

A semiótica verbo-visual em um poema concreto de Augusto de Campos

Seraphim Pietroforte

Como seria analisar, com a semiótica de Algirdas Julien Greimas, a poesia concreta verbivocovisual levada a cabo pelos irmãos Campos, Décio Pignatari, Pedro Xisto, Edgar Braga, Ronaldo Azeredo, entre outros? Justificada, habitualmente com a semiótica de Charles Sanders Peirce, talvez a semiótica greimasiana apresente, devido à aptidão para a análise de textos e de discursos, modelos teóricos qualificados para analisar a poesia concreta.

Inspirada nas ideias de Ferdinand de Saussure e de Louis Hjelmslev, a semiótica de Greimas se aproxima antes da retórica que da lógica, ao contrário da semiótica peirceana, que se define, segundo o autor, como uma lógica; coerentemente com o pensamento de Saussure, a semiótica de Greimas concebe a significação enquanto geração de sentido mediante articulações entre categorias semânticas, narrativas e discursivas. Desse ponto de vista, uma vez dedicada ao “ser do sentido”, há pouco espaço na teoria de Greimas para o “sentido do ser”, problematizado com mais propriedade em discursos filosóficos ou religiosos.

Isso posto, estudar o “ser do sentido” corresponde, para o pensamento greimasiano, a determinar processos semióticos responsáveis pelo fenômeno da significação. Uma vez fruto de elaborações semióticas, o sentido se torna antes construído que desvelado... por meio da semiose, o que se faz semioticamente se desfaz semioticamente na construção do sentido. Consequentemente, isso aproxima a semiótica de Greimas das retóricas, nas quais o que se faz com palavras se desfaz com palavras; a significação, portanto, gerada pelo discurso, projeta-se sobre a realidade, atribuindo sentido aos fatos e às “coisas do mundo”.

Logo, com a aplicação dessa semiótica na análise de poemas concretos, descreve-se como, na poesia concreta, categorias semânticas e fonológicas – características das semióticas verbais – articulam-se com categorias plásticas – próprias das semióticas visuais – na geração do sentido em textos verbivocovisuais. Não se trata, dessarte, de verificar

como as palavras, signos arbitrários ou símbolos, de acordo com Peirce, tornam-se ícones mediante relações analógicas entre signos visuais, o pensamento e objetos dados ao conhecimento.

os sistemas semióticos

O conceito de texto, segundo a semiótica de Greimas – recapitulando –, define-se em função dos dois planos da linguagem: (1) o plano de conteúdo, em que se articulam formas semânticas, responsáveis pela substância conceitual, isto é, o pensamento; (2) o plano de expressão, em que se articulam as formas fonológicas, plásticas, musicais, odoríficas etc., responsáveis, respectivamente, pelas substâncias fonéticas, visuais, musicais, olfativas etc. Dessa perspectiva, ao considerar o ser humano como o significado de todas as linguagens, Greimas – inspirado na teoria gramatical gerativa, de Noam Chomsky – propõe que a significação se forme no plano de conteúdo, mediante um percurso gerativo, e se manifesta no plano de expressão; nesse plano, portanto, em que o conteúdo ganha expressão semiótica e é partilhado pelos coenunciadores do discurso, especificam-se sistemas de significação, constituídos, por suas vezes, por sistemas de signos de ordens diferentes.

Diante disso, quando o plano de expressão se organiza por categorias prosódicas e fonológicas, manifestam-se sistemas verbais, estudados pela linguística; quando se trata de categorias plásticas, manifestam-se sistemas visuais, feito a fotografia, a pintura, a escultura ou a arquitetura, analisados pela semiótica visual; cada forma de expressão requer, precisamente, uma semiótica ajustada a seu sistema de signos. A poesia, em princípio, pertence aos sistemas semióticos verbais – seu plano de expressão se forma por fonemas e curvas prosódicas –; na poesia concreta, no entanto, convocam-se categorias plásticas na confecção do texto, atribuindo ao poema concreto, além de formas prosódico-fonológicas, formas plásticas, que se devem considerar na análise literária.

caligramas e ideogramas

Embora lance mão de caligramas, o concretismo os pretere em relação aos ideogramas, desvalorizando, inclusive, o poema basicamente caligramático; para verificar isso, recorre-se a Augusto de Campos, quem, ao comentar as distinções entre Apollinaire, Mallarmé e Cummings, tece, no texto “Pontos – periferia – poesia concreta”, as seguintes considerações:

Condena, assim, Apollinaire o ideograma poético à mera representação figurativa do tema. Se o poema é sobre a chuva (“Il Pleut”), as palavras se dispõem em cinco linhas oblíquas. Composições em forma de coração, relógio, gravata, coroa se sucedem em *Calligrammes*. É certo que se pode indagar aqui do valor sugestivo de uma relação fisiognômica entre as palavras e o objeto por elas representado, à qual o próprio Mallarmé não teria sido indiferente. Mas, ainda assim, cumpre fazer uma distinção qualitativa. No poema de Mallarmé, as miragens gráficas do naufrágio e da constelação se insinuam tênue e naturalmente, com a mesma naturalidade e discrição com que apenas dois traços podem configurar o ideograma chinês para a palavra *homem*. Da mesma forma, os melhores efeitos gráficos de Cummings, almejando a uma espécie de sinestesia do movimento, emergem das palavras mesmas, partem de dentro para fora do poema. Já em Apollinaire a estrutura é evidentemente imposta ao poema, exterior às palavras, que tomam a forma do recipiente mas não são alteradas por ele. Isso retira grande parte do vigor e da riqueza fisiognômica que possam ter os “caligramas”, em que pese a graça e o “humor” visual com que quase sempre são “desenhados” por Apollinaire.

(Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, 2006: 38)

Coerente com tais propostas poéticas, ainda há, no “Plano-piloto para poesia concreta”, estas afirmações:

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.

(Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, 2006: 216)

Em vista disso, para se afinar com tal proposta literária, o poema, na estética concretista, precisa, antes de tudo, prestar contas a si mesmo; nessa postura, cabe ao poeta avaliar todos os elementos envolvidos na composição do texto, seja a língua, com seus componentes prosódico-fonológicos e semânticos, sejam, inclusive, quando escrito, as formas gráficas utilizadas em sua manifestação na página do papel ou em outros suportes midiáticos.

De acordo com a semiótica, os sistemas visuais se analisam mediante categorias plásticas, responsáveis pela expressão das formas visuais; as imagens vistas, portanto, sistematizam-se em três características: (1) as eidéticas, relativas às formas; (2) as cromáticas, respeitantes às cores; (3) as topológicas, responsáveis pela disposição de formas e cores. Dessarte, devido às letras utilizadas na escrita possuírem, necessariamente, expressão plástica, os grafemas se manifestam em formas, cores e lugares específicos; se, na poesia verbivocal, convocam-se categorias prosódico-fonológicas e semânticas para o poema prestar contas primeiro a si mesmo, espera-se que, na poesia verbivocovisual, incluam-se, para a mesma finalidade, as categorias eidéticas, cromáticas e topológicas da expressão gráfica.

o Poetamenos

Em 1953, Augusto de Campos publica *Poetamenos*, composto por seis poemas visuais; eis o segundo poema da série (Campos, 1979: 69):

no

entrei

ah

in púbis figueiral

jardim figueiredo

braços

suspenso

petr'eu mim

exempl'eu fêmoras a ella

sus pênis

flagrante

ad nauseam

e s p a l (s) m a s jardim

caem joelhos debonança

penso

paraíso podendo

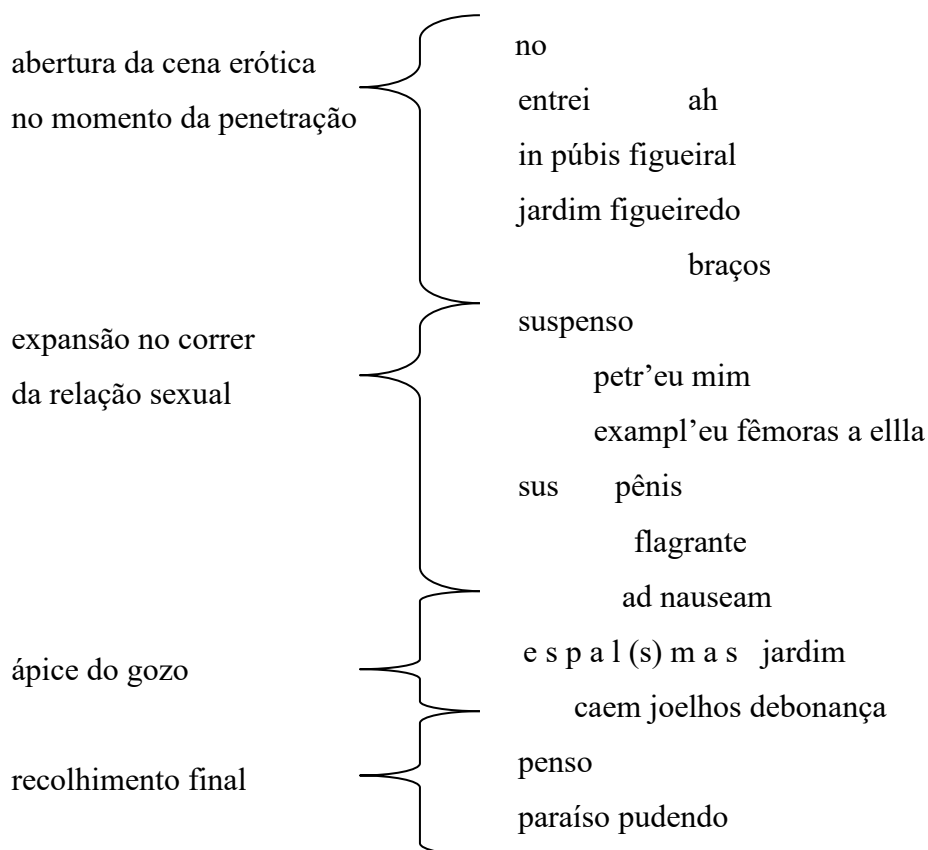
Antes da análise semiótica do texto, necessita-se de algumas observações: (1) quanto ao conteúdo, os seis poemas, embora unidades distintas, participam da totalidade que os reúne sob o título do volume, tratando-se de cantos de amor; (2) quanto à expressão, o uso da cor se inspira nas propostas musicais de Weber a respeito da harmonia de timbres.

Cuidando primeiramente das formas de conteúdo, na informação respeitante aos cantos de amor, explicitam-se as tematizações prática e mítica que orientam o percurso figurativo: (1) há a tematização prática do coito, descrito do ponto de vista do enunciador masculino, quem faz sexo com a amada – o pênis suspenso penetra o púbis figueiral, jardim figueiredo –; (2) há a tematização mítica em que o coito se relaciona a figuras das mitologias judaica e cristã – o púbis coberto com folhas de figueira aparece no mito da expulsão de Adão e Eva do Paraíso –. No percurso figurativo, portanto, realiza-se o percurso do coito, com a penetração sexual articulada ao percurso dos valores mitológicos acerca do jardim aprazível, em que um suposto Deus teria locado o primeiro homem e a primeira mulher de sua criação.

De acordo com Claude Zilberberg, o enunciado se subordina à enunciação – isto é, a instância formal de sua produção – permitindo que, nela, a colocação em discurso se descreva mediante em um fazer específico, chamado por ele fazer missivo (Zilberberg, 2006: 129-147). Articulado em *emissivo vs. remissivo*, esse fazer cuida da disposição, ao longo do discurso, tanto das características vinculadas aos desdobramentos narrativos e discursivos – os valores emissivos – quanto aquelas capazes de os impedir – os valores remissivos –. Dessarte, em regime emissivo: (1) o tempo, concebido enquanto duração – e não como demarcação dos acontecimentos ao longo do discurso – acelera-se; e (2) o espaço, pensado enquanto movimento – e não como demarcação de lugares –, abre-se em mudanças constantes. Assim, ao encontro do objeto, o tempo e o espaço funcionam juntamente com a pessoa e seu fazer emissivo, por isso a aceleração e o movimento ao encontro da conjunção com o objeto; contrariamente, em regime remissivo, devido à parada na continuação da performance narrativa, o tempo se desacelera e o espaço se fecha no mesmo lugar.

No texto do poema, o coito, de natureza emissiva, direciona-se aos valores de vida e da suspensão dos sentidos por meio do orgasmo, aparentemente sem paradas remissivas na continuidade do ato; verifica-se, por conseguinte, (1) a abertura da cena erótica no

momento da penetração, (2) a expansão no correr da relação sexual, (3) o ápice do gozo e (4) o recolhimento final, disseminados ao longo dos seguintes versos:



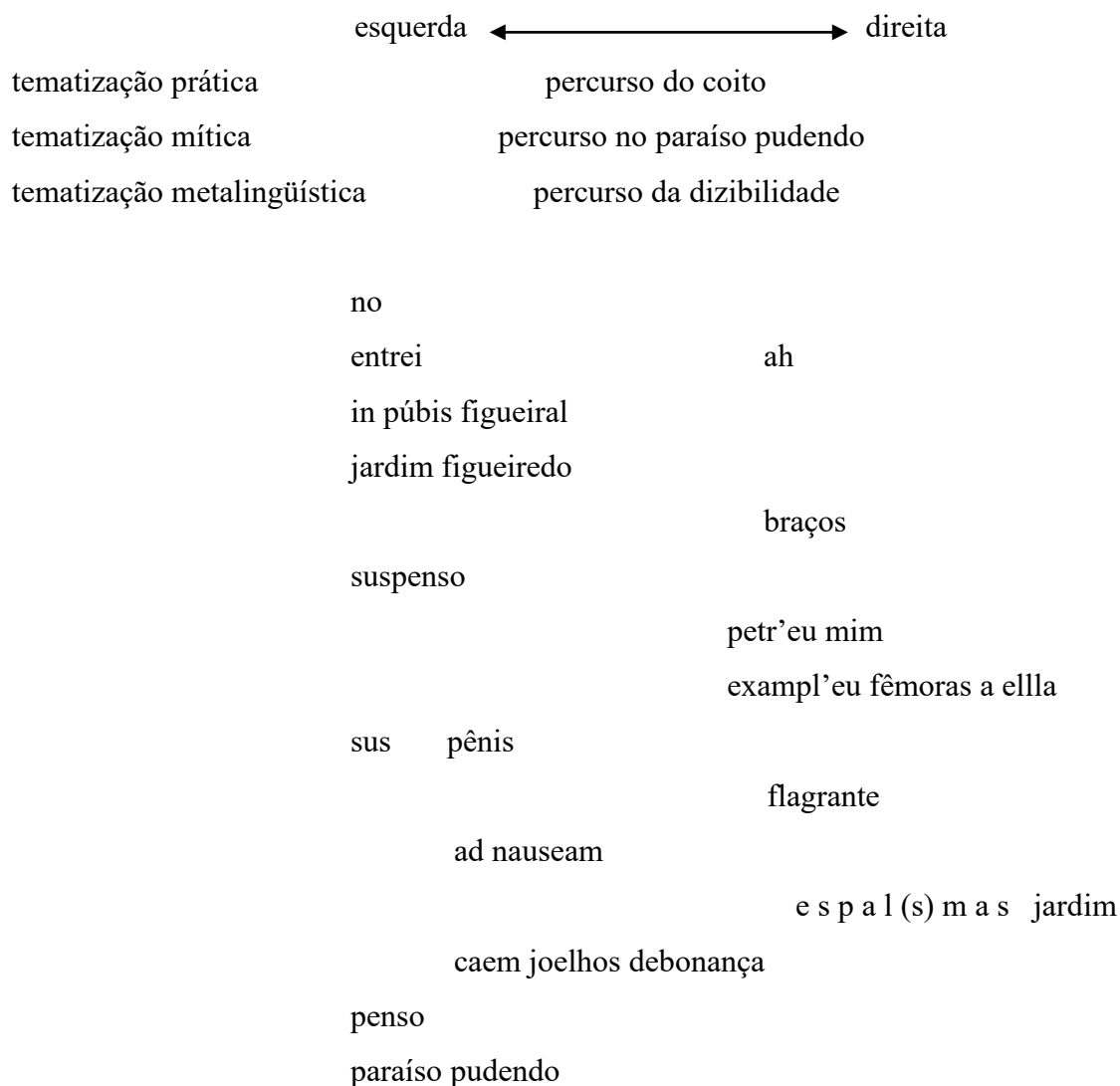
Na tematização mítica, porém, manifestam-se os valores remissivos. Os genitais dos amantes surgem – na terceira, quarta e última linhas do poema – relacionados ao Jardim do Paraíso, confirmando os valores emissivos de vida e de expansão do êxtase erótico; a referência às folhas de figueira e o adjetivo “pudendo”, contudo, imprimem no poema valores de morte e de contensão mediante a vergonha. No mito da expulsão de Adão e Eva, cabe lembrar, Deus percebe o desrespeito à interdição do fruto do bem e do mal devido à vergonha – após comer o fruto proibido, o casal sente pejo da nudez, cobrindo os genitais com folhas de figueira (Gên, cap 3, vers 7) –; consequentemente, a expulsão assume a forma de castigo – sancionado 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 Gênese, capítulo 3, versículos de 16 a 19, terminando com a célebre sentença: “Porque és pó, e em pó tornarás” –.

A contensão erótica, entretanto, inicia-se antes, após a tentação da serpente, quando Adão e Eva sentem 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; nesse processo, o percurso da tematização prática do coito correlaciona-se ao percurso de tematização mítica do paraíso podendo do primeiro casal. Ademais, paralelamente às 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 metalinguística.

Em sua função de representar o mundo – seja o mundo prático ao criar supostas realidades seja o mundo mítico das ideologias humanas –, a linguagem investe no dizível; o dizível, por sua vez, caracteriza-se por estratégias retóricas nas quais, entre outros recursos linguísticos e semióticos, estabilizam-se redes lexicais para referenciar fatos e coisas. Nessas circunstâncias, um dos modos de desestabilizar o dizível, induzindo indizibilidade, incide em abalar a rede lexical desfigurando a palavra, com suas formas fonológica e morfológica, e correlacionar a perturbação da rede com a decorrente desestabilização dos modos de referenciar; dessarte, a aparente insuficiência semiótica da palavra sugere incapacidade da linguagem de dizer “certas coisas”. Por conseguinte, verificam-se palavras desestruturadas nos versos do poema quando, à medida que se penetra no ato sexual e no jardim do paraíso podendo, o clímax erótico coincide com sua indizibilidade; no embaralhar das palavras, a linguagem, dizendo o indizível, tematiza, via metalinguagem, si mesma e seu papel de gerar sentido.

Quanto à disposição topológica da escrita, a leitura linear ganha uma dimensão adicional, permitindo dispor os versos de acordo com a categoria topológica *esquerda* vs. *direita*; isso decorre, ao menos, da deformação de certas palavras e do percurso temático do dizível ao indizível, correlacionados, por suas vezes, aos percursos prático e mítico determinados:



Além da categoria topológica, o poeta recorre ao cromatismo das letras, colorindo trechos do poema distintamente. Na apresentação do *Poetamenos*, Augusto de Campos justifica o uso das cores citando a música de Weber, especificamente, sua harmonia de timbres; nas palavras do poeta, 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 enquanto a “cor” do som, o timbre, no poema de Augusto, define-se nas cores das letras, logo, nas cores das frases, palavras, sílabas e fonemas. Dessarte, ao colorir a manifestação plástica do significante verbal dos versos, criam-se efeitos semânticos nas correlações entre os percursos cromáticos da expressão e os percursos temáticos e figurativos do conteúdo; nesse contexto, o conteúdo se manifesta modalizado por cores como, na música, a melodia é modalizada por timbres.

Vale lembrar, embora a semântica discursiva resulte da totalidade das relações entre a figuratividade e os percursos temáticos prático, mítico e metalinguístico, na fruição do discurso nem sempre todos os percursos temáticos são enfatizados do mesmo modo; enquanto percurso sintagmático, o fluxo discursivo cria efeitos cinéticos, em que a totalidade do sentido se apresenta gerada em partes no processo de coenunciação e leitura. Dessa feita, no poema de Augusto, apesar dos temas prático do coito, mítico do jardim do paraíso e metalinguístico da dizibilidade sustentarem a figuratividade, que os reveste na totalidade do texto, eles se enunciam em partes no fluir da leitura, ordenada, por sua vez, segundo a *anterioridade vs. posterioridade* do fluxo fonológico.

Em virtude disso, nos momentos iniciais do texto, nas linhas da primeira à quinta, logo após o ato de entrar, realizam-se os temas prático e mítico, pois nos versos o púbis aparece associado ao jardim figueiral/figueiredo; na narrativa da penetração – seja genital seja no jardim mítico –, o adentrar intensifica-se na medida em que, no plano de expressão, o vermelho se insere, modificando a zona azulada – em outras palavras, colore-se de vermelho o púbis-jardim-figueiral-figueiredo, colorido, até então, 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 se manifesta na mudança cromática. Em seguida, uma vez em penetração nas linhas da sexta até a última, o azul cede sua vez ao vermelho; ademais, a tematização metalinguística coincide com o desdobramento do vermelho em verde e em amarelo e com o retorno ao vermelho.

suspenso

petr'eu mim

exempl'eu fêmoras a ella

sus pênis

flagrante

ad nauseam

e s p a l (s) m a s jardim

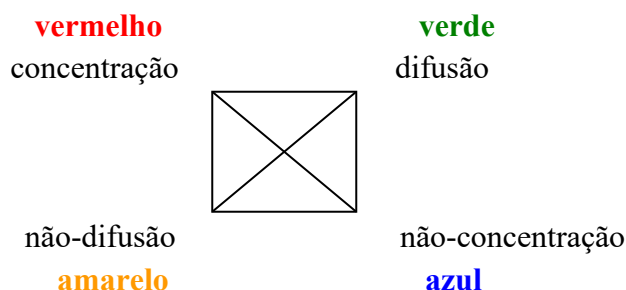
caem joelhos debonança

penso

paraíso podendo

Uma vez desencadeada a tematização metalinguística a propósito do dizível, a suspensão dos sentidos, acompanhada do êxtase erótico, encaminha-se no coito e na penetração do jardim; realiza-se a transformação semântica do dizível em indizível, a qual se correlaciona às modulações cromáticas dadas pelo verde e pelo amarelo, regularmente matizados de vermelho na zona pós azul.

Verifica-se, portanto, a modulação gradativa do percurso semântico *concentração* vs. *difusão* de sentido – enfatizado no percurso do dizível ao indizível – a reger as relações entre temas e figuras, correlacionado, ainda, ao percurso cromático. Nessa vinculação, no vermelho afirma-se a concentração de sentido e o elo entre as tematizações prática e mítica; no verde afirma-se a difusão do sentido mediante a simulação do indizível e da tematização metalinguística. No azul, por sua parte, nega-se a concentração do sentido ao se colorir a abertura semântica do poema, ainda vaga de conteúdos; no amarelo, por fim, nega-se a difusão no indizível quando se colore o retorno do êxtase erótico às reflexões do enunciador acerca do paraíso podendo.



Dessarte, ao matizar o fluxo discursivo e os desencadeamentos temáticos, os valores paradigmáticos de *concentração* vs. *difusão*, que organizam a semântica discursiva do poema, surgem correlacionados a valores cromáticos no plano de expressão; nesse cromatismo, projetam-se tais paradigmas no eixo sintagmático, responsável, por seu turno, pelo fluxo fonológico dos versos. Em outras palavras, uma forma temática, figurativa e fonológica – encarregada da coerência e da coesão textuais do poema – surge, quando escrita, matizada por uma correspondência semiótica entre cores e sentidos, cuja função é modular, na realização sintagmática, a manifestação de valores paradigmáticos.

a semiótica do timbre

Por ser complexo, o poema de Augusto, além de se prestar a aplicações exemplares da semiótica na análise da poesia concreta, encaminha, ainda, avanços a propósito do timbre na semiótica musical. Na linguagem da música instrumental, vale lembrar, o timbre suscita questões difíceis de resolver; enquanto a altura se sistematizada em *grave* vs. *agudo*, a intensidade em *forte* vs. *fraco* e a duração em *longo* vs. *breve*, o timbre permanece vinculado a instrumentos musicais, impossibilitando a proposição de termos contrários para descrever tal categoria de expressão. Em vista disso, no texto “Por uma proposta de análise da expressão musical” (Pietroforte, 2008: 121-137), busca-se resolver a questão analisando a timbragem, isto é, tipos de timbre, em vez enfocar, simplesmente, timbres específicos (Pietroforte, 2008: 126-130); nessa abordagem, desvincula-se timbre de instrumento musical, permitindo que, mediante timbragens, verifique-se a utilização de mais de um tipo de timbre oriundo do mesmo instrumento.

Ademais, não são apenas os timbres que caracterizam instrumentos musicais; alturas, intensidades e durações também participam de seus traços distintivos: (1) os contrabaixos possuem alturas graves e os violinos, agudas; (2) os tímpanos admitem intensidades fortes e os contrabaixos, bem mais fracas; (3) os órgãos se caracterizam por durações longas e os vibrafones por tempos breves. Nessa situação, portanto, não há motivos para ancorar apenas o timbre ao instrumento; conseqüentemente, categorias de expressão musical, como *brilhante vs. opaco*, *madeira vs. metal*, referentes a tipos de timbre – sempre escolhidas de acordo com as necessidades de análise – parecem eficazes em semiótica da música.

Outra questão respeitante aos timbres se refere às conotações sociossemióticas relacionadas a eles. Aos timbres, vinculam-se: (1) conotações étnicas ou nacionais – atabaques para tribos africanas, sitar para Índia, berimbau para o Brasil –; (2) conotações de gênero musical – saxofone para o jazz, timbales para a salsa, gaita de boca para o blues, tamborim para o samba –; (3) conotações econômicas – piano para os bem-sucedidos, caixa de fósforo e frigideira para os menos favorecidos –; (4) conotações afetivas – os violinos para a tristeza, a percussão para a alegria –; (5) conotações históricas – timbres gerados eletronicamente utilizados na composição da abertura da famosa série *Perdidos no espaço*, de 1965, designando a tecnologia espacial e o futuro –

Tais relações entre o timbre e suas conotações são pertinentes na semiótica da música, todavia, desse ponto de vista, questiona-se se seria o timbre responsável apenas pela significação de tais conotações; nesse tópico, justamente, o cromatismo no poema de Augusto de Campos fornece elementos para avançar, despretensiosamente, nos estudos semióticos do timbre. Dessarte, recorrendo à metáfora do timbre enquanto a “cor do som” – reconhecida por Augusto para justificar a pertinência das cores no *Poetamenos* –, possibilita-se traçar paralelos entre a função das cores na análise semiótica do poema e o papel dos timbres nas composições musicais.

Semelhantemente aos timbres, as cores carregam conotações sociossemióticas; em alguns contextos: (1) azul significa paz, serenidade, santidade; (2) vermelho expressa guerra, perigo, erotismo; (3) verde remete a vida, saúde, natureza; (4) amarelo corresponde a luz, calor, alerta. Ora, trata-se apenas de correlação sociossemiótica, em nenhuns dos exemplos os significados parecem inerentes às cores, mas associados a elas por meio do

discurso; desse modo, azul significa Ogum, vermelho é a cor do comunismo, verde indica o Islã e amarelo aponta para a seleção brasileira de futebol.

Evidentemente, caso evocadas, correlações eventuais entre cores e sentidos motivariam interpretações do poema de Augusto – o azul para serenidade –; esse processo de leitura, no entanto, se levado a cabo, deixa de explicar por que outras correspondências – o azul como cor de Ogum –, e muitas mais, estariam excluídas. Geradas em processos discursivos, as associações entre cores e significados se revelam numerosas, quase infinitas; se tais vínculos dependem do discurso, deve-se procurar em casos específicos, primeiramente, como elas se realizam.

No caso do poema concreto analisado, surgem paralelismos entre o cromatismo, no plano de expressão, e os processos temáticos e figurativos, no plano de conteúdo; nesse contexto, as cores adquirem significados em função da estrutura semiótica do poema e do discurso poético em que ele se justifica. Sendo assim, compensa inquirir se a timbragem não cumpriria o mesmo papel em peças musicais.

Na poesia, mediante a semiótica verbal delimitam-se os percursos temáticos e figurativos que sustentam o léxico; observa-se que, no caso do *Poetamenos*, determinam-se tais percursos na análise verbal para, depois, correlacioná-los às cores, próprias da semiótica visual. Em sistemas semióticos, portanto, em que a música se sincretiza com semióticas verbais, feito em músicas de programa ou em canções, esse processo de correlação entre timbres e percursos temáticos e figurativos, caso ocorra, seria facilmente verificado; resta imaginar, por fim, como tal semiótica do timbre se levaria a cabo em peças apenas musicais. Músicas instrumentais, todavia, acompanham-se, em regra, de títulos que, por mais genéricos, ancoraram a significação musical com significados verbais, viabilizando, então, a proposta de análise encaminhada.

bibliografia

CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio e CAMPOS, Haroldo de (2006). *Teoria da poesia concreta*. São Paulo:Ateliê.

GREIMAS, Algirdas Julien (1976). *Ensaio de semiótica poética*. São Paulo: Cultrix.

PIETROFORTE, Antonio Vicente (2008). *Tópicos de semiótica - modelos teóricos e aplicações*. São Paulo: Annablume.

ZILBERBERG, Claude (2007). *Razão e poética do sentido*. São Paulo: Edusp.

São Paulo, 19 de maio de 2026