forma de conteúdo *feminino vs. masculino*, que rege o encontro encenado entre “iaíá” e “ioiô”, passível de receber conotações eróticas desde que o “ia” dela seja ir ao encontro dele; o “aí”, o lugar do coito; e as interjeições, murmúrios de amor. Assim, a forma semântica determinada rege o erotismo heterossexual tematizado.

Na manifestação desse conteúdo, quando são figurativizadas “iaíá”, suas ações e paixões, há predominância de ditongos crescentes formados pela semivogal /j/ e a vogal /a/, e, quando há hiato, a vogal /i/ é anteposta à vogal /a/, mantendo-se a determinação fonológica do traço distintivo /anterior + fechado/, presente no iode /j/ e no /i/, seguido pela abertura no /a/. Por isso, enfatizada por suas disposição nas redondilhas menores: “**iaíá iaíá ia / ai ai iaíá ia**”, a forma fonológica dada pelo percurso /anterior + fechado/ > /aberto/ está correlacionada ao traço semântico /feminino/. Contrariamente, quando se trata de marcar a presença de “ioiô”, ocorre o ditongo decrescente /oj/, e o hiato /aí/ tem a vogal /i/ posposta ao /a/: “**aí: ôi ioiô: aí**”. Há, portanto, dessa vez enfatizada pela disposição na redondilha maior, a forma fonológica dada pelo traço /aberto ou semi-fechado/ > /anterior + fechado/ correlacionada ao traço semântico /masculino/. Desse modo, o movimento semântico aparece correlacionado ao movimento fonológico, pois conteúdos semânticos contrários – *feminino vs. masculino* – são colocados em paralelo com formas contrárias de expressão – /fechado > aberto/ vs. /aberto > fechado/.

Além do mais, a iteração dos traços /central + aberto/ e /anterior + fechado/ ao longo da expressão destaca as vogais /a/ e /o/, estabelecendo outra correlação semi-simbólica: /a/ - *feminino vs. /o/ - masculino*. Correlação fácil de ser identificada, uma vez que, em Português, os morfemas gramaticais de gênero *feminino vs. masculino* coincidem com essas vogais e, em termos visuais, as formas das duas letras desenham, graficamente, os movimentos dos dois amantes.

“**iaíá iaíá ia** / ai ai **iaíá ia**” vs. “**aí: ôi ioiô: aí**”
 feminino vs. masculino
 redondilha menor vs. redondilha maior
 /anterior + fechado/ > /aberto/ vs. /aberto ou semi-fechado/ > /anterior + fechado/
 vogal /a/ vs. vogal /ô/
 letras “a” vs. letra “o”

Outro efeito de sentido semântico-fonológico presente no haikai diz respeito às oscilações entre as ocorrências da vogal /i/ e da semivogal /j/. Com as vogais /a/ e /o/ demarcando as figuras dos amantes, cabe ao gradiente de intensidade tônica que diferencia ditongos de hiatos – ou seja, que diferencia semivogais de vogais – demarcar suas ações e paixões. Na primeira redondilha menor – “iaíá iaíá ia” – “iaíá” vai ao encontro do objeto de valor, estando em processo de negação da disjunção; na redondilha maior – “aí: ôi ioiô: aí” – o encontro se dá. Na redondilha maior, “ioiô” se faz presente na narrativa, assim como o lugar do encontro – marcado no conteúdo pelo adjunto adverbial de lugar “aí” e, na expressão, pelo hiato /ai/ – que significa, pelo menos dois lugares: o lugar onde o coito se dá, o lugar que se dá no coito. No último verso – “ai ai iaíá ia” – “iaíá”, encontrado o amante, vai então ao encontro dos murmúrios de amor – desfazendo o hipérbato, a frase é “iaíá ia ai aí”. Marca da conjunção, a tonicidade do hiato surge correlacionada ao encontro dos amantes; quando mais tônico o /i/, mais intenso e mais demarcado fica o lugar do coito tanto na expressão, quanto no conteúdo.

No que se refere à semântica discursiva e à construção da cena enunciativa, esse terceiro haikai é como os dois primeiros. Há a tematização prática do encontro entre homem e mulher, que recebe uma tematização mítica em, pelo menos, dois percursos: há um percurso erótico; mas há, ainda, um percurso político de ação afirmativa negra, semelhante aos demais poemas. Nesse haikai, a tematização da cultura afro-brasileira se dá antes pelo modo de enunciação que pela convocação de suas figuras típicas; as figuras do senhor e da senhora surgem pronunciadas de acordo com uma variante de norma lingüística – não se fala de negros, mas como eles durante a escravidão. Comentando a vida dos senhores, há a exposição de práticas privadas que, uma vez tornadas públicas – no caso, a relação sexual – tendem a igualar quem fala e de quem se fala. Novamente, essa relação entre temas e figuras se torna o percurso temático prático, apto a receber a tematização mítica dada pelo haikai na promoção do *satori*.

Por fim, o mesmo se dá no poema “mar santo (a chamar / a bela) espelha e revela / já: mãe iemanjá”. A mitologia afro-brasileira é figurativizada e tematizada nos termos discursivos e textuais do haikai, subvertendo a forma de conteúdo; a expressão prosódico-fonológica é inovada no efeito de sentido semi-simbólico da relação expressão-conteúdo na última redondilha. Narrativizando o espelhamento e a reflexão de Iemanjá na água salgada do mar – seus domínios sagrados, como a pedreira, para Xangô, as matas, para Oxossi, e a água doce, para Oxum – na seqüên-

cia fonológica do último verso há um espelhamento e uma reflexão de fonemas, que aparece correlacionada ao que se passa no conteúdo em termos narrativos.

já: mã e i e man já

Ao lado dos haikais propriamente japoneses, como “Ante a cumeeira / E os muros gastos e escuros / Branca cerejeira”, e dos quatro últimos e mais alguns, que podem ser chamados haikais afro-brasileiros, há, entre os muitos do poeta, haikais como estes, que podem ser chamados haikais nordestinos (Xisto, 1979: 79; 87; 82):

olinda: ó linda
 filha d'algo glauco infindo
 marim a marinha

senhor do bonfim
 homens de tortos princípios
 lhe rogam bom fim

seca: o sertanejo
 as palmas estende aos cactos
 verde derradeiro

Ao que tudo indica, parece que o autor mantém a mesma técnica de composição: subverte as formas de conteúdo com percursos temáticos e figurativos estranhos às formas semânticas tradicionais do tipo de discurso realizado; inova as formas de expressão mantendo a mesma base prosódico-fonológica canônica. Não se trata, porém, de continuar analisando seus haikais em pormenores, mas de mostrar, ilustrativamente, como uma tipologia dos haikais de Pedro Xisto pode ser estabelecida.

Concretos e logogramas

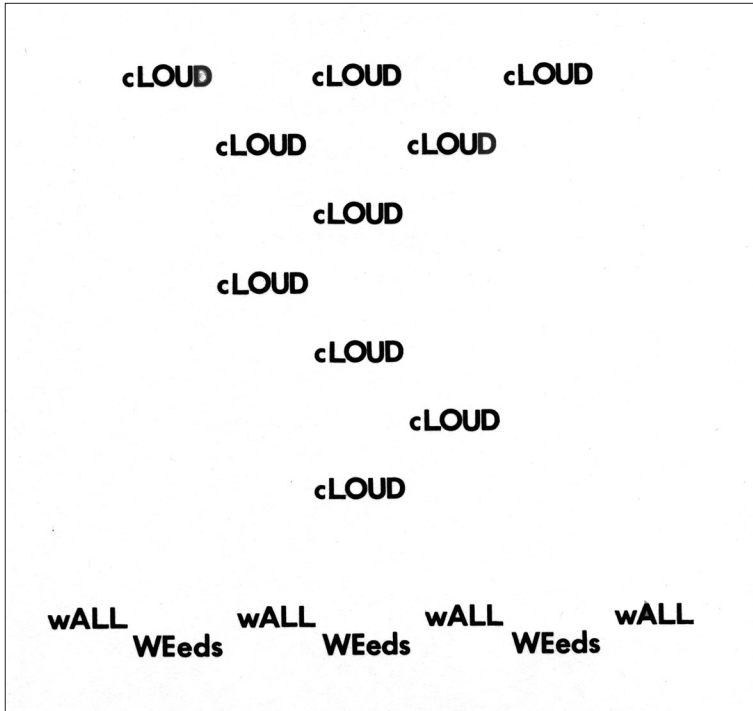
Retomando *Caminho* e o modo como o autor organiza nele sua obra, está dito antes que ela se encontra dividida em três seções: haiku e tanka, concretos, logogramas. A descrição da primeira seção encontra um encaminhamento de análise nos dois últimos itens, nos quais são abordados alguns de seus poemas com a finalidade de determinar sua técnica de composição, inovando e subvertendo o haikai; nessas demonstrações, fica claro que Pedro Xisto prefere manter a forma canônica no plano de expressão desse tipo de poesia e inová-lo em arranjos fonológicos sem subverter o modelo prosódico-fonológico escolhido. Mesmo quando compõe peças como esta (Xisto, 1979: 82):

LÁJEA LÁJEA LÁJEA
 LÁJEA LÁJEA LÁJEA LÁJEA
 LÁJEA LÁJEA lágrima

em que a informação visual dada pela disposição das palavras e da alternância das fontes em *maiúscula vs. minúscula* faz parte da manifestação verbivocovisual do poema, mantêm-se o modelo das redondilhas e das rimas canônico, seguido nos demais haikais.

redondilha menor LÁJEA LÁJEA LÁJEA
 redondilha maior LÁJEA LÁJEA LÁJEA LÁJEA
 redondilha menor LÁJEA LÁJEA lágrima

Entretanto, na segunda seção de *Caminho*, lugar dos poemas propriamente ditos concretos e assim reconhecidos pelo autor, há, a partir do poema “cLOUD” até “SÒ-NETINHOS DE BRINCAR”, uma subseção chamada haiku (Xisto, 1979: 160-170). Colocada sobre o poema “cLOUD” (Xisto, 1979:160), tal indicação não deixa claro quantos são os poemas concretos seguintes subclassificados assim.



Logo após “cLOUD”, seguem os poemas “feira flutuante”, “ARROZAL”, “sal” e “massapé” (Xisto, 1979: 161-162), todos com nota de rodapé indicando, provavelmente, a referência ao local inspirador do texto – em “cLOUD”, por exemplo, a referência é Hiroshima e Nagasaki – levando a crer que se trata, por tal recorrência, de cinco haikais concretos.

feira flutuante
águas escuras
águas fecundas
vida flutuante
águas fecundas
águas escuras
morte flutuante

Bangkok: Tailândia '68

ARROZAL á g u a	ARROZAL s a n g u e	ARROZAL á g u a
ARROZAL s a n g u e	ARROZAL á g u a	ARROZAL s a n g u e
ARROZAL á g u a	ARROZAL s a n g u e	ARROZAL á g u a
ARROZAL s a n g u e	ARROZAL á g u a	ARROZAL s a n g u e
ARROZAL	ARROZAL	ARROZAL

Vietnam '68 (sobrevoando)

				sal
			suor	sal suor
		sal suor sal suor sal	sal suor sal suor sal	sal suor sal suor sal
sal suor sal suor sal				
				sal
			suor sal suor	
sal suor sal suor sal			sal suor sal suor sal	

Salinas - Rio Grande do Norte

			ma s s a p ê
			massa a pé
pés pés pés	pés pés pés	pés pés pés	
pés pés pés	pés pés pés	pés pés pés	
			massa a pé
			ma s s a p ê

Pernambuco

Todavia, o poema “laço” (Xisto, 1979: 163), que aparece logo em seguida, é semelhante graficamente ao poema “massapê” – em ambos há a transformação de uma palavra em outra por homofonia – colocando dúvidas razoáveis sobre aquela primeira conclusão.

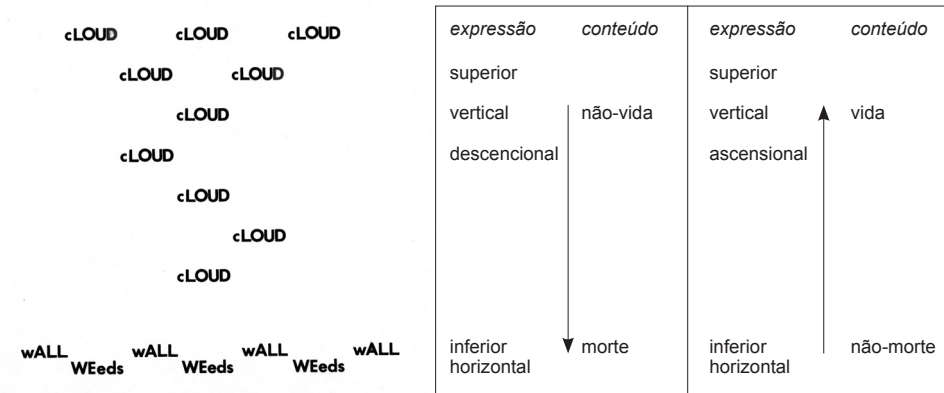
l	a	ç	o
l	a	s	s
l	á	s	ó

Como “SÓ-NETINHOS DE BRINCAR” está baseado na forma soneto (Xisto, 1979: 170), não seria arbitrário considerar que os haikais concretos parariam antes dele. Para evitar polêmicas com a classificação do autor, o poema “cLOUD”, sobre o qual paira a indicação, parece ser a escolha mais adequada para quaisquer análises e afirmações respeito de seus haikais concretos. Assim, começando pelas formas de conteúdo, espera-se que “cLOUD” seja lido como haikai, de acordo com a cena e a práxis enunciativas próprias desse tipo de discurso literário. Embora faça referência ao Japão, não se trata do Japão cenário dos haikais – de Bashô, Buson ou Issa – mas do Japão contemporâneo, responsável tanto pela continuação da Segunda Guerra Mundial – não se pode esquecer de que, acompanhado pela Itália fascista e a Alemanha nazista, o Japão imperial compôs as potências do Eixo, portanto, antidemocráticas – quanto vítima das duas bombas atômicas, que puseram fim aos conflitos. O poema concreto refere-se, justamente, a essas bombas, uma vez que o próprio poeta decidiu colocar os nomes de Hiroshima e Nagasaki como encaminhamento de leitura.

O tema do bombardeio mais violento da história do homem – que marca também o maior estrondo e a maior explosão já realizados – com certeza, está mais distante das formas temáticas e figurativas do haikai que atabaques, tangas de miçangas, mãe Iemanjá e os encontros de ioiô e iaiá. Contudo, do mesmo modo que as figuras e os temas afro-brasileiros são lidos como figuras e temas de haikai – conformados a esse tipo de discurso na operação poético-discursiva, chamada no item anterior subversão do haikai – deve-se procurar fazer a leitura de “cLOUD”.

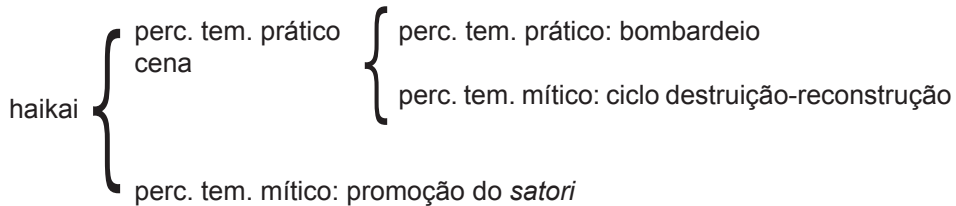
Impossível de traduzir para a língua portuguesa – uma vez que os anagramas dependem do sistema de signos linguísticos, envolvendo manipulações poéticas concomitantes entre significantes e significados – o uso do inglês termina por trazer conotações sociais geopolíticas, pois partem dos Estados Unidos da América a tecnologia e os aviões que lançaram as bombas. A engenhosidade literária, porém, vai além dessa conotação. Devido à disposição das palavras no texto visual, é possível dividir o poema em duas estrofes: uma superior, formada pelas palavras “cloud” e “loud”, com dominância na verticalidade da leitura; outra inferior, formada pelas

palavras “wall”, “all”, “we” e “weeds”, com dominância na horizontalidade. Na primeira estrofe, são narrativizados a queda da bomba, sua nuvem de fumaça em forma de cogumelo – “cloud” – e seu estrondo – “loud”; nela, há o percurso de negação da vida no plano de conteúdo correlacionado ao percurso das palavras e do anagrama “cLOUD” na forma de expressão /superioridade + verticalidade/. Na segunda estrofe, há, pelo menos, duas possibilidades de leitura: ou “all we” construímos “wall”s, por isso, com fronteiras e muros, ratifica-se a ação destruidora das bombas “cLOUD”s; ou, sob “wall”s, há as “weeds”, metáforas de “all we”, capazes de retificar a destruição em outras soluções. Na primeira leitura, há a afirmação da morte como forma de conteúdo correlacionada à forma de expressão /inferioridade + horizontalidade/; na segunda, a forma de conteúdo correlacionada é, contraditoriamente, a negação da morte. Nessa segunda leitura, a primeira estrofe é re-significada, a nuvem e o barulho podem ganhar conteúdos eufóricos e significar a afirmação da vida, modificando a correlação semi-simbólica anterior. Desse modo, a forma de expressão /verticalidade/ se desdobra na forma *descensional vs. ascensional* e, quando no conteúdo é figurativizada a queda das bombas “cLOUD”, a negação da vida está correlacionada à forma /descensional/; quando é figurativizada a retificação da guerra em outras soluções, a afirmação da vida está correlacionada à forma /ascensional/.



Tais correlações semi-simbólicas e as relações temático-figurativas de cada uma das duas leituras determinadas, assim como se dá com os temas e figuras afro-brasileiros na subversão das formas de conteúdo dos haikais anteriores, passam a ser a tematização prática em função da tematização mítica da promoção do *satori*. No poema concreto “cLOUD”, sob o percurso figurativo realizado por “cloud”, “loud”, “wall”, “all”, “we”, “weeds” e pelos anagramas “cLOUD”, “wALL”, “ALL WE” e “WEeds”, há o percurso temático prático do bombardeio, relacionado ao percurso temático mítico que o re-significa em um processo cíclico de destruição-reconstrução; enunciada também como haikai, tal relação entre temas e figuras torna-se

a cena apta à promoção do *satori* e passa a funcionar, na semântica discursiva do poema, como o percurso temático prático em função do percurso mítico característico da cena enunciativa desse tipo de discurso.

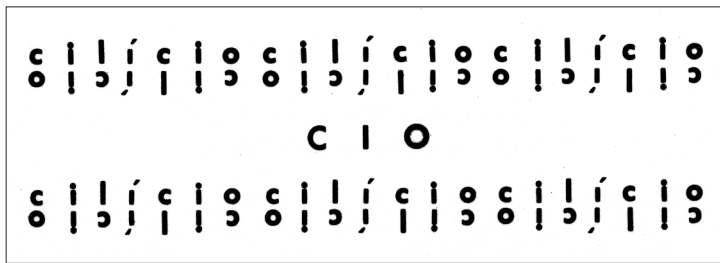


A subversão das formas de conteúdo do haikai permanece – caso o poeta optasse por manifestá-las de acordo com o modelo prosódico-fonológico dos demais, “cLOUD” seria o quinquagésimo quarto haikai de *Caminho*. Se assim fizesse, para ser coerente com suas propostas poéticas, as manobras verbivocovisuais no plano de expressão seriam regidas pelo modelo canônico recorrente – haveria inovação, mas não subversão das formas de expressão. Entretanto, nos haikais concretos, Pedro Xisto subverte também essas últimas formas. Nos haikais concretos, o modelo prosódico-fonológico, essencialmente verbal, deixa de ser seguido, e é substituído pelo paradigma verbivocovisual da poesia concreta; essa mudança de sistema semiótico do verbal para o sincretismo entre visual e verbal faz com que, ao lado das elaborações poéticas propriamente fonológicas, que envolvem vogais e consoantes, haja possibilidade de elaborações poéticas plásticas, envolvendo categorias topológicas, eidéticas e cromáticas na manifestação do texto. Em “cLOUD”, há elaboração fonológica, os anagramas são formados por paronomásia – “cLOUD” e “LOUD” – e por homofonia – “ALL WE” entre “wALL” e “Weeds”; mas também há elaboração plástica com as categorias eidética *maiúscula vs. minúscula*, que dá forma às letras e permite a explicitação dos anagramas, e topológicas *superior vs. inferior*, *vertical vs. horizontal* e *descensional vs. ascensional*, que permitem a leitura cíclica formada pela categoria semântica *vida vs. morte*.

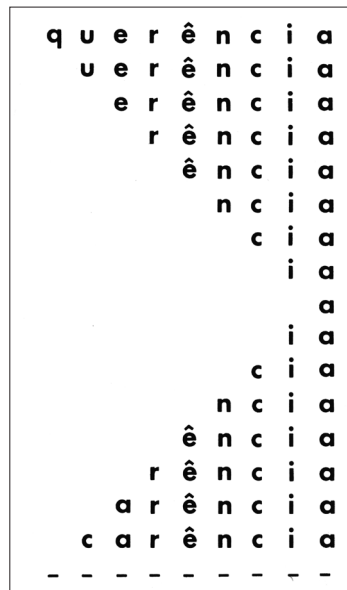
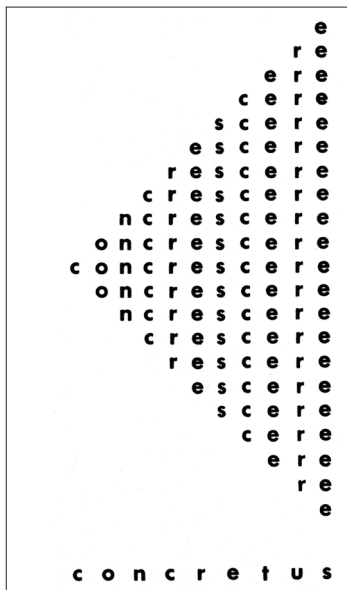
Em síntese, nos haikais concretos, Pedro Xisto subverte as formas de conteúdo, mas também as de expressão, ao contrário do que faz em seus haikais propriamente ditos, nos quais, quando há subversão, há apenas nas formas de conteúdo, restando, para as de expressão, inovações fonológicas no modelo prosódico-fonológico canônico. Essa conclusão pode ser desdobrada.

Como está dito antes, não há certeza quanto a quais sejam os haikais concretos; muitos dos poemas entre “cLOUD” e “SÔ-NETINHOS DE BRINCAR” têm estruturas plásticas semelhantes. Isso faz com que, por não haver determinado uma forma de expressão fixa, como fez com os haikais propriamente ditos, não há, por meio dela, como estabelecer este subtipo de poema entre seus poemas concretos.

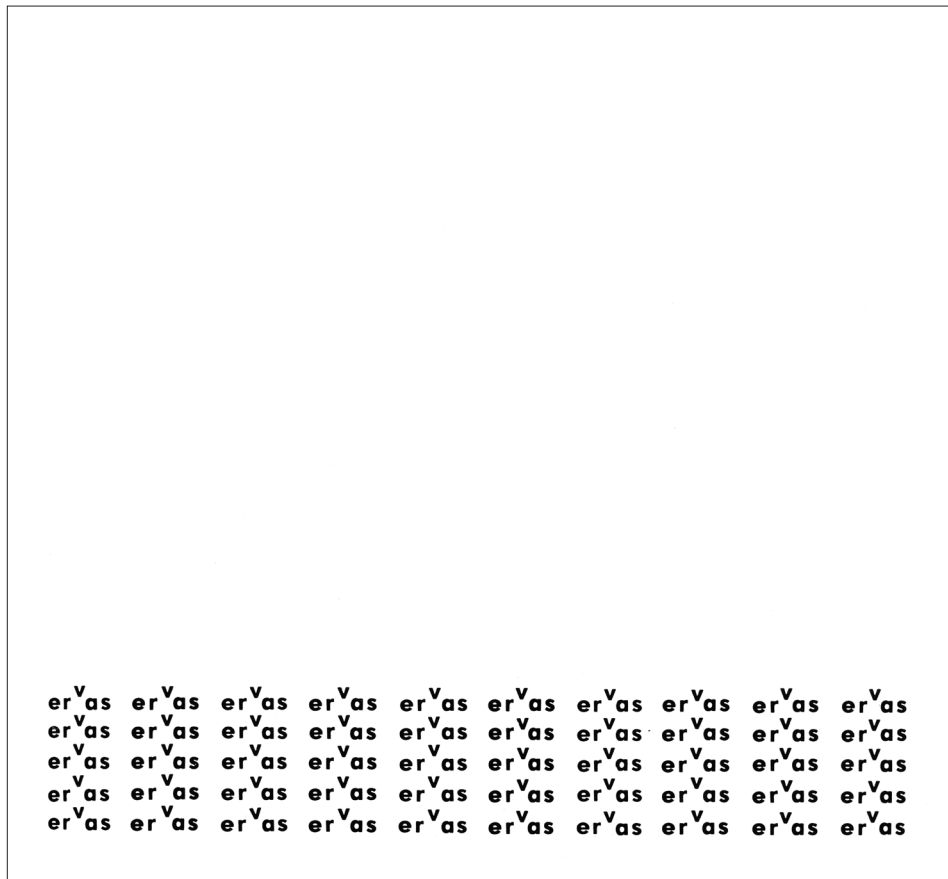
Parece ser coerente afirmar que, ao fazer poemas concretos, sejam haikais ou não, há certas formas plásticas preferidas pelo poeta, que se repetem sempre que ele utiliza formas visuais além das verbivocais em sua poesia. Uma delas é o paralelismo horizontal, de ordem plástica, de seqüências fonológicas, de ordem verbivocal, na construção de anagramas – é o que se passa em “laço” e em “massapê”, causando dúvida quanto aos limites da seção dos haikais concretos. Todavia, em poemas como “cílio”, colocado antes de “cLOUD”, o poeta também se vale desse paralelismo (Xisto, 1979: 155).



Outra forma plástica recorrente e a decomposição-recomposição de palavras em desenhos triangulares, presente no primeiro poema concreto que aparece em *Caminho*, “conrescere” (Xisto, 1979: 135) – portanto antes dos haikais – e em “querência” (Xisto, 1979: 164) – entre “cLOUD” e o “SÓ-NETINHOS DE BRINCAR”:



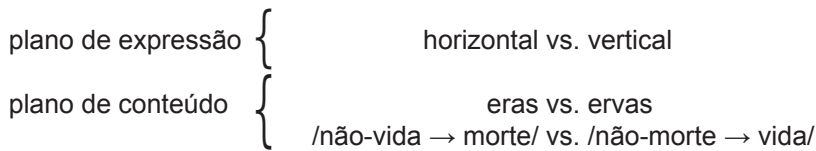
Ao aproximar com recursos formais do plano de expressão seus poemas concretos e com alguns deles classificados como haikais – o que estabiliza uma forma de conteúdo no que diz respeito ao tipo de discurso poético convocado – parece que Pedro Xisto constrói uma obra, em sua totalidade, marcada por esse tipo de poema. Em outras palavras, parece que todo poema de Pedro Xisto é, antes de tudo, um haikai. Com essa hipótese de trabalho, é possível analisar um dos poemas concretos entre “cLOUD” e “SÓ-NETINHOS DE BRINCAR” sem indicação de referência – o poema escolhido é “ervas” (Xisto, 1979: 166) – e um dos logogramas – o poemas escolhido é “o encontro das águas” (Xisto, 1979: 194).



Se o conteúdo se aproxima da práxis enunciativa do haikai, a presença das ervas e seus percursos narrativos, temáticos e figurativos podem ser lidos conforme as coerções semânticas desse tipo de discurso. A palavra “erva”, em língua portuguesa, designa um tipo de planta – fanerógama não lignificada – que, fora do cam-

po semântico da terminologia técnica da botânica, varia de ervas para fazer chá – erva cidreira, erva mate, erva doce – a ervas daninhas e venenosas, sendo utilizada também para designar narcóticos como a maconha e os diversos tipos de skunk. Seu plural pode se referir, portanto, às várias ervas de um tipo só ou a todos os tipos de ervas. De qualquer modo, como não é claro de que erva se trata no poema, melhor é considerar a pluralidade delas nos dois sentidos: ou são todos os tipos; ou são muitas delas de um tipo só, que pode ser qualquer um deles. A grafia, com a letra “v” destacada pela posição acima das demais nas mesmas linhas e palavras, salienta um anagrama com a palavra “eras”, que tem, pelo menos, dois significados: como verbo, significa segunda pessoa do singular do pretérito imperfeito do indicativo do verbo “ser”; como substantivo, significa qualquer período de tempo. Nos domínios semânticos do tempo, sendo verbo ou substantivo, “eras” diz respeito ao que passou: se for verbo, demarca concomitância durativa em uma referência temporal no passado, significa que algo foi durante um tempo; se for substantivo, diz coisa semelhante, “eras” são durações.

Tematizando o devir, o que define um campo semântico, a palavra “eras” define também um campo plástico, pois, escrita na posição horizontal, afirma essa forma topológica. Definida em relação à vertical, a horizontalidade de “eras” só faz sentido quando colocada em contrariedade com a verticalidade do “v”, que transforma “eras” em “ervas”; a contrariedade, no plano de expressão, entre as formas topológicas utilizadas no poema faz com que os campos semânticos das duas palavras, no plano de conteúdo, entrem em contrariedade também. Desse modo, dentro do mesmo devir, o significado de “eras” condiz com o processo de negação da vida e afirmação da morte – as coisas duram, mas passam – e o significado de “ervas”, com processo contrário de negação da morte e afirmação da vida – as ervas se alastram. O semi-simbolismo entre essas formas semânticas, plásticas e lexicais pode ser esquematizado assim:



Tematizado o devir no ciclo *vida vs. morte*, tematiza-se a mutação do universo e, conseqüentemente, o “ser” que, em sua metafísica, sustenta o devir. Afeito ao budismo, parece que “ervas” é como o I-Ching ou a mônada chinesa composta pela interação entre o yang e o yin – símbolo de tudo, o poema “ervas” não se resume à engenhosidade gráfica entre a escrita e o significado das ervas, em que o “v” está salientado da palavra “ervas” como as plantas nascem do solo.

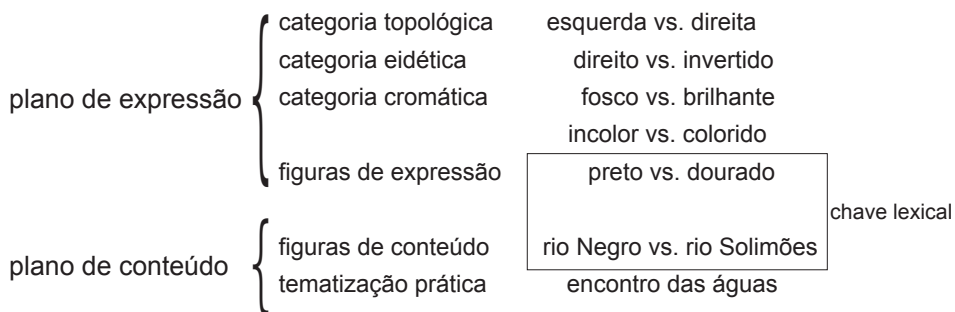
As formas de conteúdo, realizadas nos significados lexicais, estão próximas daquelas dos haikais; tematizar o ser e o devir com figuras da natureza vegetal faz parte das formas semânticas desse tipo de discurso. Em “ervas”, portanto, Pedro Xisto não subverte, nem inova essas formas de conteúdo; esse poema está mais adequado à semântica do haikai que seus haikais africanos ou nordestinos, como foram classificados antes. Quanto à expressão, se “ervas” for um haikai – ou, pelo menos, puder ser tratado como semelhante a eles – há subversão da forma prosódico-fonológica canônica, substituída por uma forma verbivocovisual da poesia concreta – no caso, com ênfase em categorias topológicas plásticas que determinam a disposição gráfica da escrita.

Parecido com o poema concreto “ervas”, o logograma “o encontro das águas” também pode ser lido como símbolo de tudo.



Diferentemente dos poemas concretos, em que as relações fonológicas são indispensáveis para a construção dos efeitos de sentido no plano de expressão, nos logogramas as palavras desempenham, com mais intensidade, as funções de chaves lexicais, o que deixa os papéis dos significantes lingüísticos menos marcados. Com as chaves lexicais, componentes plásticos – eidéticos, cromáticos ou topológicos – são associados a significados lingüísticos por meio de palavras – como nas legendas de gráficos, tabelas e afins – fazendo com que os significantes fonológicos sejam substituídos por significantes plásticos. Em “o encontro as águas”, os significantes verbais são substituídos por significantes cromáticos – cor dourada torna-se significante de /rio Solimões/ e cor preta, significante de /rio Negro/; nessa conversão, as palavras – signos verbais – são transformadas em signos visuais e passam a se comportar como signos plásticos, inaugurando uma nova sintaxe, distinta daquela da frase dos sistemas lingüísticos.

Tornado visual, o verbal é levado a se relacionar com os demais signos nas relações em presença não mais em seqüência, como é próprio da frase, mas em paralelo, como são as imagens, fazendo com que o tempo da enunciação verbal seja convertido em espaço na enunciação plástica. Em outros termos, a simultaneidade do encontro se realiza no espaço da tela, e não na duração de uma seqüência de fonemas colocados em discurso por curvas entoativas. Porque não se trata de manipular sinais gráficos como letras, mas de manipular palavras como se fossem imagens, libertas da sintaxe frasal e de seus limites prosódico-fonológicos, tais palavras-cores são capturadas por uma sintaxe visual, baseada em categorias plásticas. Assim, enquanto cores, o preto e o dourado são figuras de expressão visual que, uma vez colocadas em discurso, assumem relações eidéticas, cromáticas e topológicas: cromaticamente, preto e dourado se opõe, pelo menos, pelas categorias *incolor vs. colorido* e *fosco vs. brilhante*; topologicamente, pela categoria *esquerda vs. direita*; eideticamente, há a estabilização da mesma forma em duas curvas, opostas pela categoria *direito vs. invertido*. Na textualização do poema, as relações plásticas e semânticas, construídas lingüisticamente pela chave lexical, são estas:



A tematização prática, enquanto cena cotidiana flagrada na natureza, torna-se apta a ser tematizada miticamente; se o logograma for lido como haikai, essa tematização mítica é a promoção do *satori*. Próximo de um dos símbolos orientais mais consagrados no mundo moderno, “o encontro das águas” se parece com a mônada chinesa, em que os princípios metafísicos yang e yin, também relacionados a cores por meio de um chave lexical, combinam-se para formar um símbolo religioso.



Apesar de mais abstrata que o poema de Pedro Xisto, pois na mônada são representados princípios e não rios, no logograma a tematização mítica pode se encarregar de fazer dos rios metáforas e aproximar os significados da mônada e do poema; do mesmo modo que o poema concreto “ervas”, o logograma torna-se símbolo de tudo.

A concisão concreta

A palavra “concisão” vem do Latim *concisio*, que significa ação de cortar. Em Português, herdeiro desse significado, ser conciso quer dizer ser breve; a brevidade, etimologicamente, surge relacionada com a depuração de um mínimo de sentido a ser estabilizado. Nessa operação – no caso uma operação retórica – esse mínimo pressupõe que haja informações a mais – descartáveis, porque excessivas – que podem ser cortadas na montagem de um texto enquanto construção semiótica. Para poetas que preferem os regimes que no primeiro capítulo foram chamados do arquiteto e do lingüista, em que os processos lingüístico-discursivos de negação da continuidade e afirmação da descontinuidade do fluxo enunciativo são preponderantes na busca de relações poéticas entre os componentes morfofonológicos verbais, a ação de cortar torna-se propósito estético. Do cortar versos para caber nas métricas dos poetas arquitetos, aos anagramas dos poetas lingüistas, tais regras de elaboração artística impõem a concisão, nem que seja apenas no sentido latino.

Na poesia concreta – formada entre aqueles dois regimes de dicção – o sincretismo com as artes plásticas aumenta a atenção aos cortes na medida em que acrescenta, ao paradigma de possibilidades verbais, as possibilidades topológicas, eidéticas e cromáticas das semióticas visuais; em outras palavras, as relações das formas semânticas e fonológicas da poesia verbal devem ser estendidas, no concre-

tismo, às relações com as formas plásticas. Esse sincretismo verbivocovisual aproxima os poemas dos quadros – como explicita Augusto de Campos na edição dos *Expoemas*, com tiragem de 300 exemplares, em que os poemas são telas de 30cm x 45 cm, prontas para emoldurar (Campos, 1985); com isso, cria-se, pelo menos, um limite plástico para os versos e o que se fizer com as letras, que seria, no caso, o tamanho da página.

A práxis enunciativa e a concisão poética

O regime de dicção poética sempre está relacionado à práxis enunciativa. A construção da cena depende do regime escolhido na medida em que depende da escolha de um deles para se realizar; e também porque suas propriedades vão depender daquelas do regime, pois é nele que a cena se manifesta no discurso e no texto. Para um poeta religioso, imerso no *zen* budismo e na negação do *samsara*, a concisão pode sugerir a calma, mais afeita ao *nirvana*, e a delicadeza do haikai e sua arquitetura passam a fazer parte da meditação; para um poeta profano, possuído por contradições e angústias, mais eficaz para seus gritos de dor é a dicção do regime do pregador, como nos exemplos dos poetas Allen Ginsberg e Roberto Piva.

Voltando aos haikais, caberia indagar se, para ser um deles, basta o poema ser feito em versos curtos e concisos? Este poema, de Oswald de Andrade, é um haikai (Andrade, 1971: 98)?

Lá fora o luar continua
E o trem divide o Brasil
Como um meridiano

Para encaminhar a resposta com mais elementos, pode-se fazer outra pergunta: este poema, de Rogério Skylab, é um soneto (Skylab, 2006: 59)?

Índio Infinito

Um índio passeia peio calçadão de Ipanema.
Entoa um canto guerreiro
mas o que soa mesmo é o último sucesso do Globo-de-Ouro.
As ondas se desmancham e formam-se de novo.

Lá vai o índio de walkman e tênis adidas.
Olha deslumbrado o requebro da mulata.
O intelectual diz que é genocídio cultural
mas o índio não se importa e ri dos intelectuais.

As ondas parecem caleidoscópio
e o índio sente-se feliz por estar ali.
Índio infinito: sem verdades e sem memória.

Estrangeiro por vontade própria.
Desencontrado de si e dos seus.
Um índio tomando coca-cola.

A rigor – desde que rigor signifique cotejar o poema anterior com a tradição ocidental construída acerca do soneto – “Índio infinito” não é um soneto, mas parece. Para que se façam sonetos – como nos haikais – são necessárias algumas regras de coerção de formas de conteúdo e de expressão; entre as últimas, a divisão por quartetos e tercetos e sua disposição na página em quatro estrofes são apenas duas delas, pois, além disso, o soneto, no plano de expressão, deve ser feito em decassílabos, heróicos ou sáficos, ou outras métricas menos recorrentes, mas sempre estabilizadas ao longo do poema, e as rimas devem seguir seqüências específicas como, por exemplo, abba abba cdc dcd. Quanto ao conteúdo, no primeiro quarteto deve-se apresentar o tema de ordem geral; no segundo, particularizar o tema em função do enunciador; nos tercetos, concluir. A disposição em estrofes – a menos significativa do gênero, uma vez que a métrica e as rimas dão conta de delimitá-las – é a única que se mantém no poema de Skylab; contrariamente, o soneto *Flatulento*, de Glauco Mattoso, utilizado no primeiro capítulo para tratar do regime do poeta arquiteto, é formado de acordo com todas essas regras de coerção:

texto	conteúdo	expressão
O peido, mais que o arrote, inspira o riso gostoso, desbragado, gargalhado, da parte de quem pode ter peidado, enquanto os outros fazem mau juízo.	apresentação geral do tema	decassílabos heróicos – tônicas nas 6ª e 10ª sílabas rimas abba
Com base no meu caso é que analiso, pois, mesmo estando a sós, enclausurado, gargalho após os gases ter soltado e aspiro meu fedor, feito um Narciso.	particularização do tema	decassílabos heróicos – tônicas nas 6ª e 10ª sílabas rimas abba
Me ponho a imaginar a reação de alguém afeito a normas de etiqueta colhido de surpresa ante o rojão...	conclusão	decassílabos heróicos – tônicas nas 6ª e 10ª sílabas rimas cdc
Meu sonho era peidar fumaça preta na mesa dum banquete, para então deixar que a gargalhada me acometa...		rimas dcd

De Camões a Mattoso, muito se fez com a forma soneto, menos interferir nessas regras. As formas de conteúdo, menos rígidas, podem ser inovadas; as de expressão, no entanto, permanecem desde a renascença. Os próprios “SÓ-NETINHOS DE BRINCAR”, de Pedro Xisto, preservam essas formas de expressão – à revelia do jogo de probabilidades combinatórias propostas, trata-se de quatorze decassílabos heróicos, com rimas dispostas regularmente, não importando que sejam todas rimas em “inas”.

bruno	bernando	bucas	bedro	binas
cruno	cernando	cucas	cedro	cinas
druno	dernando	ducas	dedro	dinas
fruno	fernando	fucas	fedro	finas
gruno	gernando	gucas	gedro	ginas
jruno	jernando	jucas	jedro	jinas
mruno	lernando	lucas	ledro	linas
nruno	mernando	mucas	medro	minas
pruno	nernando	nucas	nedro	ninas
sruno	pernando	pucas	pedro	pinas
truno	rennando	rucas	redro	rinas
vruno	sernando	sucas	sedro	sinas
xruno	ternando	tucas	tedro	tinas
zruno	vernando	vucas	vedro	vinas

O poema de Skylab faz parte do livro *Debaixo das rodas de um automóvel*, no qual estão incluídos, de acordo com o próprio autor, oitenta sonetos seus. Respeitando apenas a regra da disposição em estrofes, o poeta faz oitenta sonetos; ao substituir a métrica tradicional pelo verso livre, pode-se afirmar que há subversão das formas de expressão. Desse ponto de vista, em que a práxis discursiva faz parte da construção semiótica dos tipos e subtipos de discurso, “Índio infinito” é um soneto.

De volta à engenharia do haikai, Pedro Xisto está para eles como Glauco Mattoso está para o soneto: faz seus haikais sem subverter as formas de expressão canônicas na versificação brasileira; seus poemas são lidos como haikais porque, além da indicação do autor, seguem uma práxis coletiva que os define e justifica assim. Alice Ruiz, por sua vez, que se apresenta na literatura brasileira como compositora de haikais, não respeita as mesmas regras que Pedro Xisto; ela faz com as coerções prosódico-fonológicas do haikai o mesmo que Rogério Skylab faz com as do soneto ao substituir a métrica e as rimas propostas por Guilherme de Almeida pelo verso livre, mantendo apenas a disposição gráfica de três versos, com não mais do que nove sílabas em cada um. Em seu livro de haikais “Desorientais” (Ruiz, 2001), há, por exemplo, estes poemas:

tem cacófato que é funcional
afinal, às vezes,
o coração também gagueja

rede ao vento
se torce de saudade
sem você dentro

Quanto à expressão, o primeiro haikai é formado por nove, cinco e oito sílabas, sem rimas finais ou internas; o segundo, por três, seis e quatro sílabas, com rimas apenas nas sílabas finais do primeiro e último versos. Quanto ao conteúdo, o primeiro trata de temas sentimentais e o segundo, eróticos; ambos os temas estranhos às formas de conteúdo dos haikais japoneses. Todavia, uma vez haikai, as cenas enunciadas são convertidas em cenas cotidianas aptas à promoção do *satori*, como em muitos poemas de Pedro Xisto. Assim, Alice Ruiz subverte formas de expressão e de conteúdo, mas ainda faz haikais porque define, explicitamente, sua práxis enunciativa dentre desse tipo de discurso.

Deve-se concluir, portanto, que o poema de Oswald de Andrade, embora pareça um haikai e possa ser lido como tal – é formado por três versos de oito, sete e cinco sílabas, pode ser identificado graficamente aos haikais e encaminhar sua tematização como um deles – não é um haikai. O poema “Lá fora o luar continua / E o trem divide o Brasil / Como um meridiano” se chama “Noturno”, é o primeiro poema da seção *São Martinho*, do volume *Pau Brasil*; os versos e as estrofes curtas em Oswald de Andrade devem ser analisados em sua contraposição aos versos parnasianos da época, uma vez que sua concisão está em função de desmistificar a poesia feita, em sua maioria, de sonetos garbosos. Não há sinais de misticismo *zen* em sua obra, como há nas de Pedro Xisto e Alice Ruiz; Oswald é breve porque quer parecer informal e inaugurar sua práxis de poeta mundano, não de poeta *zen*.

Esse último uso da concisão está mais próximo dos de escritores como Cacaso (Cacaso, 2002: 86) ou Paulo Leminski (Leminski, 2002: 112):

Circo

Cacaso

Ontem fui ver o circo
dos leões que rugem nos fundos
da infância cercada

Paulo Leminski

enfim,
nu,
como vim

Opondo-se aos rigores das poéticas de João Cabral de Melo Neto e das propostas do concretismo, ambos não se opõem à poesia dita intelectual – contrária à poesia visceral dos poetas extáticos e inspirados – como Oswald vai de encontro às estéticas de Olavo Bilac e Coelho Neto. Contrárias a determinados rigores formais, as poesias de Cacaso e Paulo Leminski não pretendem negar o concretismo, mas afirmar outras poéticas com outras coerções de gênero; Oswald, de modo diferente, além de afirmar com veemência sua antropofagia, nega o parnasianismo e afins.

A concisão, por tudo isso, não pode ser analisada em separado da práxis enunciativa que a convoca e realiza em seu projeto retórico. Da simplicidade *zen* à mundana, até mesmo rebelde, ser conciso pode significar ser cuidadoso, se tal cuidado significa tratar de promover relações entre formas semióticas na depuração da estrutura do texto. Cuidado, no caso, não é necessariamente sinônimo de virtuosismo verbal; dependendo do critério, uma poesia “palavrosa”, como boa parte da poesia parnasiana, seria descuidada porque desvia o foco da atenção poética para valores alheios à sua estrutura, como nos casos de abuso da riqueza vocabular, quando poetas passam a valer não por suas poesias, mas pelo suporte que faz delas para exibir palavras exóticas e desconhecidas.

Se os poemas de Augusto de Campos são mostrados apenas em suas formas verbivocais, muitos deles se aproximam bastante da concisão dos haikais de Pedro Xisto e das formas breves de Oswald, Cacaso e Paulo Leminski, apesar de haver, entre eles, pelo menos quatro práxis discursivas distintas. *O quasar*, por exemplo, tematiza a existência semiótica de modo semelhante a este haikai, de Paulo Leminski (Leminski, 2002: 107):

O quasar

pensa no quase amar
do quasar quase humano

amei em cheio
meio amei-o
meio não amei-o

Retomando o que está dito de “O Quasar” no capítulo anterior, trata-se de um poema que tematiza a existência semiótica, articulada de acordo com as junções com o objeto de valor. A partir das quatro possibilidades de existência semiótica – real (conjunção), potencial (não-conjunção), virtual (disjunção), atual (não-disjunção) – e da gradação entre elas modulada pelo adjetivo “quase”, conclui-se que “oscilando entre a emissividade do realizado e a remissividade do virtualizado, “O quasar” permanece, por causa do “quase”, entre a atualização e a potencialização da existência semiótica do amar, da estrela e do humano”. O haikai de Leminski, embora utilize o adjetivo “meio” no lugar do “quase”, produz efeito de sentido semelhante.

No primeiro verso, o sujeito narrativo aparece realizado, pois “amei em cheio” significa a conjunção total com o objeto de valor. Entretanto, o segundo verso coloca essa afirmação em questão, uma vez que “meio amei-o” funciona como oração subordinada adverbial de modo do primeiro verbo “amei”; o que é amado “em cheio” é também amado “meio amei-o”. Mesmo com o efeito de sentido da homofonia entre “meio amei-o” e “meio a meio”, permanece a construção semântica de um amar que só se realiza pela metade; em termos semióticos, esse “meio” significa a não-disjunção do sujeito atualizado, no percurso da disjunção para a conjunção. O terceiro verso, “meio não amei-o”, é outra oração subordinada adverbial de modo, coordenada com o segundo verso, e subordinada ao “amei” do primeiro; seu papel semântico, por sua vez, é negar a conjunção com o objeto de valor pois, nesse verso, está narrativizado o sujeito potencializado, no percurso da conjunção para a disjunção. Assim, o haikai significa que só há sujeito realizado quando em conjunção com não-disjunção e a não-conjunção; só há sujeito realizado com os limiares da junção, nunca com seus limites. A homofonia do último verso entre “meio não amei-o” e “meio não há meio”, portanto, pode ser lida com, pelo menos, dois significados: não há meio do percurso, só se ama se for por inteiro; não há como não ser de outro modo (de outro meio), ama-se sempre pela metade.

O poema “Coração-cabeça”, outro exemplo, compartilha a mesma figuratividade de “Ah!”, de Cacaso (Cacaso, 2002: 120).

As duas versão possíveis de *Coração-cabeça*

minha cabeça começa em meu coração
meu coração não cabe em minha cabeça

meu coração não cabe em minha cabeça
minha cabeça começa em meu coração

Ah!

Ah se pelo menos o pensamento não sangrasse!
Ah se pelo menos o coração não tivesse memória!
Como seria menos linda e mais suave
minha história!

O poema de Casaco figurativiza o “pensamento” e o “coração”, muda-se apenas a figura do “pensamento” para significar, miticamente, o mesmo que a “cabeça” do poema de Augusto. Em Casaco, o pensamento, sede da razão, sofre paixões, pois sangra; e o coração, sede da emoção, tem memória, portanto, é capaz de refletir e pensar. Sem essa complexificação das funções míticas de cada figura, a história do enunciador seria “mais suave”, porém, “menos linda”; a beleza, de acordo com o sentido do texto, deve estar nos limiares da convulsão, nunca da suavidade. Evidentemente, há diferenças das relações traçadas entre a razão e a paixão nos dois poemas, uma vez que os versos de Casaco são mais emotivos – trata-se de três exclamações – enquanto, em Augusto, há uma reflexão teórica sobre o tema. Todavia, as tensões entre razão e paixão são semelhantes; em ambos a cabeça deve ao coração, pois começa nele ou sangra apaixonada; em ambos o coração não se entende com a cabeça, pois não cabe nela ou é racionalizado por suas memórias.

O poema “Memos” – a terceira comparação – lembra “Relógio”, de Oswald de Andrade (Andrade, 1971: 187-188):

Memos

como parar este instante luz que a memória aflora mas não sabe reter
amargo este momento a mais que a memória morde mas não consegue amar
e passas sim passa assim passa memória assassina do momento que pas

Relógio

As coisas são
As coisas vêm
As coisas vão
As coisas

Vão e vêm
Não em vão
As horas
Vão e vêm
Não em vão

Nos dois poemas é tematizada a passagem do tempo e sua incapturabilidade; nos dois há a categoria semântica *permanente vs. passageiro* determinando a naratividade das formas de conteúdo e construindo semi-simbolismos com formas de expressão. Em “Memos” e em “Relógio”, o tempo se resolve na tensão entre sua

passagem e a impossibilidade de retê-la, o momento passa e ao mesmo tempo se fixa entre o permanente e o passageiro; há também correlações entre essa forma semântica e formas fonológicas, pois em “Memos”, a tensão está correlacionada à aliteração do fonema /s/ e, em “Relógio”, à reiteração da oposição entre as nasais /êm/ vs. /ão/.

Por fim, as correlações semi-simbólicas entre as formas semânticas de “O Pulsar” e do primeiro haikai de Pedro Xisto analisado neste capítulo ilustram como os dois poetas se aproximam em termos de concisão e engenharia poética:

As duas versões d’*O pulsar*

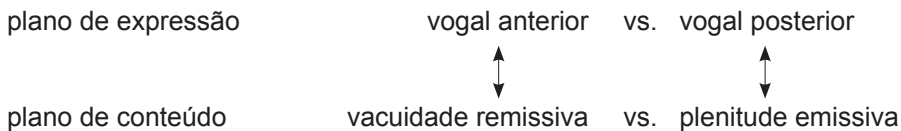
onde quer que você esteja
em marte ou eldorado
abra a janela e veja
o pulsar quase mudo
abraço de anos luz
que nenhum sol aquece
e o oco escuro esquece

onde quer que você esteja
em marte ou eldorado
abra a janela e veja
o pulsar quase mudo
abraço de anos luz
que nenhum sol aquece
e o eco escuro esquece

haikai

Ante a cumeeira
E os muros gastos e escuros
Branca cerejeira

Como está demonstrado no capítulo anterior, há em “O pulsar” esta relação semi-simbólica:



e, como está demonstrado neste capítulo, há no haikai esta:

plano da expressão	{ vocalismo posterior vs. vocalismo anterior /uros/ vs. /ejra/ “muros” e “escuros” vs. “cumeeira” e “cerejeira” não-essencial → substancial vs. não-substancial → essencial remissivo vs. emissivo
plano de conteúdo	

Concisos, Augusto de Campos (o verbivocal), Pedro Xisto, Oswald de Andrade, Paulo Leminski e Cacaso podem participar da mesma antologia de negação da proximidade, e até serem considerados poetas de uma mesma escola literária. Contudo, mais que pelas diferenças históricas, podem ser singularizados pelas práxis enunciativas que, como foi dito antes, são pelo menos quatro: o poeta concreto, para Augusto; o *zen*, para Pedro Xisto; o poeta informal, para Cacaso. Leminski é mais dialógico, constrói uma práxis pós-moderna em que harmoniza as três anteriores: vale-se de sua herança concreta na engenharia entre formas de expressão e de conteúdo, bastando retomar o que está dito de seus haikais para constatar isso; convoca o haikai em sua poesia, como Pedro Xisto, afirmando a ideologia *zen*; simula simplicidade ao investir mais na eufonia prosódica que na métrica. Este último artifício retórico aproxima seus versos, entoativamente, da oralidade, já que o poeta se afasta dela ao recorrer com frequência a recursos fonológicos – aliterações, assonâncias e homofonias – para gerar efeitos de sentido no plano de expressão.

Evidentemente, vale repetir, a práxis enunciativa, que só se realiza quando se materializa no discurso, interfere nas formas da enunciação enunciada e do enunciado posto. Esse é um dos motivos que permite diferenciar a emotividade exclamativa de Cacaso das sentenças no imperativo de Augusto de Campos apontadas antes, e retomar a definição da práxis e do *éthos* concretistas. Quando Pedro Xisto transforma um poema concreto em haikai, está dito que a práxis enunciativa faz com que as formas semióticas sejam tematizadas de acordo com a mitologia *zen* que dá forma a essa práxis, e a cena concreta é lida na perspectiva da realização do *satori*. Contudo, o que se dá quando a engenharia concreta assume o sentido? Em outras palavras, o que a práxis concreta faz quando se coloca?

A metalinguagem como percurso mítico e a construção da práxis concretista

Apenas verbivocal, Augusto de Campos é um poeta parecido com os demais citados neste capítulo; em sua verbivocovisualidade, porém, ele se diferencia bastante. Para uma práxis, como se confirmará em seguida, que presta contas acima de tudo à estrutura semiótica do poema, correlacionar todos os sistemas semióticos envolvidos em sua manifestação se faz necessário pois, quantos mais elos nessa estrutura, mais ela se faz explícita e textualizada, cumprindo-se as expectativas da práxis. Por isso, a concisão concreta assume as categorias plásticas da escrita e faz

delas parte da engenharia poética; por isso a verbivocovisualidade de Augusto o distancia de Cacaso, Paulo Leminski e Oswald de Andrade. A tônica na estrutura faz com que o poema fale explicitamente da própria linguagem, pois deve mostrar que é estrutura; como a construção semiótica deve ser revelada, a metalinguagem se torna tema recorrente e, até mesmo, exigido pela práxis.

A práxis enunciativa está diretamente articulada com a semântica do discurso, ela encaminha séries de relações entre temas e figuras. No decorrer deste trabalho, é utilizado o modelo semiótico da semântica discursiva, descrita na articulação entre temas e figuras, de modo que, os percursos temáticos, que podem variar de número, são classificados em, pelo menos, três tipos: práticos, míticos e metalingüísticos. Essa sistematização está baseada nas pesquisas de François Rastier; em seu artigo “Sistemática das isotopias” (Greimas, 1975: 96-125), na análise que faz do soneto “Brinde”, de Mallarmé, o autor mostra como a articulação das leituras temáticas do brinde, da navegação e da escritura poética dão forma semântica à figuratividade disseminada através do discurso. Eis o poema, na tradução de Augusto de Campos (Campos, Campos e Pignatari, 1991: 33):

Nada, esta espuma, virgem verso
A não designar mais que a copa;
Ao longe se afoga uma tropa
De sereias vária ao inverso.

Navegamos, ó meus fraternos
Amigos, eu já sobre a popa
Vós a proa em pompa que topa
A onda de raios e de invernos;

Uma embriaguez me faz arauto,
Sem medo ao jogo do mar alto,
Para erguer, de pé, este brinde

Solitude, recife, estrela
A não importa o que há no fim de
Um branco afã de nossa vela.

Ancorada na enunciação e na práxis enunciativa do brinde, forma-se a leitura prática, a partir da qual é possível recuperar a comparação do brinde com a navegação – a leitura mítica – e a leitura em que o poeta fala do fazer poético – a metalingüística. Na práxis do haikai, a realização do *satori* é uma leitura mítica articulada com a leitura prática da cena cotidiana; quando um poema se torna haikai, essa articulação entre as tematizações prática e mítica materializa a práxis enunciativa

nas formas semânticas do enunciado. Desse modo, na convocação da práxis, o haikai se marca em seu haikai – na materialização da enunciação no enunciado – e o *éthos* do poeta *zen* aparece construído.

Na articulação temática da poesia concreta, a tematização metalingüística rege o poema na revelação da estrutura semiótica, fazendo com que o mundo prático seja visto como linguagem. Todavia, semiotizar o mundo não deixa de ser, semioticamente, um modo de mitificá-lo – tudo se passa como se, no lugar do *satori*, aparecesse a semiose para transcender a cena dada como prática. Em outras palavras, a práxis concretista faz com que os percursos temático metalingüístico e mítico sejam complexificados em um único percurso, que se articula ao percurso prático realizado e dá sentido a ele. Assim, uma vez em sua verbivocovisualidade original, a poesia verbivocal de Augusto de Campos se converte em poesia concreta; a sua práxis enunciativa dá forma a um mundo mitificado pela metalinguagem, como é possível confirmar por meio deste trecho do “Plano-piloto para poesia concreta” (Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, 2006: 216):

ideograma: apelo à comunicação não-verbal. o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo, o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas. seu material: a palavra (som, forma visual, carga semântica). seu problema: um problema de funções-relações desse material, fatores de proximidade e semelhança, psicologia da gestalt. ritmo: força relacional. o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área lingüística específica – “verbivocovisual” – que participa das vantagens da comunicação não-verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra. com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação: coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal, com a nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens.

O éthos concreto e sua mitologia

Se a práxis enunciativa do haikai faz surgir um poeta *zen*, que tipo de poetas faz surgir a práxis concretista? Instaurando ofícios, os poetas se aproximam de sacerdotes; no passado dos indo-europeus, dos semitas e de outros povos, o trabalho com a palavra – seja gramática, retórica ou poética – são funções das castas sacerdotais. Na mitificação do verbo, portanto, surgem místicas e mitologias.

Para desenvolver este tópico, é conveniente retomar São João da Cruz e verificar, em sua poesia explicitamente religiosa, como isso se dá. Relendo “Noite escura” e o que está dito dele no primeiro capítulo, verifica-se a convocação da mitologia do *Cântico dos cânticos* nas duas figuras principais, o amado e a amada, e os percursos temáticos articulados a elas, que são o percurso prático do encontro amoroso e o percurso mítico da transubstanciação da alma humana através do Espírito Divino. Desse modo, interpretar os percursos temáticos práticos como metáforas religiosas

instaura mitos quando se trata de formar axiologias – ou seja, sistemas de valores – e ritos, quando se trata de inserir nelas seus co-enunciadores. No sistema de valores enunciado por São João da Cruz, os dois amantes são metáforas da alma e do Espírito Santo, que se definem em um sistema de valores articulado, basicamente, pela categoria semântica *ativo vs. passivo*. A atividade funciona como natureza naturante, o pólo ativo da criação divina; a passividade, como natureza naturada, o pólo passivo da mesma criação. Em “Noite escura”, portanto, o Espírito Santo figurativiza o vetor ativo e, alma humana, o passivo, pronta para ser fecundada pelo primeiro e transcender; dentro dos valores patriarcais, o Espírito adquire conotações masculinas e a alma, femininas. Assim, uma amada que vai ao encontro do amado e nele se transforma metaforiza um rito, que insere os co-enunciadores nessa axiologia e, ao orar, o poeta faz como a amada, uma vez que vai buscar o Espírito Santo por meio da reza, é fecundado por ele e nele se transforma à medida que ora.

Em termos semióticos, o rito é a própria práxis discursiva, que cuida de projetar a visão de mundo em que o discurso ganha sentido, justamente, porque é pela práxis que a relatividade dos sentidos é ancorada e estabilizada, e verdades podem ser admitidas. Em outras palavras, a práxis faz com que sua axiologia se imponha. No poema de São João da Cruz, as relações temáticas e figurativas só fazem sentido na práxis enunciativa que as instaura e, só inseridas nela, podem ser interpretadas; caso contrário, tudo pode ser admitido e o sentido se perde porque, podendo significar tudo, não significa nada.

A postura mística de São João, Santa Tereza e afins não é a única possível. Há também místicas em práxis enunciativas nas quais o enunciador não se identifica com a passividade e suas conotações femininas; ao contrário, identifica-se com a atividade e a reveste de conotações masculinas. Nos discursos religiosos do ocidente há, pelo menos, dois exemplos dessa mística viril: a cavalaria medieval e a alquimia; tanto o cavaleiro quanto o alquimista – ao contrário do religioso extático, que recebe a graça – fazem suas buscas em operações ativas, já que o primeiro age como guerreiro e luta pelo cálice sagrado, enquanto o segundo, como sábio, transforma a natureza do chumbo na do ouro, que equivale à transcendência religiosa. Não deixa de ser uma forma de se religar ao divino, não mais pela entrega passiva, reconhecendo-se inferior perante sua superioridade, mas por compartilhar com ele um papel ativo.

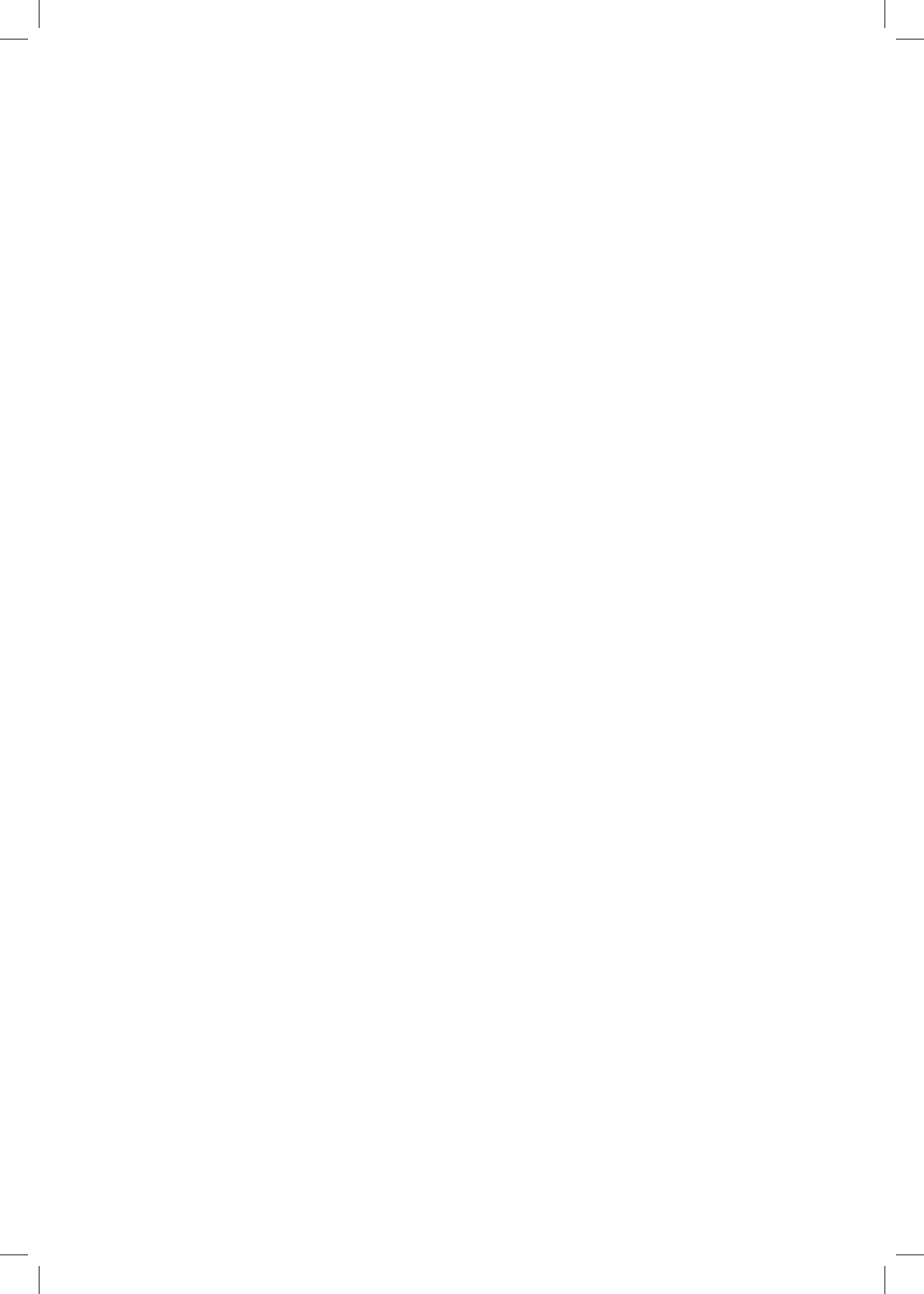
Os concretistas, se fossem místicos religiosos, seriam como esses últimos místicos. Ao invés de se deixar fecundar pela inspiração poética, o que faria dele o pólo passivo da criação artística, o concretista vai ao encontro da arte e sobre ela opera como sobre a matéria operaria se fosse alquimista. Em sua demanda, fazer arte é quase como fazer ciência; a poesia é vista como depuração de uma forma semiótica, de modo semelhante à depuração dos modelos científicos em sua tensão com os dados empíricos. Além de recorrer a lingüistas como Edward Sapir, boa parte da estética concretista se justifica por sua recorrência à semiótica peirciana; fica claro, nos manifestos e ensaios teóricos, que se traça uma evolução de formas, que sustenta seus poemas-teses metalingüísticas:

- parte-se da concepção de caligrama, de Apollinaire, vista como forma ainda bruta da verbivocovisualidade, pois nela a poesia desenha não mais que uma forma figurativa como correlação de estrutura;
- pensa-se em Mallarmé, Joyce, Pound e Cummings como ativistas do que é chamado, pelos concretistas, substituir na linguagem o analítico-discursivo pelo sintético-ideogramático, o que não deixa de ser outro modo de fazer a poesia recair em suas relações estruturais.

Inserido no processo de depuração poética, o concretista dá continuidade à renovação da linguagem e de suas formas, gerando sentido no mundo – trata-se de uma mística, quase religiosa, mas que mitifica o mundo por meio da metalinguagem, como está dito no final do item anterior.

Quando é analisado o poema “cLOUD”, está descrito como ser haikai faz com que seu enunciado se torne apto à promoção do *satori*. Deve-se procurar saber, no final deste capítulo, ao que o poema concreto se torna apto quando se apresenta como tal na realização de sua práxis enunciativa. No decorrer das análises, mostra-se como a explicitação dos anagramas pelas categorias plásticas eidéticas e topológicas faz com se complexifiquem as formas semi-simbólicas que lhe dão sentido; construídas nele pelo labor poético, essas formas falam da própria linguagem, fazendo com que o mundo seja explicitamente construído e lido por meio delas. É desse modo, portanto, que o poeta concreto, em seu ofício, opera sobre a significação e surge como seu organizador através do texto.

Para terminar, não deixa de ser aparentemente paradoxal um haikai concreto, em que a práxis *zen* da contemplação está correlacionada com a práxis operativa da poesia concreta. Deve-se lembrar, entretanto, que meditação extática não é única prática *zen*, há práticas *zens* operativas nas artes marciais e outras atividades guerreiras. Assim, se o haikai convoca Bashô e suas peregrinações, a operatividade concreta aproxima o *zen* da consciência semiótica; o poeta concretista *zen* pretende ser tão certo em suas estruturas como o arqueiro *zen* em seu arco-alvo.



6. *Haroldo de Campos no â mago do ô mega*

A prolixidade concreta

O concretismo não se faz apenas pela concisão, há espaço nele para poetas mais prolixos. Na evolução das formas poéticas determinada pelo movimento, em meio aos quatro antecessores citados com frequência – Joyce, Mallarmé, Pound e Cummings – Cummings é o mais sintético-ideogramático de todos, no que diz respeito à recorrência a poemas curtos. Evidentemente, é possível ser sintético-ideogramático com arranjos lexicais em longos textos em prosa, mas as escolhas de formas mais extensas como as feitas por Pound em seus *Cantos*, Joyce, em seus romances, e o próprio Mallarmé, em *Um lance de dados*, revela poetas que se afastam das formas concisas analisadas no capítulo anterior.

Afeito à retórica das formas extensas, está Haroldo de Campos, contrariando o estilo preferido pelo irmão Augusto. As marcas dessas escolhas são várias; para citar apenas alguns exemplos, na tradução que fizeram dos poemas de Mallarmé (Campos, Campos e Pignatari, 1991), Augusto traduz os sonetos, bem mais concisos que *Um lance de dado*, traduzido por Haroldo; ainda na tradução, Augusto prefere Cummings, Rilke e os provençais, enquanto Haroldo traduz Homero e a Bíblia; Augusto permanece fiel a sua poesia verbivocovisual e Haroldo se concentra na verbivocalidade em *Galáxias* (Campos, 2004), *Crisantempo* (Campos, 2004) e *A máquina do mundo repensada* (Campos, 2000).

Composto entre 1955 e 1956, logo nos primeiros anos do concretismo, “O â mago do ô mega” (Campos, 1976) já carrega os sinais da deriva poética de Haroldo dos anos seguintes.

o
â mag o
d o o
ô meg a
m
a
g
o

SI

marsupialamor mam
ilos de lam
préias presas can
ino am
or
turris de talis
man
gu (LEN)
tural aman
te em te
nebras febras
de febr
uário fe
mural mor
tálamo t'
aurifer
oz : e
foz
paz
ps

CIO

o pavilhão da orelha ourela

o ávido pavilhão

auréola

aura

em cornu cópia

caramujo do ouvido

munge a teta

do ar

a tur

gida torre

de vento

labora em labirinto

o som o filisom

dos palpos dos nenh'

ures ubres

no

â mago do ô mega

um olho
um ouro
um osso

sob

essa
pétala

pe (vide de vácuo)nsil
parpadeando cílios
pálpebra

amêndoa
da coisa
da coisa

do vazio pecíolo: a coisa

um duro
tão oco
um osso
tão centro

cristalino em seu alvor
um corpo
a corpo

Z^{ero}
ênit ao

nitescendo

ex
nihilo

par ENTRE
ente
s
e
s
parênteses

a do ob
jeto
ca s
lenda
delenda ca
r
ca
s
s
a
s
s
i
n
a

pele
ca
murça
do real

noz nômica
voz vômica
es em
cal pal
po st
mort
em

lenta
moenda es
maga
ENTRE
par ed
e
s
paredes

a R
ro I
sa X
rs A
a :
ars
o
r
rsp R
id O
a S
A

o peri scópio

ao peri

CÁRDIO

p e r scruta

o
cor
al
ar
id
oh
alla
l
id
o

mio cid
campeador
mio

CÁRDIO

al cácer
când

al
ora
fombra à
fim
bria do
fim

al
em
do
end
o

cárdio

pálio
d' alg
uma
pl uma pl
us
g u
RES

al

A organização do campo semântico

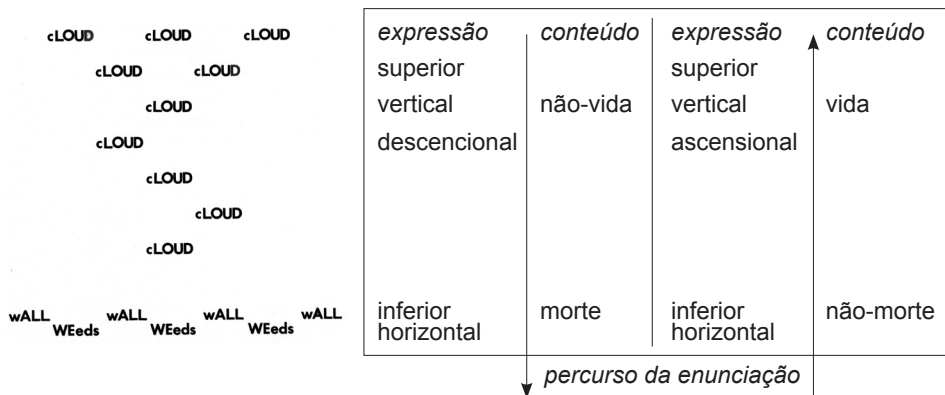
Na semântica lexical, campos semânticos são domínios de experiências. Como o significado pode ser decomposto em unidades mínimas de significação, os chamados semas, decorre que para cada significado corresponde um conjunto deles, chamado semema. Desse modo, basta um sema ser tornado comum entre diversos sememas para definir campos semânticos. Qualquer taxonomia é pensada assim; para que palavras sejam organizadas em grupos, algo deve ser tornado comum entre elas para que se determine o sistema de classificação enunciado.

Em termos discursivos, o campo semântico pode ser definido pela relação entre temas e figuras, mas também pelos encaminhamentos em que sua significação se faz ao ser enunciada. Trata-se de mostrar, por exemplo, os temas e figuras do discurso plástico de um jardim, mas também as trilhas oferecidas para a fruição do sentido – em outras palavras, trata-se de estudar como temas e figuras estão enunciados no enunciado e o percurso da enunciação que os realiza.

Utilizando novamente o soneto como referência, a disposição temática em estrofes – analisada no capítulo anterior – gera a leitura encadeada no modelo fixo de pressuposições: /primeiro quarteto – tema geral/ > /segundo quarteto – particularização do tema/ > /tercetos – conclusão/. Desse modo, as pressuposições definem o percurso de enunciação a ser seguido e a enunciação se define nessa sintaxe. A leitura de “cLOUD”, por sua vez, é diferente da do soneto; sua enunciação não deve ser percorrida do mesmo modo, mas no modo de enunciação verbivocovisual proposto pelo concretismo. A comparação dos esquemas de leitura entre o soneto de Glauco Mattoso e o poema concreto de Pedro Xisto, feitos anteriormente, podem esclarecer essas diferenças:

texto	conteúdo / expressão
O peido, mais que o arrote, inspira o riso gostoso, desbragado, gargalhado, da parte de quem pode ter peidado, enquanto os outros fazem mau juízo.	apresentação geral do tema / primeiro quarteto
Com base no meu caso é que analiso, pois, mesmo estando a sós, enclausurado, gargalho após os gases ter soltado e aspiro meu fedor, feito um Narciso.	particularização do tema / segundo quarteto
Me ponho a imaginar a reação de alguém afeito a normas de etiqueta colhido de surpresa ante o rojão...	conclusão / tercetos
Meu sonho era peidar fumaça preta na mesa dum banquete, para então deixar que a gargalhada me acometa...	

↓ percurso da enunciação



Reproduzindo o encadeamento linear das pressuposições das formas de conteúdo, a enunciação do soneto é também linear, estrofe por estrofe. Em percurso distinto, a disposição das formas de conteúdo no poema concreto faz com que elas surjam sintetizadas na leitura planar, que busca não a linearidade seqüencial da expressão verbivocal – fonema depois de fonema – mas a simultaneidade verbivo-visual dada pelos anagramas em suas formas de expressão escritas.

Em termos concretistas, o soneto é analítico-discursivo e o poema concreto é sintético-ideogramático. As formas analítico-discursivas tendem a ser extensas, uma vez que os passos da análise são discursivizados, e as sintético-ideogramáticas, intensas, pois a síntese requer concisão e o ideograma, simultaneidade das relações de sentido estabelecidas por ele. Definindo extremos em um eixo contínuo, encaminhamentos poéticos intermediários podem ser formulados. Se as formas ideogramáticas permanecessem, e ao invés de serem distribuídas sinteticamente, fossem distribuídas analiticamente, seria definido o percurso de negação das formas sintético-ideogramáticas em direção às formas analítico-discursivas, em uma forma analítico-ideogramática. O efeito de sentido seria o de campos semânticos ordenados por ideogramas em disposição analítica, que a totalidade textual dá conta de organizar em um campo único. Em termos concretistas, trata-se da divisão prismática da idéia proposta por Mallarmé em *Um lance de dados* – a divisão prismática é definida pelos campos ideogramáticos e a idéia, pelo campo total delimitado pelo texto.

O que é ser discursivo para o poeta concreto? Para a semiótica greimasiana, o discurso, por meio das categorias sintáticas de pessoa, tempo e espaço, realiza os percursos temáticos e figurativos, que dão forma semântica ao plano de conteúdo. Em seu modelo teórico, portanto, todo sentido, semanticamente, é produto de uma formação discursiva. Para os concretistas, porém, “discursivo” tem outro significado. Ainda nos paradigmas dos modelos greimasianos, apesar de o sentido ser definido como construção semiótica, leva-se em consideração o papel representativo da linguagem, não como referência direta às “coisas do mundo” no suposto grau zero, mas como efeito de sentido disso. Floch, ao estudar o discurso publicitário (Floch, 1995: 183-226), parte da hipótese de trabalho de que há a função representativa da linguagem, que busca simular a relação direta entre palavras e coisas, gerando efeitos de sentido denotativos; e a função contrária, dita construtiva, em que a linguagem se explicita enquanto construção semiótica. Em termos de percursos temáticos e figurativos, na função representativa o percurso temático prático tende ser e enfatizado devido à monossemina lexical construída; sem metáforas e polissemias geradas em percursos míticos associados aos práticos – como a navegação é associada ao brinde, em “Brinde”, de Mallarmé – a linguagem parece adequada ao real porque não polemiza, nos próprios signos, a crise da referência. A monosseminia, por manter apenas um significado associado a um significante, cria o efeito de sentido de que há relação entre o signo e a “coisa”, uma vez que, por neutralizar

a multiplicidade da significação, induziria a interpretar significado como sendo a “coisa”, e significante, como sendo a palavra. A função construtiva, ao contrário, denuncia que o sentido nasce não da relação entre palavras e “coisas”, mas entre signos dentro de um mesmo sistema semiótico; se o que se faz com palavras se desfaz com elas, com elas e por meio do discurso são gerados efeitos de sentido conotativos como metáforas, metonímias, polissemias e, até mesmo, efeitos denotativos. Nessa função, os percursos temáticos mítico e metalingüístico tornam-se equivalentes ao percurso prático e, desse modo, refazem a “realidade das coisas” – ainda em “Brinde”, brindar, navegar e fazer poesia são narrativas equivalentes e concomitantes. Isso faz com que, nos discursos poéticos, acionar percursos míticos e metalingüísticos faça parte de sua semiótica, caso contrário, a complexificação dos valores semióticos deixa de ser possível e retoma-se a função representativa da linguagem, que simplifica o mundo – novamente em “Brinde”, sem os percursos mítico e metalingüístico, o sentido deixaria de ser complexo e o brinde passaria a ser simplesmente brinde.

O que o concretismo chama discursivo, em termos semióticos, é a ênfase da poesia em percursos temáticos práticos, determinados pela análise de um percurso mítico que pretende revelar, porque analisa, a realidade das “coisas”. Nessa operação semântica, o mítico se torna antimitológico; mostra-se antes uma ideologia que um mito. Para esse efeito de sentido funcionar, o percurso metalingüístico deve ser elidido para que não se denuncie a linguagem como construção, sendo confirmado apenas seu papel analítico, e não construtivo; desvincula-se o pensamento da linguagem e esta passa a ser expressão, e não construção daquele.

Os discursos engajados com causas ditas sociais, por exemplo, transformam mitologias políticas em ideologias científicas. Sem permitir que a metalinguagem denuncie essas práticas políticas como construções semióticas, elas passam por supostas verdades científicas ou filosóficas, que a linguagem não forma, só expressa; o conteúdo deixa de ser forma e passa por substância, dada a priori ao sentido. Os poemas abolicionistas de Castro Alves e os esquerdistas de Ferreira Gullar são bons exemplos desse processo quando, para o primeiro, a ideologia da revolução francesa justifica as denúncias da escravidão e, para o segundo, o socialismo justifica as apologias que faz de Ernesto Che Guevara, Fidel Castro ou Gregório Bezerra e as denúncias do imperialismo norte-americano. Em ambos, as ideologias políticas traduzem verdades éticas – no caso do socialismo, até científicas; seus significados não são construções semióticas feitas por meio do discurso, mas interpretações da verdade das “coisas” uma vez que, desse ponto de vista, a linguagem ganha ênfase em sua função representativa.

Em “A peleja de Zé Molesta contra Tio Sam” (Gullar, 1981: 198-204) e “História de um valente” (Gullar, 1981: 205-213), Ferreira Gullar faz estas denúncias, crente e fazendo crer na verdade da ideologia de esquerda:

A peleja de Zé Molesta contra Tio Sam

Vocês são todos bandidos,
 chefiados por Fidel
 – disse Tio Sam bufando,
 da boca vertendo fel
 – Querem transformar o mundo
 num gigantesco quartel,
 pondo os povos sob as botas
 da ditadura cruel.”

Essa conversa velhaca
 não me faz baixar a crista
 – disse Molesta – Me diga
 quem foi que apoiou Batista?
 Você deu arma e dinheiro
 a esse ditador cruel
 que assassinava, roubava
 e torturava a granel.
 Por que era amigo dele
 e agora é contra Fidel?

Você diz que é contra Cuba
 porque é contra ditadura.
 Será que na Nicarágua
 há democracia pura?
 Se você luta no mundo
 pra a liberdade instalar
 por que é amigo de Franco,
 de Stroessner e de Salazar?
 A verdade é muito simples
 e eu vou logo lhe contar.

Você não quer liberdade,
 você deseja é lucrar.
 Você faz qualquer negócio
 desde que possa ganhar:
 vende canhões a Somoza,
 aviões a Salazar,
 arma a Alemanha e Formosa
 pro mercado assegurar.

História de um valente

E donde vem essa força
 que anula a crueldade?
 Vem da certeza que tem
 numa histórica verdade:
 o homem vem caminhando
 para a plena liberdade;
 tem que se livrar da fome
 para atingir a igualdade;
 o comunismo é o futuro
 risonho da humanidade.

Insistir na metalinguagem como projeto poético, fazendo com que a poesia preste contas antes a suas formas semióticas que à conversão de mitos em verdades ideológicas, não significa alienação política, religiosa, etc., mas pode significar consciência retórica do mundo e de sua construção por meio da linguagem, libertando o homem da “verdade” e dos dizeres que se pretendem “verdadeiros”. Des-

se ponto vista, contrário ao do anterior, a linguagem ganha ênfase em sua função construtiva.

Para denunciar a linguagem como construção semiótica, o concretismo, regido por sua práxis enunciativa, deve mostrar que o sentido nasce em meio a relações estruturais, explicitando-as no máximo de correlações semióticas possíveis entre as categorias dos sistemas de significação convocados para a manifestação poética; por isso, já que escrita, a poesia deve ser verbivocovisual e não apenas verbivocal. Justificada com a semiótica de Peirce, os concretistas pretendem que o poema seja um ícone; que, nos termos dessa semiótica, entre o poema e seu objeto a relação deva ser icônica, como nos ideogramas, e não simbólica, como nas palavras – ou seja, que a mediação entre o signo e o objeto deva ser motivada por relações de semelhança e não por relações arbitrárias.

As semióticas peirceana e greimasiana partem de abordagens contrárias. As heranças de Peirce estão na filosofia da linguagem, enquanto Greimas está baseado na lingüística de Saussure e Hjelmslev e na antropologia de Lévi-Strauss. Tomada por revolucionária, a semiótica de Peirce parece ser a única que os concretistas reconhecem – basta citar as afirmações de Décio Pignatari, por exemplo, esta (Pignatari, 2004: 49):

Superando a relação diádica, tipo *signifiant / signifié* – que causa, diga-se, as maiores dificuldades ao desenvolvimento de uma semiologia de extração saussuriana – Peirce cria um terceiro vértice, chamado Interpretante, que é o signo de um signo, ou, como tentei definir em outra oportunidade, um supersigno, cujo Objeto não é o mesmo do signo primeiro, pois que engloba não somente Objeto e Signo, como a ele próprio, num contínuo jogo de espelhos.

Entretanto, na história das teorias do signo e da significação, o que se dá é justamente o contrário. A semiótica de Peirce está baseada em paradigmas medievais, enquanto a teoria dos signos de Saussure, redimensionada pelas propostas de Hjelmslev, é moderna. As diferenças entre elas não são apenas terminológicas, há diferenças inconciliáveis no que diz respeito à idéia de significação. Ao afirmar que o signo é uma relação entre significado e significante, e que a significação se dá pela relação entre eles, Saussure revoluciona a teoria do signo que, pelo menos desde a gramática de Port Royal do século XVIII, está baseada na relação entre palavras e coisas do “mundo”, do mesmo modo que a semiótica de Peirce.

Nas teorias do signo pré-saussurianas, considera-se a significação na relação entre três termos: o objeto-coisa do mundo; a idéia-modelo mental que se faz dele; a forma de representá-la. Para Port Royal, o primeiro é chamado “*chose*”; o segundo, “*idée*”, o terceiro, “*nom*” (Blikstien, 1985: 24). Literalmente, trata-se de admitir coisas no mundo, formadas a priori da significação, que determinam a concepção mental em formas de pensamento anteriores à linguagem, por fim relacionadas a representações chamadas signos. Isso está explicitado nas seguintes divagações de Pignatari a respeito da significação em Peirce (Pignatari, 2004: 49):

Estou caminhando por uma via de um grande centro urbano, sem que nenhuma idéia me ocupe a mente de modo particular e nenhum estímulo exterior enrijeça a minha atenção: em estado aberto de percepção cândida, digamos. Ou seja, em estado de primeiridade. Por um acidente qualquer - um raio de sol refletido num vidro de um edifício - minha atenção isola o referido edifício do conjunto urbano, arrancando-me da indeterminada situação perceptiva do estado anterior, ancorando-me no aqui-e-agora da secundidade. Em seguida, constato que essa construção é um “arranha-céu de vidro”, que se insere no sistema criado por Mies van der Rohe, nos anos 20; que Mies, por seu lado, nada mais fez do que desenvolver as possibilidades construtivas do aço e do vidro, coisa que Paxton já havia feito no seu famoso “*palace made o’windows*” (Thackeray), o Palácio de Cristal, de Londres, em 1851 etc, etc. Este estado de consciência corresponde à terceiridade.

Para se referir a *chose*, *idéé* e *nom*, Peirce constrói sua semiótica utilizando, respectivamente, os conceitos de objeto, interpretante e fundamento (Peirce, 1977: 46). Desse modo, Peirce pouco muda uma concepção que tem alguns séculos de existência; Saussure, por sua vez, refaz o modelo do signo e da significação retirando dele as coisas do mundo – o objeto, as coisas – e postula que o sentido se dá em relações entre signos dentro de um mesmo sistema. Baseado em Saussure, Hjelmslev coloca a significação em um paradigma bem diferente do da escola de Peirce, basta verificar o trecho de abertura de seus *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (Hjelmslev, 1975: 1-2), citado na introdução de nosso trabalho. Na citação, depois da enumeração de fatos sociais e psicológicos, supostamente refletidos na linguagem, o autor faz a indagação, que vale a pena ler mais uma vez:

O desenvolvimento da linguagem está tão inextricavelmente ligado ao da personalidade de cada indivíduo, da terra natal, da nação, da humanidade, da própria vida, que é possível indagar-se se ela não passa de um simples reflexo ou se ela não é tudo isso: a própria fonte do desenvolvimento dessas coisas.

A relação, portanto, não se dá entre palavras e objetos-coisas por meio da percepção – como pretende Peirce e outros teóricos do signo – mas entre significante e significados, formadores de princípios de classificação – como está demonstrado pela lingüística – que geram os sentidos projetados no mundo e garantem, mesmo de modo relativo, sua existência.

Voltando às teorias concretistas derivadas das concepções de Peirce, é possível – mesmo em desacordo com elas – mostrar como são formuladas e colocadas em função da engenhosidade poética. Dentro da relação triádica objeto-interpretante-fundamento, cada um dos três termos pode ser projetado sobre os demais na geração de nove tipos de signos:

- quando se parte do objeto e ele é projetado sobre si mesmo, geram-se ícones, pois são estabelecidas relações baseadas na semelhança – mapas, fotografias e diagramas, por exemplo, são ícones;

- quando a projeção do objeto é feita sobre o representante, geram-se índices, pois são estabelecidas relações baseadas na pressuposição causa e consequência – pegadas e impressões digitais são exemplos de índices;
- quando a projeção do objeto incide sobre o interpretante, geram-se símbolos, pois são estabelecidas relações baseadas na arbitrariedade – as palavras são símbolos.

Há mais seis tipos de signos no escopo da teoria, geradas pelas demais projeções; esses três, porém, bastam para explicar a semiótica dos concretistas. Décio Pignatari, em seu já citado *Semiótica e literatura*, dedica todo o segundo capítulo à descrição do modelo de Peirce (Pignatari, 2004: 39-83); contudo, quando fala de sua aplicação à engenhosidade poética, utiliza apenas os conceitos de ícone, índice e símbolo.

Em linhas gerais, o objeto de um poema é “o que ele diz”, deixando entender uma concepção ainda formalista de construção poética, pois está baseada na oposição *forma vs. conteúdo* que, como está explicado no primeiro capítulo, admite conteúdos a priori de formas semióticas. Para formar o “como dizê-lo” – dar forma ao conteúdo sem forma, na concepção formalista – o poeta, além de utilizar as palavras – que, como símbolos, são geradas em relações arbitrárias – deve textualizá-las em arranjos icônicos, para que a forma do “como se diz” seja análoga a seu objeto, ou seja, ao que o poema diz. Nessa relação icônica, gerada em relações de semelhança, define-se o que os concretistas entendem por ideogramático. Oposto ao analítico-discursivo, que estaria baseado nas relações simbólicas das palavras, o ideogramático guardaria relações de semelhança com o objeto significado como fazem os ideogramas chineses, lidos desse ponto de vista em que palavras e coisas se relacionam.

Do ponto de vista saussuriano, a explicação é outra; não há interferência de coisas do mundo motivando ideogramas, mas escritas baseadas mais nas formas do significado que do significante, como está explicado no terceiro capítulo. Em termos greimasianos, a iconização concreta é um efeito de sentido gerado por correlações semi-simbólicas entre categorias semânticas do plano de conteúdo – o conteúdo sendo construído por formas semânticas – e categorias fonológicas e plásticas do plano de expressão – respectivamente, a dimensão verbivocal dos sistemas fonológicas sincretizada com a dimensão visual da escrita. Portanto, o semi-simbolismo, na medida em que cria elos semióticos na textualização do poema, faz com que a relação expressão-conteúdo pareça motivada, e a iconização ideogramática se realiza fazendo parecer que há uma relação entre signos e coisas, quando a relação é entre formas dos dois planos da linguagem.

Nos poemas concisos de Augusto de Campos e Pedro Xisto, fica mais fácil perceber o processo sintético-ideogramático em oposição ao analítico-discursivo, exemplificado com os versos de Ferreira Gullar citados antes. Na poética de Haroldo de Campos, isso deixa de ser evidente, justamente devido a sua deriva para formas extensas e para proximidade.

Mantendo blocos ideográficos distribuídos ao longo das páginas de seus poemas, Haroldo tende a trocar o processo sintético das formas concisas para o analítico das formas mais extensas, gerando um terceiro modo intermediário analítico-ideogramático – não mais sintético, como o sintético-ideogramático, mas também ainda não discursivo, como o analítico-discursivo. Nesse processo, os ideogramas organizam campos semânticos singulares, que geram zonas de significação com expressão e conteúdo delimitados. Essa delimitação é semi-simbólica, pois aos campos visuais do plano de expressão, formado por categorias plásticas, correspondem campos semânticos, formados por temas e figuras, gerando – vale repetir – o que Mallarmé chama divisões prismáticas da idéia. Uma vez articuladas na extensão do poema, o efeito de totalidade gerado pelas dimensões do texto é projetado sobre essas divisões prismáticas – em outras palavras, na organização que a totalidade textual faz dos temas e figuras distribuídos, gera-se o efeito de sentido da idéia, que foi dividida pelo prisma.

Distribuídos nas páginas do poema, tais blocos semióticos, sem o encadeamento lógico do processo analítico-discursivo, ganham equivalência, e a subordinação do pressuposto ao pressuponente é substituída pela coordenação dos campos. Em uma comparação com a música, tudo se passa como se o concretismo preferisse composições por blocos modais, em que séries de alturas, intensidades, durações e timbres são coordenados na tessitura musical, a peças construídas dentro do sistema de subordinações ditado pela harmonia tonal. Esse, portanto, é o modo de percorrer a enunciação no que vem sendo chamado processo analítico-ideogramático. “O â mago do ô mega” está estruturado assim, nele e em muitos de seus poemas Haroldo de Campos escreve inspirado por essa engenharia poética.

N’o â mago do ô mega

A análise do texto de Haroldo de Campos começa pela discussão acerca de tratar-se de um poema só, subdividido em 5 partes, ou de cinco poemas unificados em um só volume. Em *Xadrez de estrelas*, que reúne a obra do poeta de 1959 a 1974, o texto está incluído e data de 1955-1956. No índice, ele se apresenta composto por cinco peças: si len cio; o pavilhão da orelha; no â mago do ô mega; entre par (ente) ses; o periscópio ao pericárdio.

Apesar de isolada cada uma em cinco páginas – como se pode ver na citação do poema – o encadeamento narrativo – como é demonstrado adiante – permite determinar uma unidade semiótica além da encaminhada pelo título do volume. No texto original, entre o título e o “si len cio”, há uma página preta, que garante sua singularidade; entre as cinco peças não há esse tipo de intervalo, garantindo a totalidade do título sobre elas. Lidas na seqüência estabelecida pelo poeta, é possível verificar a atualização de uma narrativa extensa, que surge condensada no ideograma título.

“O â mago do ô mega” tem um subtítulo, Haroldo chama ao poema “Fenomenologia da composição”. De certo modo, a fenomenologia está para a filosofia como o estruturalismo, para a ciência. Buscar a compreensão dos fenômenos em leis internas, próprias, não em metafísicas que se sobrepõem a eles e das quais derivam, é semelhante à hipótese estruturalista de tratar fenômenos como relações entre elementos, em que um se define em relação aos demais na mesma estrutura. Assim, o poema de Haroldo tematiza a composição – no caso a composição poética – do ponto de vista de sua fenomenologia, ou seja, a partir de sua realização. Mediada na articulação da enunciação-produção do discurso com o enunciado-produto, essa realização fenomenológica incide no ato da composição em que produção e produto discursivo estão identificados no ato singular do fazer poético. A narrativa que se constrói, portanto, está definida entre o sujeito narrativo-poeta e seu processo conjunto em relação à poesia. Não há menções à inspiração romântica; o poeta concreto, fazendo justiça a sua práxis enunciativa metalingüística, trabalha a arte por meio da composição, que é um modo de se referir à poesia que presta conta, antes de tudo, a sua estrutura interna.

Fiel à postura fenomenológica, o texto não trata a fenomenologia da composição como tema, desenvolvido em prosa analítico-discursiva, mas tematiza a composição em andamento, dada por si mesma enquanto se realiza. Desse modo, identificando a tematização prática com a metalingüística, o poema se concentra na linguagem falando de si mesma. O sujeito narrativo poeta, nesse jogo de valores, descreve o processo de negação da disjunção com o ato de compor, sua conjunção, e a negação da disjunção – ele não se aproxima do compor como de um objeto definido por limites, em que negar a conjunção ou a disjunção diga respeito a ter ou não ter o objeto. O objeto, no caso, é essa oscilação em relação aos limiares do compor; o poeta, para estar em conjunção com o compor, deve estar em conjunção com o processo de aproximação e afastamento, que se torna, assim, o próprio objeto. Portanto, não é tematizada a busca pela composição, mas a conjunção com seu processo de realização; não há a narrativa do poeta em busca do fazer, mas a *performance* do poeta já em conjunção com a competência. Caso contrário, a abordagem fenomenológica não seria contemplada – o poema não seria a fenomenologia da composição, mas de sua busca.

Tais afirmações podem não parecer tão evidentes, feitas a essa altura da análise, contudo, ao final, elas são demonstradas.

Em “si len cio”, o poeta tematiza a gênese do fenômeno, não como “no princípio”, em que se define o começo pelo uso do artigo definido “o”, mas “em princípio”, com aspecto inceptivo, independente de referências temporais. Na disposição das palavras na página, o verbo “silencio” é subdividido em suas sílabas, que fazem surgir mais duas palavras: o pronome pessoal oblíquo de terceira pessoa “si” e o substantivo “cio”. A sílaba “len”, que não forma anagrama, está colocada entre parênteses, sugerindo as propriedades lexicais das outras duas; e intercalada por duas zonas de versos, que se diferenciam da palavra “silencio” pelas oposições eidéticas entre os tamanhos das fontes e das formas *maiúscula vs. minúscula*.

SI

marsupialamor mam
 ilos de lam
 préias presas can
 ino am
 or
 turris de talis
 man
 gu (LEN)
 tural aman
 te em te
 nebras febras
 de febr
 uário fe
 mural mor
 tálamo t'
 aurifer
 oz: e
 foz
 paz
 ps

CIO

Os investimentos plásticos nas formas e na distribuição topológica das letras determinam, pelo menos, dois campos semânticos: um determinado pelo verbo “si len cio”; outro, pelos versos intercalados entre as sílabas que delimitam o primeiro campo. Como no poema Haroldo acentua as palavras de acordo com a ortografia do Português, deve-se considerar, na análise, que se trata do verbo “silenciar”, conjugado na primeira pessoa do singular do presente do indicativo – “eu silêncio”. Assim, ao falar da fenomenologia da composição, embora marcado na pessoa do verbo, o enunciador inaugura seu poema, paradoxalmente, com a ação do silêncio. Demarcada a ação no presente, seu ato se torna concomitante à enunciação; o silenciar-se é a própria enunciação enunciada em ato. Coerente com a fenomenologia, o sujeito simula seu apagamento no ato enunciado – ele silencia – simulando a autonomia da enunciação, fazendo com que ela valha por si enquanto fenômeno singular.

Entretanto, pelos anagramas formados pelos significantes que permitem isolar os fonemas /si/ e /sio/ em meio a /silensiu/, o “silêncio” se mostra formado pelas duas palavras “si” e “cio”, que re-significam o ato inicial, mostrando-o relativo

a outros significados. O signo “silêncio”, portanto, significa entre os signos “si” e “cio”. Quanto ao pronome “si”, além da função pronominal de terceira pessoa do caso oblíquo e em decorrência dela, “si” quer dizer “independente de quaisquer circunstâncias”, algo “em que há valor absoluto”, confirmando-se a fenomenologia da composição enquanto objeto em “si mesmo”. Isso faz com que, na significação da terceira pessoa correlacionada à primeira pessoa da conjugação verbal “silêncio” haja uma complexificação dos efeitos de subjetividade e objetividade, decorrentes dos regimes enunciativo e enuncivo em função de cada pessoa, mas concomitantemente. Esse último efeito faz com que o sujeito da percepção e o fenômeno percebido caminhem paralelos na realização do poema.

A palavra “cio”, por sua vez, significa, em biologia, o estado fisiológico cíclico das fêmeas de alguns mamíferos favorável ao acasalamento. Por extensão semântica, no vocabulário coloquial “cio” quer dizer apetite sexual nos humanos, luxúria. Etimologicamente, deriva do Grego *zēlos* > ardor, objeto do desejo; e do Latim *zēlus* > inveja, ciúme, ardor, amor. No poema, entre os sentidos de “si” e “silêncio”, “cio” significa tanto a relação sujeito-objeto, quanto a poeticidade que o objeto traz consigo em potência e ato. O estado de “cio” garante o potencial; o ato se dá na própria palavra “silêncio”, que gera “si” e “cio” a partir dela mesma, e aponta para o desenvolvimento poético dos versos do segundo campo semântico – também entre “si” e “cio”, portanto, gerados pelo “silêncio”. Desse modo, no primeiro campo, o que se passa entre os significados, passa-se entre os significantes; o campo determina o percurso da enunciação verbivocovisual.

Antes de analisar o segundo campo, é preciso fazer algumas considerações a propósito da práxis enunciativa e de sua relação com o arranjo de temas e figuras do poema de Haroldo. Conforme as deduções acima de que a tematização prática se encontra identificada à metalingüística – uma vez que se trata de enunciar a fenomenologia da composição – e de que a práxis enunciativa concreta identifica a tematização metalingüística à mítica – fazendo com que a tematização prática se torne uma mitologia metalingüística – verifica-se que a relação enunciação-enunciado, em termos temáticos, concentra-se nos princípios fenomenológicos a respeito da metalinguagem da composição poética que se compromete a realizar. Essa é a idéia que se dá a ser dividida pelo processo chamado prismático. Nessa divisão, cada campo semântico gerado pode ser recoberto por figuras com percursos específicos, que fazem sentido em relação à enunciação metalingüística, que garante a unidade do poema, embora possam revestir percursos temáticos práticos e míticos próprios.

No segundo campo, a fenomenologia da composição é enunciada no percurso figurativo, que recobre o percurso temático prático em que o “cio” se desenvolve em coito. Esse coito, por sua vez, é correlacionado ao percurso temático mítico, que o traduz em forma de bestiário, fazendo com que os animais sejam metáforas dele. Em muitos discursos religiosos, animais são convocados na construção de símbolos e alegorias; essa convocação não diz respeito apenas às figuras, mas se estende às conotações sociais investidas nelas. Na simbologia maçônica, por exemplo, a esfín-

ge assume uma conotação particular; referir-se a ela é lembrar, ao franco-maçom, que se deve “calar” com a força do touro, “querer” com o ardor do leão, “ousar” com audácia da águia” e “saber” com inteligência do homem (Boucher, sd: 60). Haroldo utiliza recurso semelhante. A fenomenologia da composição, via metalinguagem concretista – quase sagrada, como está sugerido no capítulo anterior – surge prismaticamente dividida pela enunciação em que animais metaforizam o coito, e essa enunciação, por sua vez, metaforiza a tensão ato-potência que há no seio da fenomenologia da composição.

Uma vez que a divisão lexical presente no segundo campo semântico gera unidades linguísticas dentro de outras unidades, como “fe” se desdobra em “femural mor” e “mural mor”, ou “t”, em “tauríferoz” e “auríferoz” – só para citar dois exemplos – torna-se mais eficiente para a análise tratar da narratividade que determina esse arranjo temático-figurativo. Em termos narrativos, o amante figurativiza o sujeito narrativo; suas relações juntivas, para que haja coerência entre as metáforas utilizadas e a fenomenologia da composição, devem ser semelhantes àquelas descritas antes em relação ao sujeito poeta e o ato de compor. Assim, em conjunção com o processo de aproximação-afastamento do objeto de valor – seja o objeto do cio, seja o da fenomenologia que ele metaforiza – há um amante em três estados juntivos:

1. de não-disjunção: em trevas, mas já atualizado em relação ao “marsupialamor” e sua alegoria de marsupiais, lampreias, caninos e touros;
2. de conjunção: quando as trevas são “tenebras febras de february femural mor tálamo t’auríferoz: e foz”;
3. de não-conjunção: depois de “foz”, a “paz” e “ps CIO” pedindo silêncio.

Desse modo, encena-se o coito-metáfora, que pode ser resumido nas palavras “marsupialamor” - preliminares → “foz” - orgasmo → “paz” - descanso.

A segunda peça da composição de Haroldo, “o pavilhão da orelha”, apresenta um campo subdividido em três subcampos, que lhes garante o efeito de sentido de totalidade de seção composta na página-tela do poema.

o pavilhão da orelha ourela
o ávido pavilhão
auréola
aura
 em cornu cópia
 caramujo do ouvido
 munge a teta
 do ar
 a tur
 gida torre
 de vento

labora em labirinto
 o som o filisom
 dos palpos dos nenh'
 ures ubres

Nos três subcampos, os versos estão arranjados da mesma forma, dispostos a formar ângulos de noventa graus, com esse vértice orientado na direção da margem superior esquerda. Como essa é mesma disposição deles no campo englobante, campo e subcampos ganham o efeito de sentido de que manifestam uma divisão prismática subdividida por três. Não se trata, portanto, de três estrofes de um poema, com pressuposições encadeadas, mas de três idéias singulares, articuladas em três subcampos de um único campo.

Tematizada a gênese da composição em meio ao “si len cio” na seção anterior, nessa segunda página é narrativizada a co-enunciação entre o poeta-compositor e a composição-estrutura, com sua autonomia semiótica, que orienta tanto o poeta quanto é orientada por ele. Na tematização prática dos três subcampos, são descritas três etapas da relação do poeta com o labor poético, que a tematização mítica se encarrega de localizar no corpo humano. Não há corpos neutros em suas realizações figurativas; o corpo sempre se realiza em temas práticos determinados por algum tipo de mitologia. Há as mitologias sagradas, que fazem dele o corpo místico, em que suas partes são metáforas religiosas; há mitologias estéticas, que fazem com que ele oscile do corpo feio ao belo; há mitologias científicas, que fazem dele máquina bioquímica; etc. No poema de Haroldo, o corpo participa da metalinguagem que dá sentido à fenomenologia da composição, pois nele suas partes são articuladas em função do ato de compor. Nessas articulações, a co-enunciação poeta-composição se dá no ouvido; não se dá na mente, nem na práxis social, mas diretamente no ouvido. Isso faz com que o elo da co-enunciação não seja psicológico, nem sócio-político, mas lingüístico.

Dar-se no ouvido significa que o que liga o poeta à composição são as formas lingüísticas, manifestadas nos significantes fonológicos, por meio dos quais é possível, sob a coerção do sistema de signos que forma a língua portuguesa, construir as relações anagramáticas, que determinam a composição poética desde o título e a seção anterior. Só em língua portuguesa as palavras “si” e “cio” ecoam em “silêncio”, devido a uma coincidência em seu sistema de signos, que se torna, ao mesmo tempo, coerção e recurso poético. Essa experiência fonológico-semântica, em que significantes colocam signos em relação, define o processo de composição poética narrativizado em três etapas: a negação da disjunção consigo, em que ele se deixar capturar no “ávido pavilhão da orelha”; a conjunção, em que ele se desenvolve na “cornucópia do ouvido”; a negação da conjunção, na qual é questionada sua origem “dos palpos de nenhures ubres”. Cada etapa se encontra significada em um dos subcampos, respectivamente do superior ao inferior, mostrando que a seção toda cuida de unificar o processo em sua totalidade. Isso significa que a co-enunciação do po-

eta com a composição se dá no mesmo processo de aproximação-afastamento, que se pretende demonstrar ser aquele que orienta a fenomenologia da composição.

A gênese é tematizada na primeira parte; o engenho da composição, tematizado na segunda; na terceira parte, “o â mago do ô mega”, é tematizada a estrutura poética propriamente dita.

no
 â mago do ô mega
 um olho
 um ouro
 um osso

sob
 essa pe (vide de vácuo) nsil
 pétala p r a p a d e a n d o cílios
 pálpebra
 amêndoa do vazio pecíolo: a coisa
 da coisa
 da coisa

 um duro
 tão oco
 um osso
 tão centro

 um corpo
 cristalino a corpo
 fechado em seu alvor

 ero
 Z ao
 ênit

 nitescendo

 ex
 nihiló

Se na primeira seção dois campos semânticos são intercalados, e na segunda, há um campo subdividido em três subcampos, na terceira seção há um campo-tronco, que se separa, progressivamente, em campos-afluentes. Sua raiz é o adjunto adverbial de lugar “no â mago do ô mega”, seguido dos três objetos diretos – “um olho, um ouro, um osso” – das três orações possíveis com o verbo “haver” elíptico. Esse recurso da sintaxe da frase desdobra aquilo que se encontra no “no â mago do ô mega” em três possibilidades, no entanto, há uma unidade plástica na disposição dos versos que garante sua leitura linear como se fosse “no â mago do ô mega, um olho, um ouro, um osso”.

Esses sintagmas podem funcionar como apostos de “pétala”, de “pálpebra”, uns dos outros, desde que qualquer um deles seja tomado por principal. Podem funcionar, ainda – como no primeiro campo da página – como objetos de orações possíveis com o verbo “haver” elíptico, em relação às quais o adjunto adverbial regido pela preposição “sob” está articulado. Por fim, dois adjuntos adverbiais de modo, encerram a seção:



Conforme está dito no início da análise dessa terceira parte, depois da gênese e do engenho, trata-se de tematizar a estrutura poética. Essa página coincide com o centro das seções, uma vez que é a terceira de uma série de cinco, e seu título é o mesmo do volume, fazendo crer que o núcleo da fenomenologia da composição está explicitado nela.

“O â mago do ô mega” é homófona à seqüência “o â mago do ômega”, o que ratifica a tematização do fenômeno em sua estrutura particular em duas das possíveis leituras da frase. Em o “â mago”, a letra “a”, início da maioria dos alfabetos fonológicos – “a” latino, “α” grego – e base de muitos alfabetos silábicos – o devanágari – é personificada; trata-se de um “â” mago, que rege, com sua magia, o “ô mega”, ou seja, o grande “ô”. Qual o significado, porém, do último fonema? Em língua portuguesa, “ô” pode ser uma interjeição. Nas gramáticas, ela é homófona a “oh”, que significa espanto, surpresa, alegria, embora escrita “ô”, só signifique invocação. Que seja a grande invocação, esse “ô” mega pode significar o espanto, a alegria, a surpresa do poeta perante a fenomenologia evocada. “O â mago do ô mega”, portanto, significaria, enquanto letra, o princípio verbivocovisual que rege a evocação da composição poética, que seria a maior de todas as evocações. Na leitura homófona, o tema passa a ser o núcleo – o â mago – do ômega, que, além de significar a última letra do alfabeto grego, significa ponto em que os fenômenos terminam. Trata-se, por isso, de considerar, como a etapa central da composição, aquela em que ela se determina na imposição de limites e fins, definidores de sua estrutura.

Em termos de semântica discursiva, o chamado campo tronco principal – que rege os campos afluentes e se especifica no primeiro campo “no â mago do ô mega, um olho, um ouro, um osso” – tem seus três tipos de percursos temáticos concentrados na metalinguagem: o percurso prático é a enunciação da fenomenologia da composição via composição; e o percurso mítico desenvolve o percurso metalin-

güístico com a mitologia metalingüística própria do concretismo, via práxis enunciativa. Essa articulação temática, desde o primeiro campo, já está revestida por figuras que, dadas a significar o “â-mago”, realizam o sema /ponto de origem/, e, dadas a significar o “âmago”, realizam o sema /centralidade/: um olho, um ouro ou um osso.

No campo afluyente seguinte – “sob essa pênsl pétala prapadeando cílios, pálppebra” – o tema anterior é recolocado, e uma série de subcampos são gerados, cujos sintagmas nominais confirmam a significação anterior: “amêndoa do vazio”, “pecíolo: a coisa”, “um duro tão oco um osso tão centro”, “um corpo (a corpo) cristalino fechado em seu redor”, “zero ao zênit”. Esses revestimentos figurativos do tema principal, que significam em função da metalinguagem, são difrações desse tema significado em figuras do mundo natural, que crescem em generalidade e domínio; a partir de um olho, um ouro, um osso, chega-se no vazio, na coisa, e, do zero ao zênit, chega-se a tudo. Trata-se, portanto, de um poema a respeito de “tudo”, desde que esse “tudo” seja compreendido na mitologia metalingüística enunciada; isso tudo é feito a partir do nada – ex nihilo – e a composição, como Deus, gera o sentido no mundo.

O outro adjunto adverbial de modo, “nitescendo”, que encerra a seção, denuncia, junto com o subcampo “corpo a corpo”, o fazer poético, que é ratificado pela disposição topológica dos campos afluentes na página. “Nitescendo”, um neologismo de Haroldo, significa, a partir do radical “nit”, “brilhando”, “reluzindo”, “tornando-se nítido”. Realizada na página, a fenomenologia da composição vem à luz como as letras brilham contra o fundo escuro. Além disso, os subcampos e sua disposição indicam escolhas e correlações entre figuras díspares, dadas a significar a mesma coisa por meio do discurso.

Em termos de lingüística e poética, o poema mostra a projeção do eixo paradigmático no eixo sintagmático. Colocada dentro do pensamento de Saussure, a conhecida afirmação de Jakobson (Jakobson, s.d.: 118-162) a propósito do fazer poético trata de determinado uso discursivo das relações associativas, que formam a rede de signos, que dá forma a um sistema de significação. O sistema em que os signos se definem uns em relação aos outros é formado por relações associativas entre signos, significantes e significados. Utilizando o exemplo de Saussure, a palavra “ensinamento” se relaciona à palavra “ensinar” por meio do radical; à palavra “armamento”, por meio do sufixo; à palavra “aprendizagem”, por meio do significado; à palavra “lento”, por meio do significante (Saussure, 1969: 146). Quando no eixo da combinação entre os signos as relações associativas são enfatizadas, há projeção do eixo paradigmático no eixo sintagmático. Os campos afluentes do poema de Haroldo, portanto, podem significar, ao expor as relações associativas campo a campo, o fazer poético que, por meio da composição, constrói essa projeção quando combina os campos selecionados na totalidade do texto.

A seção seguinte, “entre par (ente) ses”, surge como a análise daquilo que está sintetizado nela em seu canto inferior direito, no campo formado pelos parônimos “rixa : rosa”.

ENTRE
 par ente
 s
 e
 s
 parênteses

 a pele
 do ob
 jeto
 ca s ca
 lenda murça
 delenda do real
 ca
 r
 ca
 s
 s
 a
 s
 s
 i
 n
 a

 noz nômica
 voz vômica
 es em
 cal pal
 po st
 mort
 em

 lenta
 moenda es
 maga
 ENTRE
 par ed
 e a R
 s ro I
 paredes sa X
 rs A
 a
 ars :
 o
 r R
 rsp O
 id S
 a A

Há dois campos formados pelas letras maiúsculas – “entre-entre” e “rixa:rosa”, distintos entre si pela disposição *horizontal vs. vertical* – que se sobrepõem a cinco campos formados pelas letras minúsculas e dispersos na página. Identificados pelos primeiros versos, os cinco campos são estes: “entre parênteses” (o título da seção); “a pele do objeto”; “noz nômica”; “lenta moenda”; “rixa:rosa”.

Explicitada na seção anterior a fenomenologia da composição em sua estrutura poética, o compositor investe, em seguida, em tematizá-la na crise dos sentidos. Em termos semióticos, uma vez gerado o sentido, ele está pronto para se manifestar em um sistema semiótico, seja ele verbal, plástico, musical, verbivocovisual, etc. Quando a poesia concreta se coloca como forma de ler o mundo e significá-lo – portanto, de construí-lo no mundo dos sentidos – ela também – para fazer justiça à postura metalingüística assumida em sua práxis enunciativa – denuncia a si mesma enquanto construção. Nessa denúncia, linguagem e “mundo real” são colocados um de encontro ao outro; é nesse sentido que se fala em crise dos sentidos.

Se a fenomenologia da composição é tematizada em sua gênese, engenhosidade e estruturação poética, seria de esperar que o poeta parasse na terceira seção, “no â mago do ô mega”, que encerraria a seqüência de seções capaz de sugerir uma narrativa que se desenvolve do início do processo à sua manifestação enquanto fenômeno. Em termos de existência semiótica, trata-se de uma narrativa do estado atualizado de não-disjunção ao estado realizado de conjunção. Contudo, ele prossegue. Como outra divisão prismática da idéia tema principal, na quarta parte o poeta coloca entre parênteses as afirmações anteriores a respeito da fenomenologia da composição e tematiza a tensão entre a composição poética geradora de sentido e o ser propriamente dito. Em termos greimasianos, confronta-se o “ser do sentido” com o “sentido do ser”.

No campo título da peça, “entre par (ente) ses”, essa tensão é tematizada, desde que se considere que a seção coloca entre parênteses a afirmação a propósito das seções anteriores e da idéia prismada ao longo do volume.

ENTRE
par ente
 s
 e
 s
parênteses

Tanto na escrita do título quanto no ideograma que forma esse campo, a palavra “ente”, que anagramaticamente ressoa em “parênteses”, é isolada de dentro dela. Colocada entre parênteses – seja no título, seja pela disposição topologia no ideograma – a palavra “ente” resume o tema da seção, que se coloca entre parênteses em relação à totalidade do poema assim como a palavra “ente” está entre “parênteses”.

Em outros termos, a seção – que tematiza justamente o “ente” – é um parêntese em relação ao poema todo.

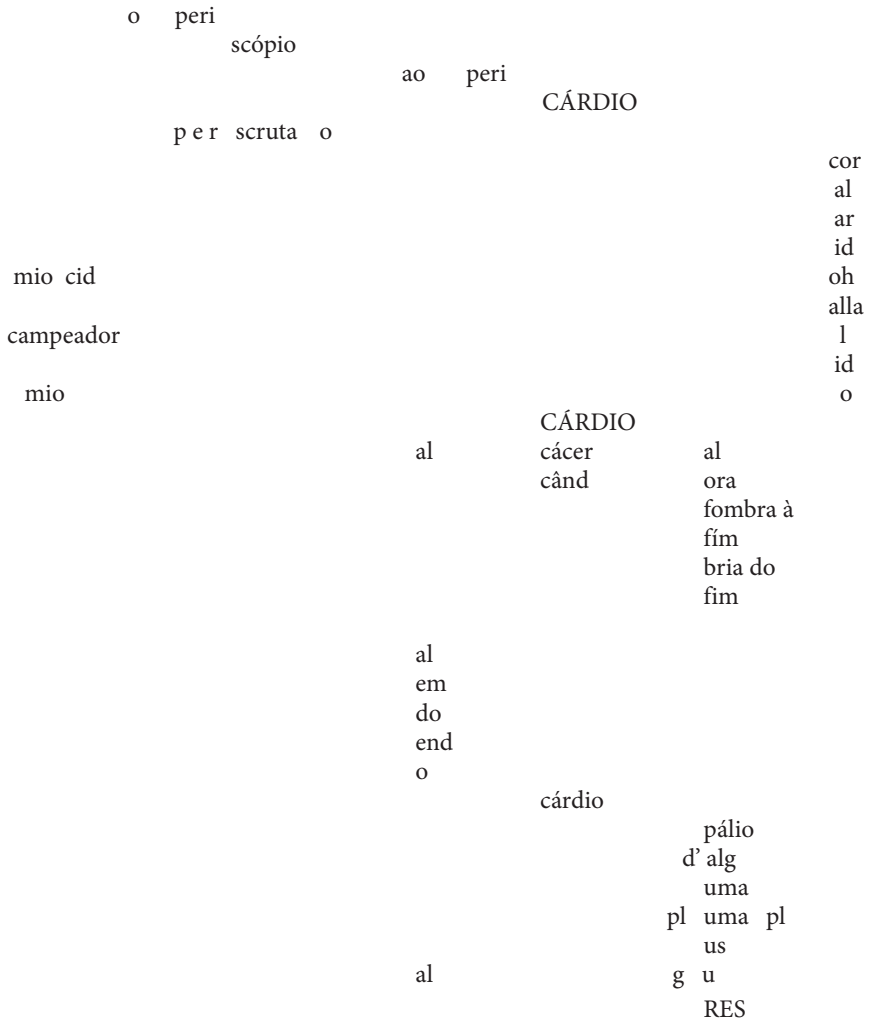
“Ente” significa “o que existe”, “o que é”, significa “ser”, “objeto”, “coisa”. Na fenomenologia da composição, o objeto da composição é a própria composição, ela se torna objeto à medida que se realiza. Transformada em “coisa”, “a composição” é – porque formada na linguagem – antes de tudo, uma palavra; entretanto, manifestada no poema, ela se materializa e constitui-se como objeto, desde que objeto signifique tudo aquilo que pode ser dado ao conhecimento. De palavra a “coisa” – por meio da palavra – a composição se materializa no poema; na seção o “ente” é o próprio poema porque fala de si metalinguisticamente, mas também porque, como as demais seções, realiza a composição enquanto se faz nela.

Entretanto, quando isso dá, são estabelecidos os limites do processo, seus fins e finalidades – declara-se, metaforicamente, a morte da composição. Em termos de existência semiótica, trata-se da negação da conjunção, cuja afirmação está tematizada na seção anterior “no â mago do ô mega”. Se os campos abaixo do campo título são divisões prismática a propósito das propriedades do “ente” – do poema “coisa”, e não apenas do poema “a respeito de” – verifica-se uma determinação comum nos três campos sobre os quais se colocam as palavras em letras maiúsculas do campo “entre-entre”. Nos três, trazer o objeto à existência é uma forma de destruí-lo, dada que sua construção impõe limites e fins: “carcassassina”, “post mortem”, “lenta moenda esmaga entre paredes”. Metalingüisticamente falando, o objeto, na medida em que é gerado pela semiose, é definido nela – quando definir significa dar fim ou finalidade, as metáforas do moer e do emparedar surgem bem adequadas.

Desenvolvidos assim, os três campos ganham sentido aglutinados sob o campo “entre-entre”, que termina por funcionar como um hipercampo-parêntese, dentro do qual os três modos de tematizar a crise dos sentidos em cada campo parecem variações do campo inferior direito “rixa: rosa”, que, por sua vez, para encaminhar variações dentro do poema de Haroldo, deve ser relacionado com a seção anterior, já que nele as palavras em maiúsculas remontam à projeção do eixo paradigmático no sintagmático, como acontece com campos inteiros em “no â mago do ô mega”. As palavras “rixa” e “rosa” são dadas a ressoar uma na outra – ambas possuem dois fonemas comuns, o primeiro /r/ e o último /a/ das palavras, e as segundas sílabas são iniciadas por consoantes constrictivas /ʒ/ e /s/. Assim, a forma fonológica /r + vogal + constrictiva + a/ é utilizada para construir aproximação entre os signos por meio do significante que, paronomasiamente, associa os significados. A palavra “rixa” quer dizer “disputa, briga, combate, discórdia”, enquanto “rosa” é uma flor, mas não apenas. A palavra “rosa”, em língua portuguesa, também quer dizer “mulher bela e formosa”, “ânus”, “estado de satisfação do corpo e do espírito”, “bem-aventurança”; seu antônimo é “desdita”. Além do mais, a “rosa” é utilizada com freqüência na construção de símbolos religiosos, basta citar a taça que recolhe o sangue de Cristo, a Virgem Maria, o amor paradisíaco. A composição “rixa: rosa”, portanto, tem articulada, no plano de conteúdo, a relação de contrariedade *retenção vs. rexalamento*.

Como em semiótica essa categoria rege o fazer missivo – pois a emissividade se encaminha da distensão para o relaxamento na conjunção com o objeto de valor e a remissividade, da contenção para a retenção na disjunção com o ele – trata-se de opor “*rixa:rosa*” pela categoria tensiva, fundamental para a geração do sentido. Nessa tensão, caso seja aquela entre o compositor-sujeito e a composição-objeto, o ato de compor aparece desenvolvido na tensão destruição-construção do sentido por meio da linguagem, simbolizada no ideograma do último campo da página e desenvolvida nos quatro campos do hipercampo “entre-entre”.

Na última seção, “o periscópio ao pericárdio”, o estado narrativo de não-conjunção da fenomenologia da composição se potencializa.



Vale lembrar, a semiótica prevê quatro modos de existência possíveis em função dos estados de junção entre o sujeito e objeto narrativos: o estado virtualizado de disjunção, o estado atualizado de não-disjunção, o estado realizado de conjunção, e o estado potencializado de não-conjunção. No início da análise do poema de Haroldo, está colocada a hipótese de que, em conjunção com o saber poético, o poeta narra a relação compositor-composição na tensão aproximação-afastamento, tematizando os processos de não-disjunção, conjunção e não-conjunção. Assim, ao narrar a fenomenologia da composição, o compositor aproxima e afasta-se do âmago do fenômeno, percorrendo sua construção e sua destruição a partir da própria semiose que foi capaz de gerá-lo. Na quinta e última seção, portanto, o início do processo de não-conjunção, que é narrado a partir da quarta seção, termina por se concluir.

A disposição dos campos segue um arranjo semelhante ao da página anterior; sobre pelo menos cinco campos, sobrepõe-se o campo formado pelas palavras com letras maiúsculas “cárdio-cárdio-res”. Os cinco campos, identificados pelos primeiros versos, são estes: “o periscópio ao pericárdio” (o campo título), “mio cid”, “o coral”, “al cácer al”, “al em do end”. Abaixo do campo título e subdeterminados pelo campo “cárdio-cárdio-res”, os quatro campos restantes parecem encenar uma narrativa determinada pela deriva figurativa do campo título, e que surge como o desenvolvimento do que pode ser sintetizado no campo em letras maiúsculas. Além de ser o instrumento, geralmente instalado em submarinos, que permite ver por cima dos obstáculos que impedem a visão direta, periscópio é o que permite ver em todas as direção. Pericárdio, por sua vez, é a membrana serosa que envolve externamente o coração.

D“o pavilhão da orelha” na segunda seção, onde nasce o sentido poético através dos anagramas do “si (len) cio”, o poema se encaminha para os olhos e deles, para o coração, com muitas das conotações semióticas que essas duas figuras são capazes de atualizar. Do olhar, capaz de perceber a composição que nasce através do ouvir, é possível chegar ao âmago do fenômeno – seu coração, sua essência, seu ente – é possível escutar a pulsação da “coisa”. Essa afirmação se justifica por, pelo menos, dois motivos: a palavra “cárdio” é repetida três vezes ao longo dos versos, simulando pulsos; e o campo “cárdio-cárdio-res” constrói um percurso figurativo que compreende a pulsação “cárdio” e a manifestação da “coisa”, “res” em latim.

O fazer poético volta a aparecer no campo “mio cid”, aproximando o poeta do lendário cavaleiro da literatura ibérica; os três campos restantes do lado direito tematizam o aspecto terminativo da composição, pois neles pode-se ler “coral lido”, “fimbria do fim”, “uma pluma algures”. A seu modo, o poema desenvolve – na medida em que a constrói, mostrando-a prismaticamente dividida – a idéia de que no âmago – no centro, no coração, na essência – da composição, a coisa – a própria composição – pulsa no cio do silêncio.

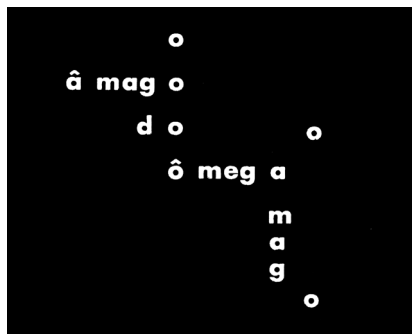
No início da análise de “O â mago do ô mega”, está colocada a hipótese de trabalho de que o sujeito narrativo poeta descreve o processo de negação da disjunção com o ato de compor, sua conjunção, e a negação da disjunção, o que se confirma em suas considerações finais. Àquela altura da análise, está dito que “o poeta não

se aproxima do compor como de um objeto definido por limites, em que negar a conjunção ou a disjunção diga respeito a ter ou não ter o objeto”; “o objeto, no caso, é essa oscilação em relação aos limiares do compor”; “o poeta, para estar em conjunção com o compor, deve estar em conjunção com o processo de aproximação e afastamento que se torna, assim, o próprio objeto”.

Colocadas entre páginas pretas, as cinco seções do poema de Haroldo parecem tematizar, ainda, o estado de disjunção entre o poeta e a composição. Chamado pela semiótica estado virtualizado, só pode ser considerada a disjunção se o objeto de valor está posto em relação ao sujeito narrativo. Assim, não se trata do estado de nulidade de um hipotético sujeito sem objetos, mas do estado de disjunção entre o sujeito narrativo e o objeto de valor, em relação ao qual esse sujeito já se define. Isso significa, na fenomenologia da composição, que não é porque é escuro que não existe nada; cabe ao poeta – com o periscópio ao pericárdio – nitescer algo que existe algures.

Nesse sentido, antes de analisar o título do poema enquanto ideograma, cabe divagar um pouco sobre o adjetivo “campeador” dado ao poeta-cavaleiro, em um dos campos da última seção. “Campeador” significa aquele que brilha no campo de batalha, aquele que pratica façanhas, aquele que campeia. “Campear”, por sua vez, é mostrar-se com orgulho, acampar, mover-se pelos campos. O orgulho de e a façanha por haver realizado a obra, evidentemente, são tematizados no campo, o que se espera da vinculação poeta-cavaleiro. Entretanto, o termo campo semântico, do modo como é utilizado na análise do texto, é estranho às concepções de Haroldo. Contudo, devido ao radical “camp” – de “campo”, “campear”, “campeador” – é possível ver no poeta compositor alguém que se move pelos campos semânticos dispostos nas páginas do livro. Assim, devido à função poética – a mesma que associa “rixa” e “rosa” no mesmo eixo sintagmático – é possível escutar alguma coisa algures, no cio do “si (len) cio”. Se essa divagação pode ser feita sobre apenas uma de suas palavras sem mutilar o sentido do poema, outras estão latentes nas muitas combinações propostas ao longo dos campos e dos versos, mostrando que aquilo que se sugere no fim – alguma coisa algures – está em vários lugares do texto.

Por fim, o ideograma título, que sintetiza o que está disperso nas cinco seções:



Se a análise semiótica está correta, “o â mago do ô mega” figurativiza o tema metaligüístico da fenomenologia da composição. Tratando-se das cinco seções, o tema está desenvolvido; tratando-se do título, ele se encontra sintetizado em um único ideograma que, no caso, forma um único campo.

Na análise da seção homônima do poema, está dito que Haroldo, ao fazer um poema a propósito da “composição”, faz um poema a respeito de “tudo”, desde que “tudo” seja considerado como o “sentido”, e “sentido” seja o produto de uma construção semiótica. Assim, o “â mago / â mago” figurativizaria o “ser do sentido”, que deriva para o “ô mega / ômega”, que se tornaria, portanto, o “sentido do ser”. Como ao longo do poema a composição se mostra baseada nas relações associativas ou paradigmáticas, que formam determinado sistema de signos, e na combinação delas no eixo sintagmático, no ideograma título Haroldo explicita as subdivisões fonológicas capazes de gerar os efeitos de sentido da homofonia entre “o â mago do ô mega” e “o â mago do ômega”. Desse ponto de vista, mostra-se a liberdade associativa do sistema e da fenomenologia da composição na geração do sentido; tudo se passa como se fosse tematizado o cio do “si (len) cio” no “pavilhão da orelha”. Entretanto, seja na leitura que começa na horizontal, seja na que começa na vertical, o resultado é o mesmo, sempre a deriva se dá d “o â mago / â mago” para o “ô mega / ômega”. Contrária à liberdade anterior, são tematizadas agora as coerções semióticas, que, por colocar o sentido em crise – no caso, o sentido de leitura, inclusive – remete às relações entre o sentido e o ente, como nas seções “entre par (ente) ses” e “o periscópio ao pericárdio”.

O retorno ao analítico-discursivo

Evidentemente, as categorias topológicas, eidéticas e cromáticas do plano de expressão sincrético entre o verbal e o plástico do poema de Haroldo são importantes para a manifestação textual. Todavia, sua importância tem um estatuto diferente do emprego dado às mesmas relações semióticas por Augusto de Campos. Em “o â mago do ô mega”, categorias topológicas distribuem os campos semânticos nas páginas; categorias eidéticas baseadas na oposição letra *maiúscula vs. minúscula* explicitam anagramas; a categoria cromática *preto vs. branco* define a relação fundo-forma das letras brancas impressas nas páginas pretas. No caso desse poema, especificamente, a categoria cromática vem ao encontro do “nitercer” do sentido, como está afirmado antes; e as demais categorias, embora com pouco mais de ênfase, exercem função muito semelhante da que cumprem na demarcação das estrofes de sonetos, cantigas, epopéias, e demais formas apenas verbivocais.

Em outros poemas, como os “Austin poems” (Campos, 1976) e *Signantia quasi coelum* (Campos, 1979), Haroldo abandona o uso de categorias cromáticas e eidéticas, e utiliza apenas as categorias topológicas para demarcar os campos semânticos. Por fim, em *Galáxias, A máquina do mundo repensada* e nos poemas de *Crisantem-*

po, Haroldo quase não é mais poeta concreto, a verbivocovisualidade perde bastante da importância dada nos primeiros trabalhos. *A máquina do mundo repensada* é quase um poema épico, construído em tercetos decassílabos, com rimas aba bcb cdc ..., como na Divina Comédia, de Dante Alighieri; *Crisantempo* é um livro de poemas em que, retomando a classificação dos regimes poéticos propostos no primeiro capítulo, Haroldo, na maior parte dos textos, escreve como poeta *conversador*, quando não utiliza recursos dos *pregadores*. Assim, enquanto Augusto reforça os elos semi-simbólicos entre categorias plásticas, fonológicas e semânticas, no sincretismo que faz das semióticas plástica e verbal na manifestação do texto, Haroldo utiliza cada vez menos categorias cromáticas e eidéticas, e recorre às topológicas como qualquer poeta é obrigado a fazer quando escreve.

Ainda tematizando o fazer poético, em *Crisantempo* há este poema, em que Haroldo também cuida da composição (Campos, 2004: 89-93):

meninos eu vi

vi oswald de andrade
o pai antropófago em 49
reclinado numa cadeira de balanço
lendo o *trópico de câncer* de henry miller
(a rosa dos alkmin maria antonieta o mimava
enquanto ele ia esmagando com o martelo de nietzsche
contumazes cabeças de diamante)

vi ezra pound em 59
na via mameli em rapaílo
(tuesday four pm ore sedici)
erguendo nas mãos o gato de gaudier-brzeska
uma forma felina que ocupava todo o espaço
de um exíguo pedaço de mármore cinza
(por essa altura o velho ez já começara a calar-se
e os olhos ruivos faiscavam na inútil
procura de *punti-luminosi*)

vi roman jakobson en la jolla
califórnia ano 66
(a seu lado krystyna pomorska loura cabeça altiva)
passei rápido pelo teste das palavras trocadas:
v zviózdi vriéz, valas 1 “entremeado às estrelas”
buraco negro na primeira estrofe
do poema de maiakóvski a sierguêi iessiênin
(venha ouvir krystyna um poeta brasileiro)

que resolveu o problema da rima às avessas
na tradução dos versos de vladimir)

convidou-me então a comer comida árabe
e foram muitas as vezes e os lugares em que nos revimos
encontros marcados por luminosas doses de vodca
(*albo lapide notari* - diziam os romanos)
e até mesmo me destinou uma carta
aberta
depois de ter lido as copias de martin codax
sobre o mar de vigo

vi francis ponge em bar-sur-loup
ano 69 dez anos depois de paris rue lhomond
quando me estendera diante dos olhos
o sena
um poema desdobrável fluente como um rio
e suspendera à parede do estúdio sua aranha
tutelar
- *l'araignée mise au mur* - magnífica
reitora de saliva
de avoenga progênie mallarmaica -
mas agora na provença em bar-sur-loup
nos limites do seu copo d'água
ele estava inteiro
franciscus pontius nemausensis
sóbrio lapidário de grés e pedra-pomes
separando palavras como quem escolhe
minerais de textura e cor diversa e os perfila
contra a luz
um a um

vi max bense
celebrando com estudantes no *drei mohren*
stuttgart / estugarda ano 64
a solução do enigma rembrandt
programada através da fórmula de birkhoff:
o quociente de beleza emergia puríssimo
de uma retícula violeta
como vênus-afrodite surgindo toda nua
de espuma do mar cor de vinho

vi julio cortázar anos mais tarde
em paris rue de l'éperon
chamou-me cronópio como fazia
aos amigos
(ele cronopíssimo o maior de todos):
costumávamos comer num restaurante grego
perto do hôte! du levant
na harpejante rua de la harpe
e um dia me fez entrar num dos seus contos
onde me pus a transcrever de trás pra diante em língua morta
um seu soneto correção feito um zipper
(depois descreveu-me como um cachalote de barbas de netuno
no centro extremoso do círculo
dos seus amigos brasileiros)

vi tudo isso e vi muitas outras coisas
como por exemplo na via dei consolato
murilo mendes entre quadros de volpi
perguntando pela idade do serrote
e nessa mesma roma de fachadas amarelo-ovo
na trattoria del buco
ungaretti o leonado ungaretti
(que costumava praticar com leopardi
no locutório das estrelas)
indagou-me uma vez em tom de confiança:
ci sono ancora quelle mulattine a san paolo?
(não havia mulatinha nenhuma - era só
explicou-me depois o paulo Emílio -
a fantasia turbinosa do poeta)

mas vi tudo isso
tudo isso e mais aquilo
e tenho agora direito a uma certa ciência
e a uma certa impaciência
por isso não me mandem manuscritos datiloscritos telecritos
porque sei que a filosofia não é para os jovens
e a poesia (para mim) vai ficando cada vez mais parecida
com a filosofia
e já que tudo afinal é névoa-nada
e o meu tempo (consideremos) pode ser pouco
e só consegu! traduzir até agora uns duzentos e setenta versos

do primeiro canto da *Ilíada*
 a há ainda a vontade mal-contida
 de aprender árabe e iorubá
 e a necessidade de reunir todas as forças disponíveis
 para resistir a mefisto e não vender a alma
 e ficar firme
 em posição de lótus
 enquanto todos esses recados ambíguos (digo: vida)
 caem na secretária eletrônica

Longe do sintético-ideogramático e também da concepção apresentada no item anterior do analítico-ideogramático, Haroldo retorna ao analítico-discursivo, a ponto de seguir os preceitos da *dispositio* da retórica clássica. Entre o exórdio e o epílogo, deve o orador dispor a *narratio*, que encaminha a *confirmatio*; a *narratio*, desse ponto de vista, cuida de apresentar os fatos pertinentes à causa e é concebida em função dela. Em outras palavras, nessa etapa do discurso, deve o orador apresentar as provas necessárias para a conclusão específica, que, por sua vez, define a etapa da *confirmatio*. Portanto, ao longo das estrofes, Haroldo apresenta provas como testemunha – ele afirma “vi” no início de todas elas – para, na última, concluir com a notável conjunção coordenativa explicativa “porque”.

Se não se trata mais da fenomenologia da composição, pode se tratar da fenomenologia do compositor, que se mostra nos versos tão garboso como o campeão do primeiro poema. Em termos de sintaxe discursiva, há o regime enunciativo marcado, com insistência, na desinência de primeira pessoa do singular do verbo “vi”; na última estrofe, ele se marca no tempo do presente – “e tenho agora direito a uma certa ciência” – fazendo com que o uso do pretérito perfeito “vi” demarque a anterioridade da concomitância, em relação à concomitância da concomitância do verbo “tenho” e do adjunto adverbial de tempo “agora”. Em termos semânticos, a tematização metalingüística continua a dominar os demais percursos temáticos prático e mítico, pois trata-se de realizar o percurso metalingüístico – mesmo se não houvesse a práxis enunciativa do poeta concreta, o poeta ainda tematiza a linguagem; e o percurso temático prático, que cuida de dispor tempos, amigos e lugares do enunciador poeta, aparece mitificado pelo fazer poético e pela metalinguagem que forma e manifesta esse fazer. As figuras, portanto, continuam em função da metalinguagem e da práxis enunciativa inaugurada desde o concretismo por, entre outros, Haroldo de Campos.

Os espaços e os tempos figurativizados, evidentemente, carregam o poema com as conotações sociais e literárias de cada um deles, todavia, ambas as categorias estão em função das pessoas. Entre lingüistas e poetas, o enunciador se torna mais que testemunha; torna-se um deles, chega a tratá-los com intimidade. Além disso,

ratifica-se a postura internacionalista do concretismo, avessa ao folclorismo de boa parte do pensamento brasileiro, que insiste em construir uma “raça brasileira” a partir das chamadas tradições e raízes. Desse modo contrário, ao invés de ir ao encontro de tradições regionais, o poeta se coloca entre russos, argentinos, italianos, etc; quando fala no Brasil, cita Oswald de Andrade lendo Henry Miller, cuja postura difere bastante da de Mário de Andrade, pesquisador do folclore nacional.

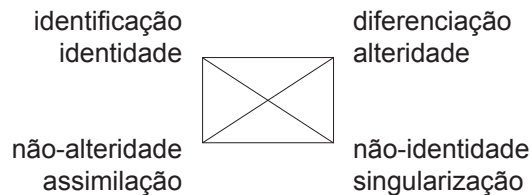
O modo de enunciação enunciativo reforça a presença do poeta tanto na enunciação – quando fala por si – quanto no enunciado – quando fala de si. Ainda mais, ela convoca o enunciatário a se manifestar no discurso, que, desde o título do poema, é figurativizado nas pessoas dos “meninos”. Desse modo, entre o poeta concreto, experiente e impaciente, e os “meninos”, a enunciação surge hierarquizada e Haroldo se torna o professor falando com seus alunos. Constroem-se argumentos de autoridade; a palavra vale porque o orador é velho, viu bastantes coisas, tem muito trabalho a fazer, seus co-enunciadores são ainda imaturos. Nesse sentido, a citação “meninos eu vi”, de parte dos versos do X e último canto do “I-Juca-Pirama”, de Gonçalves Dias (Dias, 1944: 104-119), reforça a autoridade do enunciador, por fazer com que a narração de Haroldo venha a ser como aquela em que um velho timbira narra a história do moço guerreiro tupi, herói do poema romântico. Em outro contexto e com outra proposta, Haroldo não fala das peripécias de índios guerreiros, desfigurados pela ideologia romântica, mas dele mesmo e do movimento literário que ajudou a construir com pontos de vista modernos e, vale repetir, internacionais.

Em termos prosódicos, retomando novamente a tipologia dos regimes poéticos, Haroldo enuncia como o poeta no regime do *conversador*, já que não há estabilização de métrica, negando-se a descontinuidade da palavra em versos longos e próximos da oralidade. Isso garante o tom de conselho subjetivo e o enunciador aparece como alguém que suspende sua atividade de poeta concreta e pára para conversar. Há, porém, marcas de poeta *pregador*, pois Haroldo repete o verbo “vi” no início de todas as estrofes e subordina ao mote todas as figuras citadas. Reforçado pelo investimento semântico de quase sacerdócio de poeta concreto e pela citação do velho timbira, essa repetição lembra, no meio da conversa, que ela não se dá entre pares, mas entre professor e alunos.

Por fim, nessa deriva e retorno ao analítico-discursivo, a análise de dois poemas de Haroldo de Campos permite retomar o desenvolvimento do modelo semiótico a respeito das relações entre as semióticas verbal e plástica, que parece haver sido abandonado incompleto no final do quarto capítulo, dedicado a Augusto de Campos. Desde o terceiro capítulo e a análise do poema “Nuvem Lua”, de Arnaldo Antunes, vem sendo encaminhada e desenvolvida a hipótese de trabalho de que o concretismo exerce seu engenho e faz suas reflexões poéticas em meio a dois modos contrários – a diferenciação e a identificação – de combinar as semióticas verbal e plástica:

- há a diferenciação entre elas, em que versos e imagens são associados, mas é preservada a autonomia semiótica da cada sistema semiótico, como no caso da combinação dos versos de “Nuvem Lua” com o caligrama título;
- há, em uma relação contraditória à diferenciação, a negação da diferenciação na assimilação entre o verbal e o plástico, quando entre letras aparecem imagens, sendo impossível separar o visual do verbal, como em “O pulsar”, de Augusto de Campos;
- há, ainda, em uma relação contrária à diferenciação, a identificação entre o verbal e o plástico, em que as categorias plásticas topológicas, cromáticas e eidéticas são aplicadas sobre a escrita e as imagens são, nesse caso, as letras, como acontece em “Coração cabeça”, nas seções do *Poetamenos* e em “Memos”.

Os modos de diferenciação, assimilação e identificação entre as semióticas plástica e verbal estão baseados na categoria formal *identidade vs. alteridade*, que, articulada no quadrado semiótica, gera ainda um quarto modo de combinação, a negação da identificação na singularização.



Haroldo, em sua deriva para o analítico-discursivo verbivocal, termina por negar a postura de Augusto e parece insistir, com seus poemas analítico-ideogramáticos, na singularização entre as duas semióticas. Como se trata de singularizar, cabe ao poeta preferir uma das semióticas envolvidas na identificação que pretende negar; no caso de Haroldo, parece que ele pretere a plástica, pois dá prioridade ao verbal. Desse modo, explica-se sua deriva estilística e a diminuição de tonicidade nos efeitos cromáticos e eidéticos das letras. Para completar o quadro de possibilidades gerado pelo quadrado semiótico articulado antes, falta mostrar a deriva da singularização para a semiótica visual ao invés da deriva para a verbal, e analisar as obras de Décio Pignatari e Edgard Braga.

7. *Décio Pignatari e as chaves léxicas*

A singularização da imagem

*n*o núcleo do grupo concretista, pelo que se pode deduzir das propostas e pontos de vista expostos nos capítulos anteriores, Augusto de Campos dedica-se a promover o máximo de relações semi-simbólicas entre categorias plásticas, fonológicas e semânticas, mantendo-se fiel à verbivocovisualidade e às concepções sintético-ideogramáticas do movimento, enquanto Haroldo de Campos deriva para formas verbivocais, diferenciando-se do irmão ao singularizar o verbal em meio às propostas sincréticas entre as semióticas plástica e verbal. Décio Pignatari, por sua vez, aproxima-se de Haroldo – diferenciando-se de Augusto – na medida em que também deriva para a singularização entre o verbal e o plástico. Como está explicado no final do sexto capítulo, Haroldo nega o processo de identificação entre o verbal e o plástico, afirmado por Augusto, e caminha para a singularização do verbal, ainda sem fazer a diferenciação entre as duas semióticas em poemas como “O â mago do ô mega”, mas optando pelo verbal em poemas como “meninos eu vi”. Todavia, embora próximo de Haroldo, Décio se torna diferente dele quando faz sua singularização não derivar para o verbal, mas para o visual – o poeta prefere enfatizar a semiótica plástica ou diferenciar visual e verbal por completo.

Singularizar visual e verbal, vale lembrar, diz respeito à negação da identificação entre as duas semióticas, cuja afirmação só é possível graças às dimensões plásticas da escrita, que permitem que categorias topológicas, eidéticas e cromáticas sejam articuladas com categorias semânticas e fonológicas, próprias dos sistemas semióticos verbais, por meio das letras e da grafia. Na singularização, portanto, ainda permanece, na manifestação sincrética entre o verbal e o plástico, a impossibilidade de separar as duas semióticas no plano de expressão, como acontece em “O â mago do ô mega”, de Haroldo, e, como se vê adiante, nos poemas de Décio Pignatari




construídos de acordo com esse processo. Contudo, como já não há mais a ênfase nas relações semi-simbólicas entre categorias plásticas, fonológicas e semânticas – com as quais é possível realizar o processo de identificação, tão utilizado por Augusto – não se trata mais de derivar de imagens para letras, como se passa em “O pulsar”, em que círculos e pentagramas viram as letras O e E, respectivamente, mas de derivar letras para imagens, como faz Décio Pignatari com suas chaves léxicas, seja na forma de legendas, seja no corpo do poema.

As chaves léxicas e a sintaxe visual

Um dos bons exemplos do processo de singularização da imagem utilizado por Décio Pignatari está em suas propostas de realizar a poesia em outras possibilidades de articulação sintática e a aplicação dessas propostas nos chamados, pelo autor, poemas semióticos. Neles, com a definição de chaves léxicas, em que significantes verbais são substituídos por significantes plásticos, imagens são postas em funcionamento como se fossem palavras, mas em semiose não-verbal. O poema “Agora!” é um poema semiótico (Pignatari, 2004: 168):

AGORA!

chave léxica
lexical key

	agora! now!
	talvez perhaps
	nunca! never!

Associar significantes plásticos e significados semânticos com chaves léxicas ou legendas aparece no quinto capítulo, quando se estuda a obra de Pedro Xisto, especificamente nos logogramas e no exemplo do poema “o encontro das águas”. No logograma, assim como no poema semiótico, palavras são associadas a cores e a formas plásticas – em “o encontro das águas”, as cores dourada e negra são associadas, respectivamente, aos rios Solimões e Negro, e articuladas topológica e eideticamente na tela do poema. Entretanto, no poema semiótico, há uma seqüência de relações encadeadas na vertical, fazendo crer que cada linha é um verso e, diferentemente do logograma, que se resolve em uma imagem única, o poema semiótico de Décio precisa da seqüência delas para se desenvolver.

Antes de analisar “Agora!”, convém recuperar o que está dito dessa associação entre imagens e palavras no quinto capítulo e mostrar como a imagem está singularizada em relação ao sincretismo das duas semióticas. Relacionar palavras e imagens não é um processo simples, em que palavras, associadas a “coisas”, seriam então associadas a desenhos e quase nada parece mudar na construção do sentido. Como palavras não se definem em relação a “coisas”, o que se passaria nas chaves léxicas é uma suposta mudança da ordem do significante de fonológico, na palavra, para plástico, na imagem. Feita imagem, a palavra parece expulsar a semiótica verbal de suas articulações e passa a funcionar como signo visual. A semiose, no entanto, é um pouco mais complicada.

Uma das diferenças entre o pensamento semiótico de Greimas e o semiológico, de Barthes, está na posição que os estudos semióticos ocupam na hierarquia das ciências da linguagem. Para Greimas, há formas semânticas, que, em princípio, são independentes do plano de expressão que as manifesta (Greimas, s.d.: 11-26); desse ponto de vista, há uma semiótica geral, que, quando manifestada em sistemas verbais, gera uma semiótica lingüística, fazendo com que a lingüística faça parte da semiótica. Para Barthes, contrariamente, como a semiótica se ocupa do discurso – portanto, além da frase – ela faz parte da lingüística, especificamente da lingüística transfrasal, que cuida das dimensões do discurso (Barthes, s.d.: 103-106).

Se a lingüística faz parte da semiótica, os estudos dos demais sistemas de significação também fazem, o que estabelece que a significação se dá na relação semiótica entre o plano de conteúdo semântico geral e planos de expressão de sistemas específicos. Desse modo, o que a chave léxica faz é, simplesmente, trocar significantes e manter os mesmos significados que antes tinham expressão fonológica. Todavia, nem mesmo a semiótica greimasiana tem tanta certeza disso. Baseada nas propostas de Hjelmslev, a semiótica de Greimas não trabalha com a noção de signo para estudar a significação, mas com a noção de figura. De acordo com o *Dicionário de semiótica*, de Greimas e Courtés (Greimas e Courtés, s.d.: 184):

1.

L. Hjelmslev emprega o termo figura para designar os não-signos, ou seja, as unidades que constituem separadamente quer o plano de expressão, quer o do conteúdo. A fonologia e a semântica são assim, no sentido hjelmsleviano, descrições de figuras e não de signos.

Se há uma semântica independente do plano de expressão, embora seja pertinente falar em figuras de expressão de outras ordens, que não apenas as fonológicas quando se trata de descrever semióticas não-verbais, não faz sentido falar em figuras de conteúdo lingüísticas, plásticas ou musicais, justamente em nome da autonomia semântica. Contudo, a semiótica reserva um espaço teórico para pensar em figuras de conteúdo também de ordens distintas, fazendo crer que se coloca sob suspeita uma semântica ampla, geral e autônoma. Ainda na definição de figura, o mesmo *Dicionário de semiótica* prossegue (Greimas e Courtés, s.d.: 184):

2.

É oportuno, a partir daí, restringir um pouco o sentido da palavra figura. Se se considera que os dois planos da linguagem têm, como unidade mínima, as categorias figurativas (fêmicas e sêmicas), pode-se reservar o nome de figuras exclusivamente para as combinações de femas ou de semas, que são os fonemas e os sememas, bem como, eventualmente, também para as diferentes organizações destes últimos. Do ponto de vista terminológico, quando se trata de semióticas não-lingüísticas, o emprego das denominações “semema” e, sobretudo, “fonema” se revelara claramente incômodo: é preferível falar então de figuras da expressão e de figuras do conteúdo.

Desse modo, com esse questionamento do fenômeno da tradução de uma semiótica em outra, há duas possibilidades de descrever o que se passa com as chaves léxicas: ou há uma semântica geral e há apenas troca de significantes; ou, quando uma palavra se torna imagem, conteúdos plásticos são incorporados aos conteúdos lingüísticos. Nas duas interpretações dos fatos, o verbal ressoa no visual: na troca de significantes, é por meio do verbal que a polissemia das imagens de quadrados, círculos e retângulos é ancorada em conteúdos semânticos mais específicos; na incorporação de conteúdos plásticos a conteúdos lingüísticos, o verbal se torna a base para a complexificação com conteúdos visuais. Ainda em ambas as possibilidades, há sincretismo entre o verbal e o plástico, o verbal deriva para o visual e a semiose é singularizada na expressão plástica.

Em “Agora!”, Décio trata de um advérbio de tempo; mais especificamente, aquele que demarca o tempo da enunciação. O “agora” referencializa a concomitância da concomitância; tudo indica que o poema fala da enunciação temporal, de sua duração e da geração do sentido construído nela. Uma vez enunciado, o “agora” é modulado por outros dois advérbios: o advérbio de tempo “nunca” e o advérbio de dúvida “talvez”. Seria fácil supor que a chave léxica apenas substitui um significante por outro sem mudanças significativas na semiose do poema, e ler os cinco primeiros “versos”, por exemplo, assim:

agora
 agora agora
 agora talvez agora
 agora nunca agora
 nunca talvez nunca talvez nunca

Entretanto, se poeta quisesse utilizar palavras, não teria lançado mão de recursos visuais e transposto uma semiótica verbal para uma semiótica sincrética entre visual e verbal. Para ir ao encontro da semiose realizada, e não de encontro a ela, deve-se procurar descrever, pelo menos, um dos efeitos de sentido que a semiótica plástica projeta na verbal e, supondo que o significado é estabilizado em determinadas cores, formas ou posições, deve-se procurar nelas a rede de relações na qual o sentido é gerado. Na chave léxica de “Agora!”, há duas formas, um retângulo e um quadrado, e duas cores, claro e escuro, de modo que ao “agora” corresponde o retângulo claro, ao “talvez”, o quadrado claro, e ao “nunca”, o quadrado escuro. Demarcando dois tempos e um modo de ser quanto ao significado dado pelas palavras na chave, o “agora” e o “talvez” são marcados cromaticamente pelo claro e opõem-se ao “nunca”, marcado pelo escuro; e, eideticamente, o “talvez” e o “nunca” são quadrados, enquanto o “agora” é um retângulo. Em termos eidéticos, há uma oposição entre o quadrado e o retângulo que pode ser descrita com categorias aspectuais, uma vez que o retângulo, em relação contrária ao quadrado, apresenta extensão, enquanto o quadrado realiza uma marca intensa. Sabendo que o retângulo significa “agora”, ou seja, uma demarcação enunciativa de tempo, pode-se levantar a hipótese de que o comprimento extenso dessa figura geométrica está relacionado ao aspecto, e o retângulo claro significa um “agora” durativo. Sobre essa duração, os quadrados representam marcas pontuais, fazendo que o quadrado claro seja um “talvez” pontual e o quadrado escuro, um “nunca” pontual.

Isso precisa ser explicado melhor. Na medida em que “agora” significa “já”, “neste instante”, não pode haver um “agora” durativo; “talvez” exprime possibilidade ou dúvida, não pode haver um “talvez” pontual; “nunca” significa “jamais”, “em tempo algum”, não pode haver um “nunca” pontual. Por isso, não podendo ser entendidos como lexemas, “agora”, “talvez” e “nunca” devem ser entendidos como atos de fala, o que faz com que a duratividade e a pontualidade sejam do ato.

O cromatismo parece ser mais evidente, como o “agora” e o “talvez” significam algum modo de presença, eles ganham cores claras; o “nunca”, que nega qualquer forma de demarcação do tempo, ganha cor escura. Realizam-se, então, os valores cromáticos *claro vs. escuro* associados aos valores semânticos *presença vs. ausência*.

Tanto as categorias eidéticas quanto cromáticas, uma vez associadas a significados, terminam por projetar valores plásticos sobre os valores semânticos associados pela chave léxica. No caso, o comprimento plástico *extenso vs. intenso* da forma projeta o significado aspectual *durativo vs. pontual*; e o *claro vs. escuro* da cor – uma categoria plástica – sugere o significado *presença vs. ausência* – uma categoria semântica. Desse modo, se é considerada apenas uma semântica geral, a palavra se encarrega de realizar determinados conteúdos, enquanto as categorias plásticas, outros, passíveis de lexicalização, conforme se pode verificar nos três parágrafos anteriores, em que conteúdos plásticos são explicados por conteúdos linguísticos. Ou, ainda, os significados lexicais são associados a significados especificamente plásticos, que não permitem tradução em semióticas verbais. Nessa segunda solução, o que está feito antes é apenas uma aproximação grosseira, ou,

por uma especificidade das categorias plásticas e semânticas utilizadas, a tradução entre as semióticas, ainda que parcial, é possível. As categorias formais *extensidade vs. intensidade*, *durativo vs. pontual* e *ausência vs. presença* não são necessariamente semânticas, fonológicas ou plásticas, seus graus de generalização permitem que sejam realizadas tanto no conteúdo, quanto nos diversos tipos de expressão.

Para reforçar a idéia de que há conteúdos plásticos intraduzíveis em semióticas verbais, a aplicação das categorias topológicas, que distribuem os retângulos e os quadrados ao longo do poema, não permite que se faça uma descrição lexical satisfatória. Em outras palavras, tudo leva a crer que há conteúdos plásticos, dados somente por significantes plásticos, cuja tradução para semióticas verbais é impossível. Traduzir a distribuição topológica das figuras determinadas pela chave léxica, por exemplo, seria impossível; o fruir do significado do texto impede que se faça essa tradução. Portanto, para que se vá ao encontro da semiose do poema, deve-se capitular perante a singularidade do plástico ao lado do verbal, e deixar de tentar traduzir com palavras algo que só pode ter sentido através de imagens.

As chaves léxicas na sintaxe verbivocovisual

Não apenas a chave léxica explicitada no poema permite relações entre imagens e a significação verbal. No “Poema sonhado”, o círculo dourado, entre outros significados, é dado a significar “Sol” (Pignatari, 2004: 337).



Retomando a geração do sentido no nível narrativo, a missividade em “Poema sonhado” tem a seguinte distribuição: no fazer emissivo, o sujeito narrativo, figurativizado pelo enunciador em regime enunciativo, vai ao encontro do objeto de valor, figurativizado pelas tardes douradas, e estabelece o contrato fiduciário com o próprio poema, que funciona como destinador e responde pela figura do enunciatário; no fazer remissivo, o mesmo poema cumpre a função de anti-sujeito, pois é ele quem espolia o sujeito narrativo do objeto de valor. Nessa articulação narrativa, o poema complexifica duas funções narrativas contrárias, pois é destinador e anti-sujeito, assumindo, ao mesmo tempo, os fazeres emissivo e remissivo. Além disso, ele também figurativiza o objeto.

Na leitura, é fácil reconhecer nas “tardes douradas” a função de objeto. Em termos de categoria semântica e dos valores colocados em discurso na enunciação, a categoria *vida vs. morte* aparece especificada nos arranjos figurativos – aquelas “tardes” figurativizam os valores de vida e o fazer emissivo, enquanto os valores de morte pertencem ao fazer remissivo. Contudo, uma vez que a práxis concretista determina que o poema deve prestar contas antes de tudo a si mesmo, não se trata de devolver as tardes douradas propriamente ditas, mas sua significação poética dentro do poema concreto. Assim, o que importa é a poesia, o objeto de valor é o poema; Décio tematiza o fazer poético entre a mortificação do poeta e sua ressurreição através da poesia. Em outras palavras, o poeta oscila entre as penas daquilo que é árido no fazer artístico – as “tardes douradas” são levadas por esse fazer durante o ofício da poesia – e a vitalidade de seus resultados – o poema devolve as tardes e os valores de vida porque as re-significa em sua estrutura poética.

Em sua engenhosidade, Décio faz com que todas as funções narrativas, exceto a de sujeito, sejam sincretizadas na mesma figura, que pode ser o poema enunciatário marcado na enunciação – o vocativo que inicia o texto – e pode ser a totalidade do texto, caso o poema-vocativo seja identificado ao poema “Poema sonhado”. Desse modo, há o enunciatário poema, quando poema é sinônimo de poesia, e há o enunciatário “Poema sonhado”, quando a poesia se especifica nele. Isso faz com que a narratividade seja concentrada na tensão sujeito-poeta / objeto-poesia, e a ação se passa concentrada no fazer poético. Do plano de conteúdo, essa semio-discursividade se manifesta no plano de expressão sincrético, construindo, pelo menos, dois efeitos de sentido: um deles diz respeito ao semi-simbolismo entre categorias semânticas e plásticas; o outro, à transformação das letras “O”s em círculos e, desses círculos, em sóis.

Quanto ao semi-simbolismo, a distribuição das letras e dos quatro círculos permite traçar uma correlação entre formas plásticas e semânticas. Quando a semiótica verbal expressa a narratividade construída no poema, e as letras são colocadas entre imagens, sincretizando o verbal e o plástico, os valores semânticos são correlacionados aos lugares em que as palavras estão escritas. Em “Poema sonhado”, a palavra “poema” está no topo da tela e aparece centralizada nela. Como o sentido é gerado por meio de relações, a superioridade define-se em relação à inferioridade,

em que os demais versos estão escritos, dados a desenvolver o sentido da palavra “poema”; e a centralidade define-se em relação à marginalidade, em que os sóis são dispostos. A categoria cromática reforça essas relações, pois “poema” é escrito em dourado, demarcando a superioridade, e os demais versos, em branco, demarcando a inferioridade; e a palavra “poema”, centralizada e dourada, define-se em relação aos sóis, ora à esquerda, ora à direita da tela, dourados também. Em relação à categoria topológica *superioridade vs. inferioridade*, a cor, enquanto categoria plástica, reforça as diferenças na semiótica verbal entre o tema e seu desenvolvimento, pois o poema dourado surge desenvolvido em letras brancas; e em relação à categoria *central vs. marginal*, a cor reforça a sincretismo entre o verbal e o plástico, quanto identifica, por meio do dourado, o “poema” e os círculos.

Uma vez que o poema – seja o poema-vocativo, seja o poema “Poema sonhado” – figurativiza o objeto de valor, ele assume os valores emissivos de vida. Significando /vida/ no plano de conteúdo, e estando na /superioridade + centralidade/ da tela, configura-se o semi-simbolismo entre a articulação das categorias plásticas topológicas *superioridade vs. inferioridade*, *centralidade vs. marginalidade*, e a categoria semântica *vida vs. morte*.

plano de expressão	categorias plásticas topológicas	superioridade vs. inferioridade centralidade vs. marginalidade
plano de conteúdo	categoria semântica	vida vs. morte
	fazer missivo	emissivo vs. remissivo

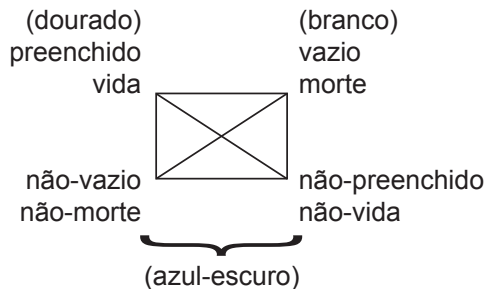
Quanto ao cromatismo, ele também deve ser definido em relações semióticas. Há, em “Poema sonhado”, três cores: dourado, branco e azul-escuro. Uma vez que “poema” está escrito em dourado, e cabe a ele devolver as “tardes douradas”, pode-se fazer a relação entre essa cor e os valores semânticos de vida. O desenvolvimento do poema, escrito em branco, pode significar os valores de morte, pois, figurativizando e sendo o resultado do labor poético, ele carrega a aridez do ofício dedicado à sua construção. Como as letras “O”s aparecem conjugadas a círculos dourados e o poema invoca “tardes douradas”, é possível projetar neles o significado /sol/, capaz de fazer a tardes douradas com sua luz. Assim construído, o azul-escuro pode significar o céu vespertino, dado a ser tornado dourado pelos círculos-sóis.

Na análise da distribuição das cores e da rede de relações em que ganham sentido, não se deve confundir cor e cromatismo. As cores são formadas por princípios de classificação semióticos, projetado sobre a divisão prismática da luz branca e suas combinações; e o cromatismo é formado pelas categorias cromáticas com as quais as cores são colocadas em relação semiótica. As seis cores violeta, azul, verde,

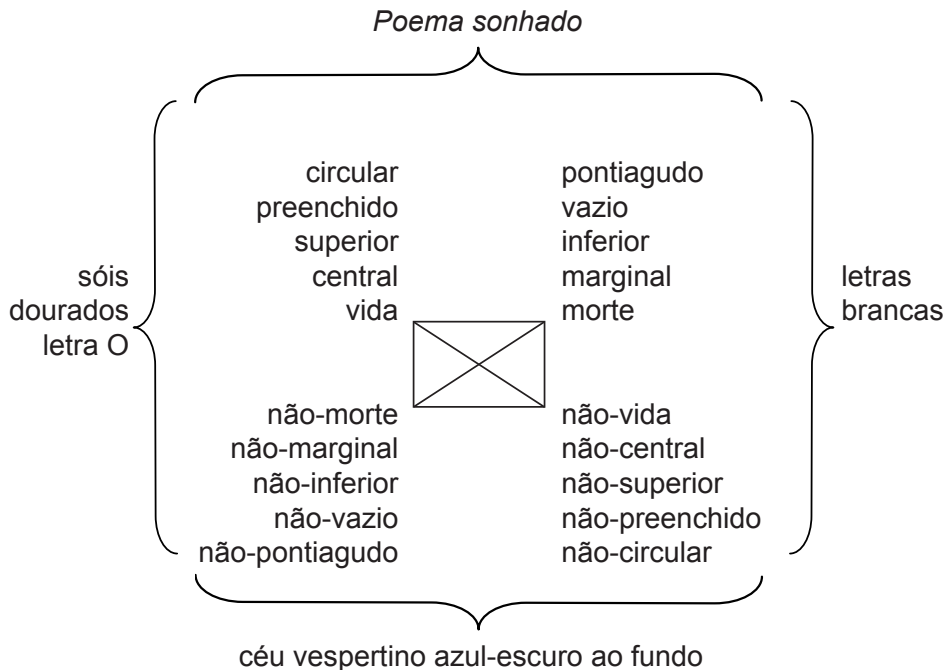
amarelo, laranja e vermelho, enquanto cores, podem ser relacionadas em, pelo menos, dois cromatismos: *primária vs. secundária*, que as distribui em “azul, amarelo, vermelho” vs. “violeta, verde, laranja”; ou *quente vs. fria*, que as distribui em “amarelo, laranja, vermelho” vs. “violeta, verde, azul”.

No poema de Décio, para determinar o cromatismo que dispõe as cores dourada, branca e azul-escuro, deve-se levar em consideração que se trata antes de cores aplicadas à escrita, que de cores aplicadas somente às artes plásticas. Para grafar plasticamente uma semiótica verbal, o componente cromático da escrita, na maioria das vezes, é neutralizado e a cor tem apenas a função de marcar as letras sobre o fundo que, por isso, passa a ser tomado como vazio. Grafadas sobre o fundo escuro, as letras em branco do “Poema sonhado” cumpririam função semelhante às letras pretas sobre o fundo branco. Assim, o fundo realizaria o termo vazio da categoria cromática *vazio vs. preenchido*, e as letras, o termo preenchido. Se o poema fosse apenas realizado desse modo, com letras brancas sobre o fundo azul-escuro, aquela relação cromática poderia ser atribuída às cores branca e azul, todavia, a palavra “poema” aparece preenchida com a cor dourada. Isso sugere que o branco realiza o vazio, o dourado realiza o preenchido, e o fundo – nem vazio, nem preenchido – realiza o termo neutro da categoria *vazio vs. preenchido*. Pode-se supor, portanto, que a categoria cromática *vazio vs. preenchido* articula as cores dourada, branca e azul-escuro.

Devido à relação do dourado com os sóis, deles com a transformação das tardes em “tardes douradas”, e do branco com o desenvolvimento poético e a aridez do trabalho do poeta, é possível, ainda, determinar a correlação semi-simbólica entre a categoria de expressão *vazio vs. preenchido* e a de conteúdo *morte vs. vida*. Nesse cromatismo, é ratificado o papel neutro do céu vespertino azul-escuro – nem vida, nem morte – que só pode ser tornado dourado pela luz dos sóis, ou pelo dourado que preenche a palavra “poema”, fazendo com que haja mais dessa cor sobre o fundo azul – como se fossem sóis através da tarde escura – e vida naquilo que não tem, por si só, nem vida e nem morte.



Por fim, resta tratar da categoria eidética. A categoria eidética *circular vs. pontiagudo* determina a diferença entre a letra redonda O e as demais letras pontudas do poema, fazendo com que, sugerido pelos valores semânticos investidos nos sóis-círculos-dourados, permaneça a correlação semi-simbólica com categoria semântica *vida vs. morte*: a forma *circular* manifesta valores de *vida*; a forma *pontiaguda*, valores de *morte*. Em síntese, em “Poema sonhado” são articuladas categorias topológicas, cromáticas, eidéticas e semânticas, na seguinte rede de relações semi-simbólicas:



A articulação das categorias semânticas garante a distribuição figurativa, e o semi-simbolismo entre as categorias semânticas e plásticas garante a manifestação do poema na expressão sincrética. Complexificados no poema, eles também sustentam o jogo de valores semióticos realizado no texto.

Embora as categorias plásticas devam estar articuladas para manifestar os conteúdos semi-simbolizados, elas preservam suas respectivas autonomias. Em outras palavras, elas são independentes entre si. Quando se afirma, por exemplo, que o cromatismo preenchido e a forma circular expressam conteúdos de vida, e a zona inferior, de morte, isso não quer dizer que tudo que está embaixo deva ter cromatismo vazio e forma pontiaguda. Essas distribuições significam que, na complexificação das formas semióticas no texto do poema, a presença de cromatismo

preenchido e a forma circular na zona inferior está em função de complexificar os valores – no caso, valores plásticos e semânticos – colocados em discurso. Assim, as posições do cromatismo preenchido e da forma circular na zona inferior simulam, no plano da expressão, a articulação dos valores no plano de conteúdo. Para dar apenas um exemplo desses efeitos de sentido, na leitura do desenvolvimento do poema e das letras brancas, que com o cromatismo vazio e a forma pontiaguda na zona inferior ratificam valores de morte, surgem o cromatismo preenchido e a forma circular dos círculos-sóis para devolver, como está colocado no discurso do próprio poema, os valores de vida.

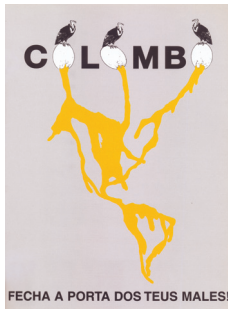
Construindo o texto com o máximo de relações semi-simbólicas que o engenho permite, Décio Pignatari segue em direção ao sintético-ideogramático, investindo nos mesmos processos que Augusto de Campos. Entretanto, nas conversões entre letras e imagens parece que segue em sentido contrário. Na análise de “O pulsar”, quando pentagramas são colocados nos lugares da letra E, tudo indica que uma imagem alheia é dada a significar também como letra; no caso, a estrela vira letra, e o visual se orienta para o verbal. Pensando em termos da relação de *identidade vs. alteridade* aplicada ao sincretismo verbivocovisual, em Augusto, a diferenciação entre o verbal e o visual caminha para a assimilação, como em “O pulsar”, e termina na identificação entre eles, como em “Coração-cabeça”, “Memos”, e nas seções do *Poetamenos*. Em Décio, parece que a letra O da palavra “poema”, distribuída ao longo da tela, e de acordo com o semi-simbolismo articulado no texto, transforma-se no círculo dourado, que passa a significar Sol. De modo contrário ao processo de Augusto, no de Décio a letra vira imagem, e o verbal se orienta para o visual. Assim, a identificação entre o visual e o verbal é negada na singularização entre elas – semelhante a Haroldo – e, com deriva para a semiótica visual – nesse ponto, distinto de Haroldo – tudo indica que Décio caminha para a diferenciação entre as duas semióticas.

Para terminar o item, resta explicar a construção das chaves léxicas na sintaxe verbivocovisual. O processo de singularização do “Poema sonhado” não é distinto do de “Agora!”. Se em “Agora!” as chaves léxicas são explicitadas na composição do texto, em “Poema sonhado” as operações semi-simbólicas cuidam de fazer isso implicitamente. Quando a cor preenchida e a forma circular são correlacionadas a valores de vida e esses valores semânticos são projetados, no revestimento figurativo, na figura do Sol, isso basta para que aquelas formas plástica sejam identificadas ao conteúdo semântico expresso verbalmente, como nas chaves léxicas. Portanto, em sua semiose, o poema nos diz que os círculos dourados são sóis, como, em “Agora!”, o quadrado preto significa “nunca” e, novamente, Décio Pignatari afirma a singularização da imagem.

Se no “Poema sonhado” as letras “O”s viram círculos dourados, que podem ser sóis, em “Colombo” os “O”s são ovos e, sobre eles, pousam urubus. Não se trata mais apenas de palavras e letras, mas de imagens bem menos polissêmicas que figuras geométricas, pois não há necessidade de chaves léxicas, explícitas ou implícitas, para determinar que são imagens de ovos e urubus.

No poema, em termos narrativos, há a articulação semântica dos valores de *opressão vs. liberdade*, em que a liberdade é emissiva e a opressão, remissiva. No fazer missivo, o sujeito narrativo, marcado no enunciador “eu”, que se vale do verbo no imperativo “fecha” para demarcar o “tu” na co-enunciação, está em conjunção com os valores da opressão, por isso impreca contra o anti-sujeito Colombo – o enunciatário – que vai de encontro a seu fazer emissivo. Na manifestação figurativa – agora em termos semióticos, e não mais da história da arte – essa narratividade se encontra realizada distribuída entre as semióticas verbal e plástica, como na função de etapa determinada por Barthes, em que visual e verbal estão articulados em função do sintagma geral que as organiza. Citando a conhecida passagem em que Cristóvão Colombo – chamado, na história da Europa, o descobridor da América – posiciona um ovo em pé quebrando parte da casca, Décio deixa entender que pode haver outros significados nela além de mostrar a engenhosidade retórica do conquistador. Mostrando no poema a engenhosidade mercantilista e colonizadora da Europa, Décio faz da cena do ovo a metáfora da exploração do continente americano. Assim, chocados por urubus, aves carnicieras, os ovos de Colombo são quebrados e deixam escorrer, de suas gemas, a imagem das Américas do Norte, Central e do Sul. Por fim, há a frase “fecha a porta dos teus males!”, que dialoga com o verso “Colombo! fecha a porta de teus mares!” (Alves, s.d.: 232) do poema “Navio negroiro”, de Castro Alves. Longe de ser uma invocação de Colombo e um elogio a ele, e incitação às práticas imperialistas, a frase aparece carregada de revolta política, pois é negada a opressão no enunciado e no modo imperativo da enunciação.

Distribuídos na superfície do cartaz, palavras e imagens definem campos semânticos, que, dispostos topologicamente, definem campos visuais. Desse modo, lendo o poema de cima para baixo, no fluxo da convenção de leitura no ocidente, e de acordo com a categoria topológica *superior vs. inferior*, verifica-se o desenvolvimento de narrativa que parte da negação da liberdade – a cena dos ovos chocados por urubus – encaminha-se para a afirmação da opressão – a América escolta das cascas quebradas – para, na última frase, negar a opressão na enunciação e no enunciado.



plano de conteúdo

não-liberdade



opressão



não-opressão

plano de expressão

superior



não-superior



inferior

Porque há relação entre formas da expressão e formas do conteúdo, articula-se no poema a correlação entre termos contrários da expressão *superior vs. inferior* e os sub-contrários do conteúdo *não-liberdade vs. não-opressão*. Quanto ao cromatismo investido nas imagens que não são imagens de letras, a relação *preto e branco vs. colorido* – que define, respectivamente, as figuras da gema-América e dos pássaros chocando ovos – pode ser correlacionada aos valores semânticos *não-liberdade vs. opressão*, configurando outra relação semi-simbólica, que pode ser estendida à categoria eidética *uniforme vs. multiforme*, uma vez que a gema-América tem forma irregular e múltipla, e as aves e os ovos são uniformes, ambos desenhados com a mesma forma regular.

Comparando o semi-simbolismo de “Colombo” com o do “Poema sonhado”, verifica-se no último a articulação de categorias mais bem estruturadas, pois todas elas estão homologadas em relações de termos contrários, além de mais complexificadas na distribuição figurativa manifestada no plano de expressão. Todavia, em “Colombo” há maior definição semântica dada pelas figuras concretas dos ovos, urubus e mapas, do que na figura geométrica dos círculos dourados do outro poema. Isso permite que se continue a constatar a deriva estilística em Décio Pignatari para a singularização da imagem, que acompanha sua concretude figurativa – figura em termos semióticos – e tende a linguagens plásticas com maior conotação social de representação da “realidade”. Assim, de figuras geométricas tende-se para figuras de “coisas”, como pássaros e ovos, e da semiótica do desenho para da fotografia, como se verifica na relação fotografia-poema no calendário Philips (Pignatari, 2004: 227-234).

A diferenciação entre o visual e o verbal

Até então singularizada, com deriva para a semiótica visual, a relação verbal-visual nos três poemas anteriores permanece baseada na manifestação dessas duas semióticas no mesmo plano de expressão, sem que seja possível isolar uma da outra. Justamente por isso, é possível falar em singularização da relação verbal-visual. Há, porém, na obra de Décio Pignatari, um trabalho em que as

duas semióticas estão diferenciadas, uma vez que podem ser isoladas. Trata-se do calendário Philips, para o qual Décio compôs seis poemas para serem colocados ao lado de seis fotografias. Para os meses de janeiro/fevereiro, a foto é esta (Pignatari, 2004: 229):



e o poema, este:

Nem só a cav
idade da boca

Nem só a língua

Nem só os dentes
e os lábios

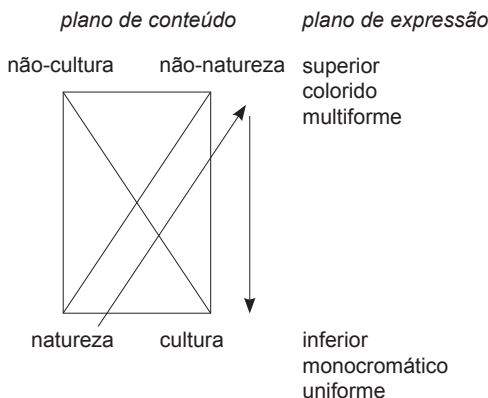
fazem a língua
Ouça

as mãos
tecendo a língua
e sua linguagem

É a língua
têxtil

O texto
que sai das
mãos
sem palavras

Iniciando a análise pela fotografia, é possível determinar sua narrativa em função da transformação da natureza em cultura operada pela artesã em seu ofício. A partir de folhas secas, ela faz surgir a cesta feita de folhas trançadas e o percurso figurativo da fotografia mostra a realização da *performance*. Quanto ao plano de expressão, há a categoria topológica *superior vs. inferior* dividindo o enquadramento em duas zonas, mas também dispendo o cromatismo *colorido vs. monocromático* e as formas *multiforme vs. uniforme*, uma vez que a parte superior é colorida e aranjada em formas múltiplas, e a inferior, em apenas uma cor e em forma regular de quadrados. Como na zona superior, colorida e multiforme está figurativizada a tecelã e seu fazer, segurando nas mãos uma tira de folha seca, há a negação dos conteúdos da natureza e, como na zona inferior, monocromática e uniforme está figurativizada a cesta, o resultado da *performance* transformadora, há afirmação dos conteúdos da cultura. Desse modo, a transformação dos valores plásticos, no plano de expressão, acompanha a dos valores semânticos, no plano de conteúdo, devido à correlação semi-simbólica estabelecida no texto da fotografia.



Enquanto texto diferenciado – inclusive porque, no calendário, está colocado ao lado do texto verbal e não sob ele funcionando como pano de fundo – a fotografia pode ser separada do poema sem mutilar sua semiose. O poema, por sua vez, embora faça uma descrição da figuratividade manifestada na fotografia, também pode ser isolado e analisado separadamente. Trata-se de um poema metalingüístico e, até mesmo, metasemiótico. Valendo-se da origem etimológica comum, Décio aproxima “tecer” de “texto” e aponta para a intersemiose entre sistemas semióticos distintos e suas participações na geração do sentido manifestado nos textos. Por isso, ao invocar a plurissemiose da co-ocorrência de vários sistemas – no poema são invocadas as semióticas verbal, visual e sonora – o poeta atualiza a categoria semântica *totalidade vs. parcialidade*, aplicada sobre esses sistemas e suas participações na semiose humana. Assim, na geração do sentido, em termos narrativos, o poeta é o sujeito narrativo do fazer emissor, cujo objeto de valor, a semiose, está investida dos valores de totalidade – Nem só os dentes / e os lábios // fazem a língua // Ouça / as mãos / tecendo a língua / e sua linguagem // É a língua / têxtil // O texto / que sai das / mãos / sem palavras. No fazer remissivo, contrariamente, o valor abjeto é a parcialidade, tanto que os primeiros versos cuidam de negar esse valor em função do fazer emissor, realizado pelo próprio poema em sua convocação – Nem só a cav / idade da boca // Nem só a língua // Nem só os dentes / e os lábios // fazem a língua.

É evidente que a convocação plurisemiótica do poema ganha força na articulação com a fotografia, uma vez que nela se confirma, promovendo o sincretismo entre o verbal e o plástico. Contudo, sequer há, entre eles, uma mesma forma semiótica gerando o sentido nas duas linguagens. A fotografia trata de articulação semântica *natureza vs. cultura*, o poema, da articulação *totalidade vs. parcialidade*; o semi-simbolismo da fotografia não pode ser homologado com nenhuma categoria fonológica do plano de expressão do poema. Desse modo, é apenas a presença dos dois textos na mesma página que permite ligar o poema à fotografia; é somente por meio do texto verbal que a artesã tece seu balaio como o poeta faz sua poesia. Somente pela relação entre a explicação verbal da polissemia da imagem – a função de ancoragem, de acordo com Barthes – é possível fazer com que a figuratividade da fotografia coincida com a do poema; só por isso que as “mãos tecendo a língua e sua linguagem” são as mesmas mãos da artesã em seu ofício.

Por fim, para completar o percurso semiótico iniciado no capítulo três e desenvolvido ao longo do trabalho em diferenciação → assimilação → identificação → singularização → diferenciação, entre as semióticas verbal e plástica na manifestação textual verbivocovisual da poesia concreta, resta analisar a obra de Edgard Braga e sua radicalização rumo à singularização → diferenciação da imagem.



8. *Edgard Braga e a confirmação da imagem*

Uivôo para a euforia

*a*o acompanhar os processos verbivocovisuais utilizados pelos cinco poetas citados até este oitavo capítulo, deve-se ter em conta que não se trata de medir uma evolução estilística disposta no tempo histórico. Trata-se, isto sim, de verificar os efeitos poéticos de escolhas de atuação dentro do mesmo sistema de relações semióticas, definidas no sincretismo entre os sistemas semióticos verbal e plástico, e de acordo com a instauração da práxis enunciativa própria do concretismo. Para tanto, é proposto um modelo baseado na aplicação da categoria formal *identidade vs. alteridade* sobre as relações sincréticas entre os sistemas visual e verbal que formam o concretismo e, a partir dela, são derivados quatro regimes verbivocovisuais, em que os sistemas fonológicos e plásticos acionados podem estar diferenciados, assimilados, identificados ou singularizados. Quando isso é feito, descreve-se o percurso sintagmático nessa rede de relações, que não deixa de ser estilístico, mas nem por isso é diacrônico. Em outras palavras, o concretismo não percorre os regimes de diferenciação, assimilação, identificação e singularização um depois do outro, mas cada poeta deriva para um deles quando compõe. Nessas derivas, a singularização – vale lembrar – pode ser orientada para o verbal, como em Haroldo de Campos, ou para o visual, como em Décio Pignatari. Uma vez orientada para o visual, ela pode caminhar para a diferenciação, como no exemplo do calendário Philips, em que visual e verbal, embora independentes, co-existem; ou pode derivar para o visual somente e, como no caso da pintura, depender da semiótica verbal apenas para designar o título.

Essa transformação da poesia concreta em poesia visual encontra em Edgard Braga um de seus engenheiros mais criativos. No livro de poemas *Tatuagens*, de 1976, há o poema “Uivôo”, de 1969 (Braga, 1984), em que o processo de diferenciação entre visual e verbal com derivação para o exclusivamente visual encontra-se insinuado, para se completar em poemas como “Canto das vogais”, de 1966 (Braga, 1984), analisado adiante.

Em letra de mão, como se assinasse o papel, Edgard Braga escreve “uivô”, outro poema de uma palavra só, como tantos outros poemas concretos – basta lembrar “Código”, de Augusto de Campos, citado no segundo capítulo. Quando se trata disso, a palavra termina por receber o máximo de investimentos semânticos possíveis e boa parte do sentido construído depende dos componentes plásticos. Em “uivô”, a palavra está composta por duas, pois “uivô” é formada por “uivo” mais “vô”; e “uivô” pode ser substantivo – o uivô – ou verbo – eu uivô. Substantivo ou verbo, a palavra-poema deriva da “voz lamentosa do cão ou do lobo” para “sustentar-se ou mover-se no ar”. “Uivar” também significa “vociferar”; “voar” também quer dizer “elevar-se em pensamento”, “ter concepções sublimes” – com todos esses significados dicionarizados em língua portuguesa.

Com essa significação, o poema trata, pelo menos, de uma transformação tensiva e, conseqüentemente, fórica. Do lamento ao sublime, trata-se de derivar o estado de retenção para o de relaxamento – o poema tematiza a distensão; em termos tímicos, como à retenção corresponde o estado de disforia, e ao relaxamento, o de euforia, o poema tematiza a negação de primeira rumo à afirmação da segunda. Essa orientação não poderia ser na direção contrária, uma vez que a seqüência fonológica impõe uma orientação no plano de expressão, que corresponde à do conteúdo. Essa seqüência impõe, ainda, a ordem de leitura no espaço da página, fazendo com que o “rabisco” seja lido de baixo para cima, e da esquerda para a direita, verificando-se a relação semi-simbólica da categoria tímica com as categorias plásticas topológicas, pois há homologação entre *euforia vs. disforia, superior vs. inferior, esquerda vs. direita*.

Há, ainda, um semi-simbolismo com categorias fonológicas. Na articulação fonológica do significante /ujvou/, na sílaba /uj/, há a mudança das zonas de articulação da vogal e da semi-vogal, que se orienta da zona posterior, em que se realiza o /u/, para a anterior, em que se realiza a semi-vogal /j/. Nas sílabas finais, em /vo-u/, o movimento é contrário, parte-se da consoante lábio - dental /v/ para as vogais posteriores /o/ e /u/. Assim, a orientação fonológica *posterior* → *anterior vs. anterior* → *posterior*, na medida em que o primeiro termo se marca na palavra “uivo”, e o segundo, na palavra “vô”, acompanha o percurso tímico *disforia vs. euforia* e as categorias plásticas homólogas a ele.

categoria tímica
categoria plástica

euforia vs. disforia
superior vs. inferior
esquerda vs. direita.

categoria fonológica

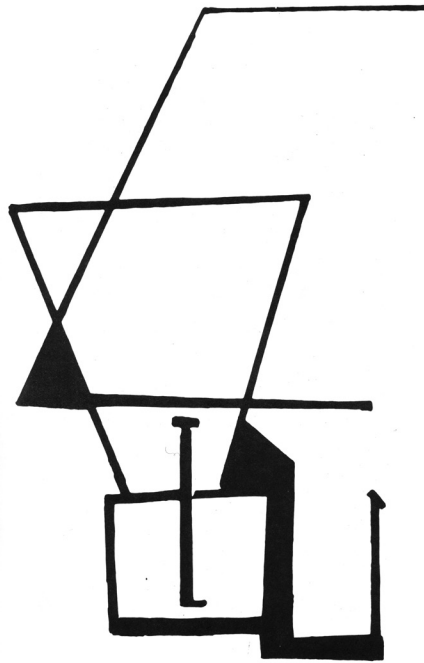
posterior → anterior vs. anterior → posterior

Há, contudo, uma diferença entre “Uivô” e “Código”. Enquanto o poema de Augusto está grafado com letras de forma, o de Edgard simula algo feito à mão. Assim, mesmo que não se trate do verbo “eu uivô”, que determina o regime enun-

ciativo na desinência verbal de primeira pessoa do singular, o “eu” surge marcado na simulação da assinatura, sinal de primeira pessoa via semiótica plástica e não apenas verbal. De qualquer modo, o enunciador uivôa no branco do papel e estabelece, nas correlações semi-simbólicas construídas, as margens da foria.

Canto das vogais e os conteúdos plásticos

Quase um rabisco, “Uivôo” está nos limites entre as palavras e os traços, por pouco as imagens deixam de representar as letras. Todavia, o léxico do poema se encarrega de reduzir a polissemia do “rabisco”, dando a ele semântica e orientação plástica. Nessa redução de polissemia, o verbal e o plástico ainda estão sincretizados na mesma imagem manifestada no plano da expressão, não se trata apenas de ancorar a manifestação plástica com semiótica verbal. Em “Canto das vogais”, porém, a semiótica verbal funciona somente para designar o título do poema; ela não faz parte do plano de expressão plástica, em que há apenas imagens não-verbais.



Polissêmica, a imagem tem as muitas possibilidades de leitura reduzidas pelo título, em uma ocorrência clássica do verbal com função de ancoragem, na terminologia de Barthes. Em outras palavras, os conteúdos, próprios da semiótica verbal do título do poema, são projetados no texto visual e passam a fazer parte de seus conteúdos, antes polissêmicos.

Na sintaxe frasal do título, “das vogais” é uma locução adjetiva, que poderia ser substituída pelo adjetivo “vocálico”. O substantivo “canto”, porém, assume, pelo menos, quatro significados em língua portuguesa: significa um lugar, formado por um ângulo; modulação da voz humana ou de outros animais; música vocal; poesia lírica. Em termos fonéticos, as vogais são sons, enquanto as consoantes, ruídos. Som, no caso, deve ser entendido, em termos acústicos, formado por curvas sonoras regulares, com frequências definidas. Em termos musicais, essas frequências recebem nomes – no ocidente, dó, ré, mi, fá, sol, lá, si e seus respectivos bemóis e sustenidos – e posições em uma escala que oscila das frequências baixas, relativas aos sons graves, às altas, relativas aos sons agudos. Já os ruídos são curvas sonoras irregulares, não há como determinar as frequências de suas ondas, uma vez que não há regularidade no pulso que as gera. Na orquestra, há instrumentos basicamente melódicos, a partir dos quais é possível articular seqüências de notas musicais, como as cordas, os sopros e alguns instrumentos de percussão como marimbas e vibrafones; e há os instrumentos de percussão que fazem ruídos, como tamborins, agogôs, triângulos, pratos, etc, mais aptos às divisões e subdivisões rítmicas. Como as vogais são sons e o canto melódico está baseado neles, só há canto porque há vogais. Uma vez canto, e não batuque das vogais, parece que o poema tematiza o som musical que tende para a melodia e, caso a melodia se torne música de letra de canção, a letra tenderia para a poesia lírica, para manter a coerência com os significados determinados antes.

Entretanto, essas ancoragens verbais são da ordem do conteúdo; deve-se considerar que há, ainda, relações entre categorias fonológicas e plásticas, da ordem da expressão dos sistemas semióticos envolvidos, que merecem ser discutidas. As vogais, vale lembrar, enquanto elementos da fonologia de todas as línguas naturais, podem ser sistematizadas de acordo com o chamado grau de abertura, que está baseado, em termos de fonética articulatória, nas distâncias entre a língua e o palato. Assim, há vogais abertas, semi-abertas, semi-fechadas e fechadas. No poema de Edgard, é possível verificar uma relação entre a abertura vocálica e as formas plásticas manifestadas na expressão não-verbal. Há, na imagem, uma disposição de formas e cores que segue a seguinte orientação topológica: de baixo para cima, e da esquerda para direita, há uma transformação das formas fechadas em abertas, e do cromatismo em concentração para outro, em expansão – tanto faz as cores utilizadas para colorir os espaços vazios ou cheios. Em outro sentido de leitura, nas direções contrárias, há transformações contrárias.

categoria topológica

esquerda vs. direita

inferior vs. superior

categoria eidética

fechada vs. aberta

categoria cromática

concentração vs. expansão

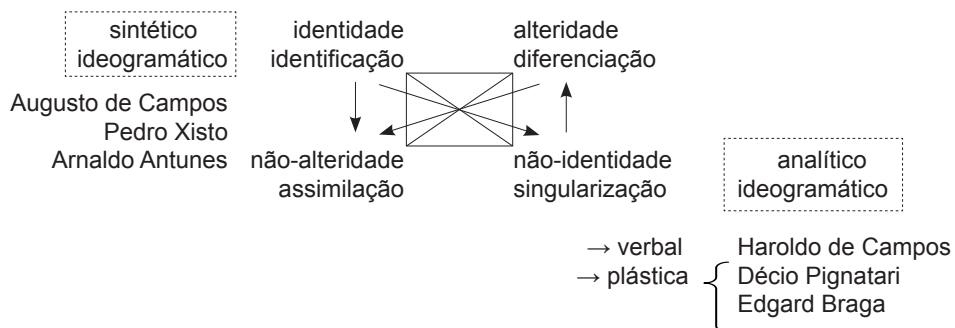
Esse quadro de articulações plásticas pode ser relacionado, devido basicamente às formas *fechada vs. aberta*, ao grau de abertura das vogais, e o desenho passa a simular, visualmente, uma sistematização fonológica. Desse modo, de plano de expressão fonológico para plano de expressão plástico, Edgard Braga constrói uma partitura moderna para um canto concreto. Na semiose determinada, o título induz uma relação entre o verbal e o plástico, e o plástico cuida de expressar o fonológico. Como não se trata apenas de representar graus de abertura – para isso bastariam os sinais “<” ou “>” – mas de orquestrar plasticamente a semiótica verbivocomusical, o poeta se vale de traços, cores e posições, como se valeria de sons e palavras. Esses traços e cores, porém, que não têm significados lingüísticos, nem por isso deixam de ter conteúdo. Retomando a discussão das chaves léxicas e dos poemas semióticos de Décio Pignatari – como “Agora!”, analisado no sétimo capítulo – parece que Edgard Braga tematiza a discussão semiótica a propósito dos conteúdos propriamente plásticos – e não apenas semânticos, como são os conteúdos verbais – ao fazer com que vogais se manifestem como imagens. Desse ponto de vista, o sentido de “canto” equivalente a “ângulo” ganha pertinência; o canto das vogais, de dimensões sonoras e musicais, surge nos cantos formados pelas retas e cores na expressão do desenho.

Os percursos inter-semióticos do discurso verbivocovisual

Com os poemas de Edgard Braga, por fim, completa-se o quadro de relações iniciado no terceiro capítulo. A categoria formal *identidade vs. alteridade* gera os processos semióticos de identificação, singularização, diferenciação e assimilação, e cada um deles rege as articulações entre as semióticas verbal e plástica no plano de expressão da poesia concreta:

1. na diferenciação, o verbal e o visual, embora articulados, podem ser isolados;
2. na assimilação, o visual é incorporado às dimensões verbais em relações entre imagens e letras;
3. na identificação, a imagem coincide com as letras e são destacados os aspectos topológicos, eidéticos e cromáticos da escrita;
4. na singularização, uma das duas semióticas termina por se sobrepor à outra e a semiose deriva, ainda sem poder ser isoladas na expressão, ou para a semiótica verbal, ou para a plástica.

Desenvolvida ao longo do trabalho, essa rede de autores e de relações e percursos semióticos pode ser esquematizada como segue:



Deve-se lembrar, também, que esses regimes de manifestação da poesia concreta estão de acordo com a práxis enunciativa própria dos concretistas – estudada com ênfase no capítulo cinco – que conota sua produção com os valores metalinguísticas acerca da geração e da construção do sentido.



Conclusão

Se a linguagem, como pretende Hjelmslev na citação colocada na introdução do trabalho, é a fonte do desenvolvimento das “coisas” humanas, certamente é dela que deriva a “coisa” humana chamada poesia concreta.

Uma vez poesia, é esperado encontrar nela a projeção das associações e escolhas do eixo paradigmático nas combinações do eixo sintagmático, como prevê a afirmação canônica de R. Jakobson a propósito do discurso poético. Ao longo dos capítulos, essa propriedade discursiva norteia as conclusões das análises; em todos os poemas estão demonstradas, nas articulações entre categorias semânticas, fonológicas e plásticas no sincretismo verbivocovisual do concretismo, as escolhas e as associações semióticas realizadas sintagmaticamente nos textos poéticos. Além dessa descrição, concentrada na semiose entre formas responsáveis pela textualização dos poemas, define-se a cena enunciativa, responsável pela práxis discursiva que realiza a poesia concreta e justifica as correlações semióticas mencionadas.

Entretanto, justamente devido à projeção prevista por Jakobson, mesmo com o cuidado de determinar o máximo das relações semióticas da arquitetura da poesia – concreta ou não – o analista sempre recua em sua parcialidade, cabe ao bom senso ceder diante da totalidade poética e desistir de explicar tudo. Se, devido a sua característica formal, é função da poesia apontar para a rede de signos e o processo de significação que os realiza, não esgotar os caminhos a percorrer nessa rede e nesse processo é constitutivo desse tipo de discurso.

Isso não quer dizer, porém, em nome da incapturabilidade da poesia, que quaisquer metodologias de abordar o fenômeno tenham o mesmo valor. Determinar a engenharia poética por meio de teorias do discurso e com o aparato formal da semiótica parece um bom encaminhamento de análise, uma vez que incide na forma poética em que tal aparato se realiza. Vincular a literatura a quaisquer pontos de vista, sem a devida inserção da obra em questões de gênero literário e sem analisá-la primeiro dentro dos quadros das ciências da linguagem, da significação e, principalmente, das teorias lingüísticas e do discurso, termina por desconsiderar que a poesia e a prosa são feitas, antes tudo, de signos verbais e processos discursivos, desconsidera-se o que emana das formas poéticas. Realizar discursos poéticos – grosso modo, ser prosador ou poeta – começa na escolha das formas literárias colocadas à disposição do escritor e nas possibilidades semióticas de afirmar, inovar, subverter essas formas.



bibliografia

- ACHCAR, F. (1994). *Lírica e lugar comum*. São Paulo, EDUSP.
- ADORNO, T. e outros (1975). *Os pensadores XLVIII*. São Paulo, Abril Cultural.
- ALVES, C. (s.d.). *Poesias completas*. São Paulo, Edições de Ouro.
- ANDRADE, C. D. De (1983). *Nova reunião*. Rio de Janeiro, José Olympio.
- ANDRADE, O. (1971). *Poesias reunidas*. 5. ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- ANTUNES, A. (1997). *2 ou + corpos no mesmo espaço*. São Paulo, Perspectiva.
- _____ (2001). *Psia*. 5. ed., São Paulo, Iluminuras.
- BARTHES, R. (1984). *O óbvio e o obtuso*. Lisboa, Edições 70.
- _____ (s.d.). *Elementos de semiologia*. São Paulo, Cultrix.
- BLIKSTEIN, I. (1985). *Kasper Hauser ou a fabricação da realidade*. São Paulo, Cultrix.
- BOUCHER, C. (s.d.). *A simbólica maçônica*. São Paulo, Pensamento.
- BRAGA, E. (1984). *Desbragada*. São Paulo, Max Limonad.
- CACASO (2002). *Lero-lero*. Rio de Janeiro, 7 Letras / São Paulo, Cosak & Naify.
- CÂMARA JR., J. M. (1970). *Estrutura da língua portuguesa*, Petrópolis, Vozes.
- CAMPOS, A. (1979). *Viva vaia*. São Paulo, Duas Cidades.
- _____ (1985). *Expoemas*. São Paulo, Entretempo.
- _____ (1994). *Despoesia*. São Paulo, Perspectiva.
- _____ & PLAZA, J. (1984). *Poemobiles*. São Paulo, Brasiliense.
- _____, CAMPOS, H. & PIGNATARI, D. (1991). *Mallarmé*. 3. ed., São Paulo, Perspectiva.
- _____, CAMPOS, H. & PIGNATARI, D. (2006). *Teoria da poesia concreta*. São Paulo, Ateliê.
- CAMPOS, H. (1976). *Xadrez de estrelas*. São Paulo, Perspectiva.
- _____ (1979). *Signantia quasi coelum*. São Paulo, Perspectiva.
- _____ (2000). *A máquina do mundo repensada*. São Paulo, Ateliê.

- ____ (2004). *Galáxias*. São Paulo, Editora 34.
- ____ (2004). *Crisantempo*. São Paulo, Perspectiva.
- CUMMINGS, E. E. (1999). *Poem(a)s*. Rio de Janeiro, Francisco Alves.
- DIAS, G. (1944). *Poesias completas*. Rio de Janeiro, Zelio Valverde.
- FIORIN (1996). *As astúcias da enunciação*. São Paulo, Ática.
- FLOCH, J. M. (1995). *Sémiotique, marketing et communication*. 2. ed., Paris, PUF.
- FRANCHETTI, P., DOI, E. T. & DANTAS, L. (1996). *Haikai*. 3. ed., Campinas, UNICAMP.
- GINSBERG, A. (1999). *Uivo*. Porto Alegre, L & PM.
- GREIMAS, A. J. (s.d.) *Semântica estrutural*. São Paulo, Cultrix.
- ____ (1983). *Du sens II*. Paris, Seuil.
- ____ e COURTÈS, J. (s.d.). *Dicionário de semiótica*. São Paulo, Ática.
- ____ e outros (1975). *Ensaio de semiótica poética*. São Paulo, Cultrix.
- GULLAR, F. (1981). *Toda poesia*. 2. ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- HJELMSLEV, L. (1975). *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo, Perspectiva.
- ____ (1991). *Ensaio lingüísticos*. São Paulo, Perspectiva.
- JAKOBSON, R. (s.d.). *Lingüística e comunicação*. São Paulo, Cultrix.
- JUAN DE LA CRUZ (1991). *Obra completa (1)*. Madrid, Alianza.
- LEMINSKI, P. (2002). *Distraídos venceremos*. 5. ed, São Paulo, Brasiliense.
- LOPES, E. (1997). *Metamorfoses*. São Paulo, UNESP.
- MATTOSO, G. (2004). *Pegadas noturnas*. Rio de Janeiro, Lamparina.
- MAUTNER, J. (1983). *Poesias de amor e de morte*. 2. ed., São Paulo, Global.
- MELO NETO, J. C. de (1986). *Poesias completas*. 4.ed., Rio de Janeiro, José Olympio.
- MONTENEGRO, D. (2005). *Ciao cadáver*. São Paulo, Landy.
- PEIRCE, C, S. (1977). *Semiótica*. São Paulo, Perspectiva.
- PIETROFORTE, A. V. (2004). *Semiótica visual, os percursos do olhar*. São Paulo, Contexto.
- PIGNATARI, D. (2004). *Semiótica e literatura*. São Paulo, Ateliê.
- ____ (2004). *Poesia pois é poesia*. São Paulo, Ateliê / Campinas, UNICAMP.

- PIVA, R. (2000). *Paranóia*. São Paulo, Instituto Moreira Salles.
- RIBEIRO, E. e BARBOSA, M. (2004). *Cadernos negros (27)*. São Paulo, Quilombhoje.
- RUIZ, A. (2001). *Desorientais*. 5 ed., São Paulo, Iluminuras.
- SAUSSURE, F. de (1969). *Curso de lingüística geral*. São Paulo, Cultrix.
- ____ (1975). “As palavras sob as palavras” em *Os pensadores*. São Paulo, Abril Cultural.
- SKYLAB, R. (2006). *Debaixo das rodas de um automóvel*. Rio de Janeiro, Rocco.
- TEIXEIRA, V. (2000). *Visita*. Rio de Janeiro, 7 Letras.
- TERRON, J. R. (2002). *Animal anônimo*. São Paulo, Ciência do Acidente.
- XISTO, P. (1979). *Caminho*. Rio de Janeiro, Berlendis & Vertecchia Editores.
- ZILBERBERG, C. (2006). *Razão e poética do sentido*. São Paulo, Edusp.

Discografia

- CALCANHOTO, A. (s.d.). *Maritmo*. Sony & BMG.
- CELESTINO, V. (s.d.). *Vicente Celestino em suas canções célebres*. RCA.

