



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS - GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

DJAVAM DAMASCENO DA FROTA

**DO VERSO AO IDEOGRAMA: PERCURSO DE UMA FORMA SEMIÓTICA NA
ENUNCIÇÃO DO GRUPO NOIGANDRES**

FORTALEZA

2019

DJAVAM DAMASCENO DA FROTA

DO VERSO AO IDEOGRAMA: PERCURSO DE UMA FORMA SEMIÓTICA NA
ENUNCIÇÃO DO GRUPO NOIGANDRES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Linguística. Área de concentração: Linguística.

Orientador: Dr. José Américo Bezerra Saraiva.

Fortaleza

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- F961 Frota, Djavam Damasceno da.
DO VERSO AO IDEOGRAMA : PERCURSO DE UMA FORMA SEMIÓTICA NA
ENUNCIÇÃO DO GRUPO NOIGANDRES / Djavam Damasceno da Frota. – 2019.
111 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades,
Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza, 2019.
Orientação: Prof. Dr. José Américo Bezerra Saraiva.
1. Ideograma. 2. Práxis Enunciativa. 3. Poesia Concreta. I. Título.

CDD 410

DJAVAM DAMASCENO DA FROTA

DO VERSO AO IDEOGRAMA: PERCURSO DE UMA FORMA SEMIÓTICA NA
ENUNCIÇÃO DO GRUPO NOIGANDRES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Linguística. Área de concentração: Linguística.

Aprovada em: ____ / ____ / ____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Américo Bezerra Saraiva (Orientador)

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Ricardo Lopes Leite

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. José Leite de Oliveira Júnior

Universidade Federal do Ceará (UFC)

à Camila,

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a meus pais por todo afeto e pela fé sempre depositada em minha pessoa.

À Camila pela companhia, pelo partilhado e pelo incentivo constante para que eu seja a melhor versão de mim.

À Ana por todo apoio dado a esse inquilino que, pouco a pouco, foi habitando o seio de sua família.

Ao Paulo Victor e à Camila pela amizade de sempre, mesmo que modalizada pela distância, e por toda ajuda dada quando resolvi enfrentar essa cidade.

Ao Paulo, Willamy e Alcides, pelas pela conversas compartilhadas pelo bosque, mesas de bar e filas do RU.

Ao Américo, pela confiança e liberdade dada nesse processo de orientação e por ter apresentado a semiótica como possibilidade de ferramenta para a realização de descobertas no mundo.

Ao Ricardo, pela leitura rigorosa e atenta que vem dispensando a esta pesquisa desde sua qualificação e pelos encontros sempre frutíferos.

Ao Leite Jr, por aceitar participar dessa banca com a gentileza de sempre.

À Tercia Montengro pela leitura generosa feita no momento da qualificação do projeto.

Ao SEMIOCE, pelas discussões e trocas de objetos de conhecimento.

Aos professores Marcelo, Mônica, Suene, Atílio, Ulisses, Tito, Hebe, Cid, Orlando. Por Fazeram parte desse percurso.

Ao CNPQ, por ter possibilitado que um rapaz sem dinheiro no banco e vindo do interior possa ter sonhado em ser mestre no Brasil.

Para tantos outros, muitos, que fizeram parte desse percurso. Obrigado.

pour notre bonheur, les mots sont toujours
au-delà des mots,
(Claude Zilberberg)

RESUMO

O presente trabalho inscreve-se na tradição teórica da semiótica do discurso e tem como objetivo analisar a construção do efeito de poeticidade e o percurso de geração de uma forma de organização poética pelo fazer enunciativo do grupo Noigandres. Para o desenvolvimento da pesquisa, utilizamos o aparato conceitual da teoria semiótica, em especial os conceitos de enunciação e práxis enunciativa (BERTRAND, 2003), (SARAIVA, 2012), (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001), (FONTANILLE, 2003) e as reflexões em semiótica a respeito do discurso poético (GREIMAS, 1975), (PIETROFORTE, 2008), (ZILBERBERG, 2006). Seleccionamos quatro poemas publicados pela revista Noigandres (“Thálassa, Thálassa”, de Haroldo de Campos, “Lygia Fingers” e “Tensão”, de Augusto de Campos e “LIFE”, de Décio Pignatari), a fim de descrever o percurso de geração de uma forma de organização discursiva potencializada pela produção poética do grupo fundador da poesia concreta e que denominamos como ideograma concreto. Descrevemos o percurso de virtualizações, atualizações, realizações e potencializações que pôde ser descrito ao analisar os processos enunciativos realizados ao longo dos cinco números da revista Noigandres. Esperamos ter assim contribuído para a descrição do funcionamento semiótico de um poema concreto prototípico e contribuído para a compreensão do processo de alargamento do paradigma de formas poéticas realizado pelo movimento literário ora estudado.

Palavras chave: Ideograma. Práxis enunciativa. Poesia concreta.

RESUMÉ

Ce travail fait partie de la tradition théorique de la sémiotique du discours et a pour objectif d'analyser la construction de l'effet de poéticité et le parcours de génération d'une forme d'organisation poétique par l'action énonciative du groupe de Noigandres. Pour le développement de la recherche, nous avons utilisé l'appareil conceptuel de la théorie sémiotique, en particulier les concepts d'énonciation, de praxis énonciative et les réflexions en sémiotique sur le discours poétique. Nous avons sélectionné quatre poèmes publiés par le magazine Noigandres afin de décrire le parcours de génération d'une forme d'organisation discursive potentialisée par la production poétique du groupe fondateur de la poésie concrète et que nous appelons un idéogramme concret. Nous décrivons le chemin des virtualisations, actualisation, réalisations et potentialisations qui pourraient être décrits en analysant les processus énonciatifs menés au cours des cinq numéros du magazine Noigandres, ainsi que le mode de fonctionnement sémiotique de cette forme particulière d'organisation poétique. Nous espérons avoir ainsi contribué à la description du fonctionnement sémiotique d'un poème concret prototypique et à la compréhension du processus d'élargissement du paradigme des formes poétiques réalisé par le mouvement littéraire étudié.

Mots-clés: Idéogramme. Praxis énonciative. Poésie concrète.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Percurso da existência semiótica do sujeito.....	28
Figura 2 – Quadrado semiótico da categoria juntiva.....	29
Figura 3.– Diagrama do trânsito entre os modos de existência semiótica.....	30
Figura 4 – Rede de operações da práxis.....	33
Figura 5 – Rede da correlação das operações da práxis.....	35
Figura 6 – Função anagramática.....	42
Figura 7 – Quadrado semiótico da categoria <i>continuidade-descontinuidade</i>	44
Figura 8 – Pictograma para <i>Leste</i>	49
Figura 9 – Pictograma para <i>árvore</i>	49
Figura 10 – Pictograma para <i>sol</i>	50
Figura 11 – Minimal poem.....	51
Figura 12 – “Chove”, de Guillaume Apollinaire.....	53
Figura 13 – “Pluvial/fluviat”, de Augusto de Campos.....	55
Figura 14 – Decomposição eidética de “pluvial/fluviat”.....	56
Figura 15 – Quadro de homologações semissimbólicas de “pluvial/fluviat”.....	57
Figura 16 – Quadro de operações da práxis entre “chove” e “pluvial/fluviat.”.....	59
Figura 17 – Quadro com poemas de Noigandres 1.....	61
Figura 18 – Quadro com poemas de Noigandres 2.....	62
Figura 19 – Quadro com poemas de Noigandres 3.....	63
Figura 20 – Quadro com poemas de Noigandres 4.....	63
Figura 21 – Quadro com poemas de Noigandres 5.....	64
Figura 22 – Quadro de poemas constantes em Noigandres 5.....	65
Figura 23 – Poemas a serem analisados.....	66
Figura 24 – Segmentação da primeira estrofe de “Thálassa, Thálassa”.....	75
Figura 25 – Segmentação da segunda estrofe de “Thálassa, Thálassa”.....	76
Figura 26 – Esquema das correlações semissimbólicas em “Thálassa, Thálassa”.....	78
Figura 27 – Introdução à <i>Poetamenos</i>	80
Figura 28 – “Lygia fingers”, de Augusto de Campos.....	82
Figura 29 – Distribuição anagramática em “Lygia fingers”.....	85
Figura 30 – Distribuição anagramática em “Lygia fingers”.....	86

Figura 31 – Esquema das correlações semissimbólicas em “Lygia Fingers”.....	88
Figura 32 – Quadro de operações da práxis entre “Thálassa, thálassa” e “pluvial/fluvial”.....	90
Figura 33 – “Tensão” de Augusto de Campos.....	92
Figura 34 – Segmentação eidética de “tensão”.....	93
Figura 35 – Segmentação topológica de “tensão”.....	95
Figura 36– Esquema das correlações semissimbólicas em “tensão”.....	96
Figura 37 – Distribuição anagramática do fonema oclusivo labiodental.....	97
Figura 38 – Distribuição anagramática da consoante fricativa labiodental.....	97
Figura 39 – Distribuição das demais formas consonantais.....	98
Figura 40 – Distribuição anagramática da vogal /ã/.....	99
Figura 41 – Distribuição anagramática da vogal /ẽ/.....	99
Figura 38 – Distribuição anagramática da vogal /õ/.....	100
Figura 42 – Distribuição geral da anagramatização em “tensão”.....	101
Figura 43 – Quadro de operações da práxis entre “Poetamenos” e “Tensão”.....	102
Figura 44 – LIFE, de Décio Pignatari.....	104
Figura 45 – Anagramatização endogramática em LIFE.....	106
Figura 46 – Anagramatização exogramática em LIFE.....	106
Figura 47 – Quadro de operações da práxis entre “Tensão” e “LIFE”.....	107

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	ENUNCIÇÃO E PRÁXIS ENUNCIATIVA	19
2.1	Instância enunciativa	20
2.2	A práxis enunciativa	23
2.2.1	<i>Os modos de existência</i>	24
2.2.2	<i>As operações da práxis</i>	30
2.2.3	<i>Práxis e intersubjetividade</i>	32
3	VERSIFICAÇÃO, POESIA, IDEOGRAMA.....	35
3.1	Apontamentos para uma semiótica poética	35
3.2	A versificação	40
3.2.1	<i>Versificação e visualidade</i>	45
3.3	A escrita e o ideograma concreto	46
3.3.1	<i>A escrita e seus sistemas</i>	46
3.3.2	<i>Uma caracterização preliminar do ideograma concreto</i>	50
3.3.2.1	<i>O caligrama em “chove”</i>	50
3.3.2.2	<i>O ideograma concreto em “pluvial/fluvia”</i>	52
3.3.2.3	<i>De “chove” à “pluvial/fluvia”</i>	56
4	DO VERSO AO IDEOGRAMA	59
4.1	De Noigandres 1: Thálassa, Thálassa	64
4.1.1	<i>Organização discursiva em Thálassa, Thálassa</i>	69
4.1.2	<i>O plano do conteúdo: entre o mítico e o histórico</i>	70
4.1.3	<i>A diagramação do verso</i>	73
4.2	De Noigandres 2: Lygia fingers.....	77
4.2.1	<i>A série Poetamenos</i>	77
4.2.2	<i>Lygia fingers</i>	79
4.2.3	<i>De Thalassa Thalassa à Lygia fingers</i>	87
4.3	De Noigandres 3: Tensão	88
4.3.1	<i>O ideograma concreto em Tensão</i>	89
4.3.2	<i>Estrutura anagramática da tensão</i>	94
4.3.3	<i>De Poetamenos à Tensão</i>	99
4.4	De Noigandres 4: LIFE	100
4.4.1	<i>Expressão e conteúdo de LIFE</i>	102

4.4.2	<i>Anagramatização eidética e percepção</i>	104
4.4.3	<i>De tensão à LIFE</i>	105
5	CONCLUSÃO	107
	REFERÊNCIAS	109

1 INTRODUÇÃO

O movimento de poesia concreta se constituiu como uma das mais relevantes intervenções poéticas realizadas no contexto brasileiro durante a segunda metade do século XX, muitas vezes comparada mesmo ao movimento modernista no que tange a sua importância e a seu impacto no cenário cultural vigente (SANTAELLA, 1988), (AGUILAR, 2005), (FRANCHETTI, 2012). A história do movimento, em grande medida, se confunde com o percurso do grupo Noigandres, formado por Décio Pignatari e pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos. É na obra do grupo, publicada de maneira coletiva na revista homônima ao longo de cinco números, que se cristaliza uma série de formas discursivas que passarão a fazer parte do repertório comum da poesia brasileira e, assim, passarão a enriquecer o já vasto paradigma de formas disponíveis para a realização poética em nosso meio.

A poesia do grupo Noigandres vem sendo muito estudada, levando-se em conta sua importância no panorama literário contemporâneo. Entre os estudos já realizados, destaque-se o abrangente trabalho de Aguillar (2005), que procura esclarecer o contexto social da produção do grupo, bem como suas principais características formais; o de Câmara (2000), que detalha os principais recursos visuais convocados nos poemas; e o de Santaella (1986), que procura estabelecer relações entre o grupo Noigandres e outros movimentos artísticos seus contemporâneos.

No âmbito da semiótica do discurso, linha teórica à qual nos filiamos, destaca-se o trabalho de Pietroforte (2008), que procura descrever de modo abrangente as estratégias discursivas levadas a cabo na realização de uma série de poemas pertencentes à tradição da poesia concreta. Seu trabalho aborda, sob o ponto de vista semiótico, diversos pontos a respeito do modo de significação da produção concretista, como o modo de articulação que se estabelece entre a semiótica verbal e outras formas de expressão nesse conjunto de textos, bem como os estilos de concisão e expansão e as diferentes configurações temáticas mobilizadas pelos diferentes participantes do movimento. Porém, Pietroforte não se preocupa em definir formalmente quais os elementos que caracterizariam um poema concreto prototípico, optando por um viés que considera as mais diversas práticas poéticas realizadas por diferentes poetas ligados ao movimento, o que resulta em um recorte relativamente

heterogêneo, que inclui obras advindas de diferentes fases da produção concreta, nem sempre representativas da produção mais característica do grupo.

A opção do semioticista ressalta a diversidade de estratégias formais ligadas às práticas do concretismo brasileiro, do haikai ao poema caligráfico, apresentando um apanhado expressivo de autores, desde seu grupo fundador até representantes mais contemporâneos. Em contrapartida, em seu recorte, poucos poemas analisados podem ser considerados representativos do modo de agenciamento específico gerado pelo grupo concreto e que se encontra registrado de maneira exemplar no quarto número da revista Noigandres, o que marca o que pode ser chamado de fase ortodoxa ou matemática do movimento. Assim, ainda que realizando um trabalho analítico de grande valor, o pesquisador pouco se debruçou sobre uma das mais proeminentes contribuições do movimento à tradição da poesia brasileira: a geração de um modo específico de agenciamento do discurso.

É justamente a partir da observação dessa lacuna que realizamos o recorte da presente pesquisa. Apesar da grande diversidade de enfoques dados à produção do grupo, uma pesquisa sob o ponto de vista semiótico que se detivesse nos aspectos enunciativos da geração da forma específica de seus poemas mais representativos resta ainda por ser realizada.

Como defende Menezes (1991), o movimento de poesia concreta, na figura grupo Noigandres, a partir do abandono do verso como unidade constitutiva da poeticidade, logrou a lapidação de um dispositivo formal singular. Esse processo resulta na constituição de um modo próprio de agenciamento do discurso, diverso, por sua vez, do da versificação, esta muitas vezes tida erroneamente como traço distintivo do texto poético. Tal procedimento foi encarado por diversos críticos, como o célebre lexicógrafo Houaiss (1967), como uma interdição – cifrada pela modalidade do dever não-fazer –, o que redundaria em um empobrecimento dos textos poéticos como consequência do empobrecimento dos dispositivos formais que os geram. Porém, acreditamos parecer mais produtivo ler o abandono do verso a partir de outra configuração modal: ao invés da interdição, o gesto do grupo Noigandres pode ser considerado uma afirmação de um não dever-fazer e de um poder-fazer, apontando outras direções formais além daquelas já consagradas ou desgastadas ao longo do tempo pela tradição poética, o que resultaria menos em um empobrecimento formal do que em um alargamento de possibilidades pela exploração de vias antes interditas por um dever-fazer instituído culturalmente.

Assim, ao invés da elaboração de poemas em verso ou prosa – divisão convencionalizada pelo senso comum para distinção entre textos poéticos e outros regimes discursivos – temos uma outra estrutura textual que, no âmbito da tradição poética em língua portuguesa, é engendrada pioneiramente pelo processo enunciativo realizado pelo grupo Noigandres. Tal procedimento atesta a desidentificação entre versificação e discurso poético e possibilita uma análise de objetos poéticos que são elaborados sem a mobilização de formas discursivas estabilizadas socialmente como traços distintivos da poesia – tal como a versificação e a metrificação – e a partir da potencialização de formas até então insuspeitas para a enunciação poética.

No presente trabalho, denominaremos esse modo específico de agenciamento do discurso de *ideograma concreto*, aceitando parcialmente a denominação escolhida pelo próprio grupo Noigandres que reivindica a incorporação do ideograma para a prática da poesia brasileira (CAMPOS; PIGANATARI, 2006), porém, marcando o termo escolhido pelo grupo com o qualificativo *concreto*, de modo a distinguir a forma do poema concreto do sistema de escrita ideográfico propriamente dito.

O *ideograma concreto* singulariza a produção poética do grupo Noigandres, porém essa forma não nasce *ex nihilo*, pelo contrário: esse modo de organização parece ser resultante de um percurso enunciativo que pode ser flagrado ao acompanharmos as páginas dos cinco números da revista Noigandres (BARROS; BANDEIRA, 2002), publicadas entre 1952 e 1962, em que se apresentam uma série de operações realizadas em poemas individuais que, se lidos em conjunto na forma de um percurso sintagmático, revelam diferentes graus de presença de diversas formas de organização do discurso, apresentando movimentos de surgimento e declínio de modos de realização discursiva, o que culmina pela potencialização de um modo de operação textual dotado de singularidade.

Desse modo, a fim de procurar compreender com mais clareza e precisão esse processo de alargamento dos modos de realização poética efetuado pelo grupo Noigandres, nos deteremos na análise do percurso de geração da forma de organização poética do *ideograma concreto*, intentando descrever como, no interior mesmo dos discursos analisados, se identificam vínculos formais que serão desenvolvidos ou abandonados ao longo de um processo contínuo de enunciação e geração dessa forma semiótica, com o intuito de caracterizar o percurso de sua

formação. É essa intrincada rede de relações que pretendemos flagrar no presente trabalho, intentando descrever como um modo de organização semiótica é gerado em um determinado horizonte enunciativo por meio de sua práxis.

A escolha de se analisar um conjunto de poemas concretos tendo a semiótica discursiva como modelo teórico-metodológico pode parecer pouco adequado ao pesquisador ligado ao campo literário que acredite na insuficiência do aporte linguístico para dar conta da complexidade do fenômeno poético, ainda mais se lembrarmos as objeções de membros do grupo Noigandres à linguística de matriz saussuriana, bem como o diálogo do grupo com outras teorias semióticas, especialmente a semiótica peirceana ou mesmo a semiótica da cultura (CAMPOS; PIGNATARI, 2006), (PIGNATARI, 1979). Porém, cremos que as afinidades eletivas dos autores dos textos analisados não devem servir de critério de escolha para os rumos das pesquisas a respeito de sua produção, sendo desejável a pluralidade de pontos de vista sobre todo e qualquer objeto a fim de garantir descobertas outras que não aquelas já estabilizadas e legitimadas pelos discursos dos autores, ainda que eles possam ter desenvolvido um relevante discurso teórico sobre sua própria produção.

Desse modo, a escolha da semiótica discursiva como modelo teórico-metodológico nesse trabalho se deve à vocação heurística da disciplina, de modo a possibilitar uma análise coerente, simples e exaustiva do objeto a partir de um conjunto categorial rigorosamente constituído de modo coletivo pelo corpo de semioticistas que nos precederam. Assim, optamos por um regime da precisão teórica, pautado por uma leitura atenta do objeto delimitado, ancorado por um instrumental teórico-metodológico homogêneo e coerente.

Não são raras as pesquisas em semiótica que tenham como objeto obras literárias, podendo-se mesmo considerar o discurso literário como um dos principais objetos da semiótica discursiva em suas pesquisas recentes, porém não podemos dizer o mesmo em relação especificamente ao objeto poético, havendo uma grande desproporção entre o estudo de obras em prosa e poesia orientados por essa perspectiva teórica (LOPES e ALMEIDA, 2011), (ALMEIDA, 2009). Índice fragrante desse descompasso é a ausência da poesia na alentada obra *Caminhos de Semiótica Literária* (2003), de Denis Bertrand, em que o autor discorre exemplarmente sobre o modelo teórico semiótico aplicado à análise literária, sem, no entanto, tratar de forma aprofundada do texto poético e das questões que esse tema levanta para o ponto de vista semiótico. Claude Zilberberg (2006) chega a falar mesmo em uma “pane” no que

diz respeito aos avanços teóricos acerca do estudo da poeticidade em semiótica, de modo que a conceptualização nesse âmbito dos estudos semióticos estaria defasada com o corpo geral da teoria.

A relativa escassez de pesquisas semióticas não quer dizer sua inexistência. É o que atestam competentes trabalhos que procuram preencher tal lacuna, como os de ALMEIDA (2009), ou de MAGALHAES e PRADO (2015), que se dedicam a questões relacionadas à constituição do efeito de poeticidade, bem como ao percurso da semiótica no estudo de discursos poéticos. Boa parte de tais problemas foram delimitados no volume *Ensaio de Semiótica Poética* (GREIMAS, 1975), que reúne artigos de pesquisadores importantes como Zilberberg, Kristeva, Guenisca, Coquet, Rastier e vários outros. O volume é em grande medida devedor da intuição pioneira de Jakobson (1985) que propõe ser a projeção do eixo da similaridade sobre o eixo da combinação a atividade constituidora do signo poético, postulação teórica de caráter seminal que direcionou o ponto de vista linguístico sobre o objeto poético e contribuiu para a sua demarcação como objeto de conhecimento linguístico por excelência.

A coleção de ensaios traz diferentes abordagens que, mesmo contendo uma grande heterogeneidade de enfoques, convergem ao entender a poeticidade como efeito de sentido decorrente da articulação entre plano de expressão e plano do conteúdo (GREIMAS, 1975). Os ensaios buscam analisar a estrutura do signo poético, privilegiando seu caráter biplanar, de forma a elencar elementos que constatem a correlação entre os dois planos. Embora a filiação à proposta de Jakobson seja largamente reconhecida nas páginas do volume, em seu texto introdutório, Greimas reclama a necessidade de incorporar avanços obtidos pela teoria semiótica à prática analítica do objeto poético, extrapolando, em certa medida, a proposta inicial de Jakobson. Uma das incorporações professadas por Greimas, que ora destacamos em nossa pesquisa, é o reconhecimento efetivo da enunciação para compreensão da semiose que se realiza nessa modalidade discursiva, reivindicação esta que aponta os desenvolvimentos que a teoria de enunciação iria lograr junto à semiótica do discurso.

Com a incorporação progressiva da instância enunciativa nos estudos semióticos, o semioticista pôde vislumbrar de modo mais adequado as relações entre instância individual e social próprias a todo discurso, encarando o momento de sua

produção com o mesmo rigor com que já se ocupava com as estruturas presentes no enunciado.

Atualmente o estudo da enunciação vem avançando a passos largos, sendo uma das principais frentes de trabalho em semiótica. Porém, ainda que o campo da semiótica tenha se alargado desde então, os estudos a respeito do objeto poético não se detiveram suficientemente no que diz respeito à incorporação da enunciação como elemento pertinente para a descrição de seu modo de articulação de sentido. Resta nos perguntar o motivo desse espaço ainda não ter sido devidamente abordado no que diz respeito aos estudos poéticos.

A nosso ver, a análise unicamente do enunciado poético, a despeito da eficácia metodológica que possa ter atingido, não é suficiente para dar conta da descrição dos elementos que caracterizam o efeito de poeticidade. Isso se deve à relação existente entre enunciado e enunciação, que pode ser entendida como uma função de interdependência e pressuposição recíproca entre dois actantes.

Desse modo, a análise de apenas um dos dois elementos dessa relação redundaria na parcialização do fenômeno poético. Acreditamos que levar em conta a instância enunciativa como fator fundamental para a construção dos efeitos de sentido do discurso poético pode enriquecer a análise e fazer compreender o modo de agenciamento dessa forma em textos efetivos e como ela garante sua eficácia poética.

Nesse sentido, cremos ser o estudo a respeito da noção de práxis enunciativa – conforme apresentada por Fontanille e Zilbenberg (2001), em que se explicita a intrincada dinâmica entre virtualização, atualização, realização e potencialização de grandezas em discurso – uma maneira eficaz para lançar luz sobre as estratégias de discursivização levadas a cabo pela enunciação poética do grupo Noigandres.

A prática analítica que se debruce sobre o fazer poético se coloca em um embate, a um só tempo, fascinante e desafiador. Ao se utilizar de um instrumental próprio da racionalidade para dar conta de um fenômeno que se inscreve no âmbito do sensível, uma leitura linguística de um poema tende a ser, em termos tensivos, uma resposta cognitiva átona e difusa em face à experiência, tônica e concentrada, que configura a leitura de um poema (ZILBERBERG, 2011), de modo que, via de regra, sua análise está aquém do desejo de exaustividade do objeto pretendida pelo analista. É como se o objeto poético estivesse sempre fugindo à análise científica, recusando-se a ser subsumido por parâmetros e critérios erigidos objetivamente. Tal

descompasso entre o sensível e o inteligível pode afastar a reflexão rigorosa e de vocação científica sobre esse objeto, às vezes, tão reificado. Porém acreditamos, com Zilberberg (2006), que uma leitura de um poema não deve ter a pretensão de esgotá-lo, mas sim de, em alguma medida, nos possibilitar “ouvi-lo melhor”. Assim, procuramos, nessa pesquisa, “ouvir” (para usar uma expressão forjada por Décio Pignatari) o que um conjunto importante de poemas tem a nos dizer a respeito dos modos de organização poética e, assim, tendo o modelo teórico da semiótica discursiva como ferramenta heurística, realizar descobertas nesse ponto específico do universo tão vasto da significação.

2 ENUNCIÇÃO E PRÁXIS ENUNCIATIVA

O projeto teórico da Semiótica Discursiva é pautado pelo princípio de empirismo proposto por Louis Hjelmslev (1975) e intenta apreender o processo de significação dos textos, de modo a descrever de forma coerente, exaustiva e mais simples quanto possível suas articulações internas. Sob essa orientação, o semioticista lituano Greimas elaborou um modelo de previsibilidade capaz de fornecer parâmetros para compreensão da especificidade de cada manifestação discursiva a partir das invariabilidades isoláveis nos discursos. Esse modelo é conhecido como o percurso gerativo do sentido (GREIMAS; COURTÉS, 2011), simulacro do processo de constituição do discurso em diferentes níveis de profundidade e complexidade; desde as oposições semânticas mínimas que fundamentam um dado texto, até a série de escolhas enunciativas que adensam semanticamente as estruturas mais abstratas e gerais dos níveis anteriores.

A existência de um modelo de previsibilidade dessa ordem não quer dizer que a semiótica seja uma teoria estanque que apresente um modelo de formalização *a priori*, de modo a forçar o objeto analisado a se moldar aos parâmetros do método; pelo contrário, é compromisso da teoria semiótica a busca incessante de adequação de seu modelo de análise à resistência que o objeto analisado oferece. Nesse sentido, a semiótica recorrentemente realiza acréscimos e modificações em sua metodologia, na busca de, dentro de um mesmo quadro epistemológico, “se mostrar eficaz mordendo o ‘real’” (GREIMAS *apud* SARAIVA, 2012).

Sob essa perspectiva, a incorporação gradativa de níveis para a teoria semiótica, bem como o alargamento de fronteiras para o objeto de investigação semiótica, foram etapas importantes para constituição da situação atual dos estudos em poesia que possibilitam novas visadas em relação à significação, sem que haja alguma incoerência em relação ao ponto de vista adotado. Assim, a focalização gradual da enunciação ao escopo da teoria foi uma de suma importância para o desiderato do projeto semiótico. No presente capítulo, no dedicaremos a reconhecer o conceito de enunciação e semiótica e apresentar a noção de práxis enunciativa.

2.1 Instância enunciativa

Ao acompanhar os diferentes espaços teóricos que o conceito de enunciação ocupou na economia da teoria semiótica ao longo do tempo, podemos perceber um longo percurso que vai de sua deliberada supressão até seu acolhimento no centro das preocupações do semioticista contemporâneo.

No texto fundador do discurso semiótico, *Semântica Estrutural* (1966), a enunciação já se faz presente, porém, de forma negativa. A estratégia metodológica greimasiana preconizava a supressão de qualquer marca enunciativa presente no enunciado. O pudor em abordar a questão da enunciação, nesse primeiro momento, é explicável pelo estágio em que se encontrava a teoria até meados dos anos de 1970, quando os esforços se concentravam ainda para a construção de um modelo que garantisse a homogeneidade da análise e evitasse que ela recaísse em uma abordagem impressionista ou demasiadamente psicologizante. Nesse sentido, a exclusão da instância enunciativa, como salienta Bertrand (2003), ainda que radical, era temporária, e seguia a orientação de evitar procedimentos que comprometessem uma leitura imanente do texto, em acordo com os postulados epistemológicos da teoria.

Porém, a expulsão do horizonte da análise dos traços enunciativos –a inscrição do tempo, espaço e atores da enunciação no enunciado, bem como quaisquer outras marcas de subjetividade –, não deixa de delimitar todo um campo de investigação a ser tratado posteriormente pela teoria. Como afirma Bertrand: “Essa eliminação, estritamente metodológica na verdade delineava, como num negativo fotográfico, o espaço de uma análise enunciativa da atividade do discurso” (2003, p.80). Esse campo de estudo passa gradativamente a tomar forma como uma das problemáticas a serem incorporadas à reflexão teórica.

Os desenvolvimentos ulteriores da teoria incorporaram a enunciação como instância pressuposta pela existência do enunciado. Em 1974, Greimas escreve:

Deve-se procurar determinar o estatuto e o modo de existência do sujeito da enunciação (...) ou a enunciação é um ato produtor não-linguístico e, como tal, escapa à competência da semiótica, ou então ela se acha presente, de uma maneira ou de outra – como pressuposto implícito no texto, por exemplo – e, nesse caso, a enunciação pode ser formulada como um enunciado de tipo particular, isto é, como um enunciado dito enunciação, por comportar outro enunciado como seu actante-objeto, vendo-se portanto reintegrada na reflexão semiótica que vai procurar definir o estatuto semântico ou gramatical de seu sujeito” (GREIMAS, 1974, p. 26)

A passagem sintetiza o ponto de vista semiótico sobre a enunciação no início dos anos de 1970: ela é tida como consequência lógica da existência do enunciado. Este é encarado como objeto de conhecimento, cuja simples existência reclama um actante-sujeito cognitivo correspondente, de modo a respeitar a relação de pressuposição entre os dois actantes postulada pela semiótica narrativa. Tal raciocínio não é nada mais do que observar o fenômeno da enunciação com o mesmo aparato conceitual com o qual já se observava o enunciado. Tal concepção tem a vantagem de não postular uma prioridade anterior do sujeito sobre o discurso, mas uma interdependência na qual ambos só existem em função do outro. Nesse sentido, cabe lembrar a formulação lapidar de Landowski:

a 'enunciação' não será , nada mais, porém nada menos tampouco, que o ato pelo qual o sujeito faz o sentido ser; correlativamente, o 'enunciado' realizado e manifestado aparecerá, na mesma perspectiva, como o objeto cujo sentido faz o sujeito ser (LANDOWSKI, 1992, p. 167).

A enunciação é um fazer cujo produto é o enunciado, enquanto o enunciado é o produto sem o qual o mesmo fazer, por assim dizer, não se faria.

É importante frisar que a instância enunciativa não coincide factualmente com o momento, espaço ou as pessoas da enunciação de carne e osso (FIORIN,1996), mas antes constitui um simulacro a partir de pressuposição lógica, decorrente das inscrições manifestadas no texto analisado. Desse modo, o semioticista não procura agarrar o discurso em ato, mas estabelecer um simulacro metodológico que lhe permita operacionalizar a mobilização de grandezas em discurso.

Para construir, então, uma imagem do sujeito da enunciação, é necessário que o analista se volte para as formas organizadas no interior do enunciado: nos modos de organização do discurso, seus temas e figuras. Nesse sentido, podemos afirmar com Bertrand, que o sujeito da enunciação é "uma instância em construção, sempre parcial, incompleta, e transformável, que apreendemos a partir dos fragmentos do discurso realizado" (2003, p. 83)

Com a estabilização da economia semiótica, que redundava no modelo de previsibilidade conhecido como percurso gerativo do sentido (GREIMAS, COURTÉS,2011), além de contrapartida lógica à existência do enunciado, a enunciação passa a ser encarada como estágio de mediação entre as estruturas

semionarrativas e as estruturas discursivas. Sob essa perspectiva, o sujeito da enunciação pode ser localizado entre as coerções próprias do sistema e a liberdade de atualização dessas coerções em discurso. Para Bertrand, a concepção de enunciação para a semiótica tem o mérito de “ressaltar com nitidez no interior da atividade enunciativa o que vem das práticas social e cultural da linguagem para fortalecer o discurso em ato” (2003), bem como permitir ao analista

encarar o discurso (...) em sua própria efetuação e não mais somente através de articulações organizadoras de um enunciado ou de um texto realizado. Com ancoragem na enunciação, a análise semiótica do discurso é então levada a pôr o sujeito no centro de suas investigações e analisar o discurso em ato (p.100).

Pensar a enunciação como espaço de mediação entre as estruturas sociais e o uso individual é o que os permite pensar o fazer enunciativo como uma prática, na medida em que, a partir desse ponto de vista, o sujeito da enunciação “é instalado no cruzamento das restrições sintáticas e semânticas que lhe determinam a competência com o espaço de liberdade relativa pressuposto pela efetuação do discurso” (2003). Desse modo, ao reconstituir o fazer enunciativo, o analista está amparado para avaliar as coerções da ordem da regularidade do sistema, ao mesmo tempo que localiza as invenções individuais, fruto da criatividade do usuário ante a produtividade do sistema.

Trataremos mais detidamente sobre a noção de enunciação enquanto prática na próxima subseção.

2.2 A prática enunciativa

A distinção saussuriana entre língua e fala, embora precisa do ponto de vista teórico, parece carecer de uma formulação de caráter metodológico para tornar operatória a mediação entre essas duas instâncias. A noção de discurso foi elaborada na busca de estabelecer um espaço de mediação entre os dois termos da dicotomia. É nessa tradição que a prática enunciativa se inscreve (FONTANILLE; ZILBENBERG, 2001), ao procurar descrever o trânsito entre modos de existência de formas no discurso, desde as formas virtuais, ligadas à língua, até as formas realizadas, estas ligadas à fala. Em outras palavras, trata-se de descrever o estatuto de realidade de cada manifestação semiótica.

Como nos aponta Saraiva, a práxis enunciativa é uma “operação que articula a estrutura, o uso e a História” (2012), de modo que seu estudo possibilita a compreensão das tensões que se estabelecem quando, no ato da enunciação, o sujeito se encontra entre as possibilidades virtuais e potencialmente infinitas oferecidas pelo sistema e as coerções decorrentes do uso coletivo e histórico que repertoria uma série de formas já canonizadas ou mesmo desgastadas pela coletividade.

Compreender a enunciação como práxis, então, é vincular necessariamente a realização individual do falante à série de usos realizados coletivamente na qual a individualidade se situa. Toda enunciação individual negocia com o sentido já estabelecido pela comunidade a qual pertence, desde os sentidos fixados em um lexema, até as diferentes coerções sociais que constroem o comportamento dos sujeitos, passando pelas diversas convenções de gênero coaguladas pela memória cultural.

Desse modo, o uso histórico e coletivo das formas vai sedimentando um repertório de modos específicos de agenciamento das vastas possibilidades de articulação do sistema. Assim, todo discurso está situado ante esse corpo comunitário de produtos enunciativos, de modo que o usuário, por meio de sua práxis, está entre duas posições básicas: ou convoca essas formas já sedimentadas, fazendo uso da memória discursiva historicizada pelos usos de sua comunidade, de modo a comungar, pelo discurso, de suas práticas, rituais e convenções. Ou ele vai de encontro às formas estereotipadas já depositadas na língua e que exercem uma coerção sobre sua prática, no sentido de romper com os usos coletivos e renová-los. Nesse último caso, a enunciação pode agir sobre os usos estabilizados coletivamente e “pode transformá-los, dando lugar a práticas inovadoras, que criam relações semânticas novas e inéditas “ (Bertrand, 2003, p. 88) Essas práticas inovadoras, uma vez assumidas pela práxis, podem ser novamente convocadas pelos usuários do sistema, até, eventualmente, se desgastarem enquanto formas e caírem em desuso.

Sob essa perspectiva, o ato enunciativo, ao invés de lugar de pura liberdade do falante, é um espaço de embate entre sua criatividade e dois modos de restrições: a própria morfologia estrutural do sistema mobilizado pelo sujeito, bem como o hábito sedimentado pelo uso coletivo, que impõe limites ao usuário sob as mais diversas formas: rituais, gêneros discursivos, convenções, etc.

Em *Tensão e Significação*, Zilberberg e Fontanille (2001) procuram distinguir a leitura da práxis enunciativa do procedimento de análise da enunciação enunciada. Esta se configuraria pelo simulacro, construído no interior do próprio discurso, de uma identidade entre enunciação e enunciado, de modo que é o objeto de conhecimento que encena o seu próprio fazer. Entretanto, para os autores, uma análise da práxis não deve se limitar à leitura de como o discurso simula a imagem de seu próprio ato de enunciação, mas procurar reconstruir, por pressuposição, as operações pelas quais as formas do discurso ganham um determinado estatuto de realidade ao serem assumidas por uma enunciação específica.

Compreender como esse estatuto de realidade é mensurado pelo ponto de vista semiótico exige que se tenha em mente o conceito de modo de existência semiótica conforme elaborada pela teoria semiótica ao longo do tempo. Nos deteremos brevemente sobre esse conceito para, em seguida, apresentar as operações prototípicas da práxis enunciativa que regulam os modos de existências das formas discursivas.

2.2.1 Os modos de existência

Ao tomar o ponto de vista saussuriano e hjelmsleviano da língua enquanto forma em oposição à substância, a semiótica se inscreve em uma tradição que considera como pertinente para análise antes os traços diferenciais do que uma essência positiva do objeto analisado. De modo que toda análise semiótica deve partir do processo de significação, e desbastar e desessencializar as relações que pretende descrever. Ao mesmo tempo, o semioticista se viu pressionado a dar conta do modo como as formas estão presentes no mundo para o analista. Nesse sentido, a reflexão sobre os modos de existência semiótica passou a ser gradativamente sistematizada. Para Greimas e Courtés, essa reflexão é essencial uma vez que os objetos de conhecimento

estão de um certo modo 'presentes' para o pesquisador e este é assim levado a examinar quer relações de existência, quer juízo existenciais, explícitos ou implícitos, que encontra inscritos nos discursos: ele é, pois, obrigado a se pronunciar, ao menor custo, sobre esse modo particular de existência, que é a existência semiótica. (2011, p. 194)

Desse modo, a teoria optou por uma saída operatória ao afirmar que “a existência semiótica de uma grandeza qualquer é determinada pela relação transitiva

que, tomando-a como objeto de saber, a liga a um sujeito cognitivo” (GREIMAS, COURTÉS, 2011, p. 195). Tal modo de pensar é eficaz em prestar contas com o estar no mundo dos objetos de conhecimento visados pela teoria, além de inscrever sua existência no campo de pertinência da imanência semiótica, sem se comprometer com a existência, por assim dizer, “real” dos objetos. Assim, o semioticista poderia descrever os diferentes modos como os objetos habitam o mundo natural, sem que haja aí um compromisso ontológico com sua existência positiva, o que redundaria em uma quebra do princípio de imanência, caro às bases epistemológicas da teoria.

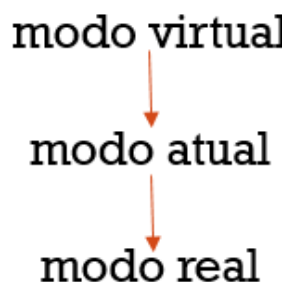
A teoria saussuriana já estabelecia uma distinção entre dois modos de existência: o modo virtual, ligado ao eixo paradigmático e ao sistema linguístico; e o modo atual, ligado ao eixo sintagmático e a sua presença em atos concretos de fala. A partir de um movimento de passagem de uma linguística da estrutura para uma linguística da enunciação, que configura em grande medida a alargamento do escopo linguístico entre os anos de 1960 e 1970 (SARAIVA, 2012), em que a problemática do discurso em presença surge como demanda para os pesquisadores, fez-se necessário um refinamento dessa distinção saussuriana, de modo a operacionalizar mais precisamente o estatuto existencial das manifestações discursivas.

O reconhecimento do discurso enquanto conceito linguístico e de seu caráter mais abstrato em relação às ocorrências individuais demanda o reconhecimento de um terceiro modo de existência: o modo realizado (Greimas, Courtés, 2011). A passagem entre os três modos existenciais está ligada à noção de discurso enquanto resultante de uma convocação de formas semionarrativas para sua manifestação. Greimas e Fontanille assim descrevem esse percurso:

Na perspectiva de uma teoria semiótica considerada como percurso de construção da existência semiótica, os modos de existência caracterizam as diferentes etapas dessa construção e demarcam o percurso do sujeito epistemológico desde o nível profundo até a manifestação discursiva. E nessa perspectiva epistemológica que o sujeito do discurso pode ser dito ‘realizado’, enquanto o sujeito narrativo é apenas ‘atualizado’, e o sujeito operador das estruturas elementares da significação é, por sua vez, ‘virtualizado’. (GREIMAS, FONTANILLE, 1993, p. 53)

Essa espessura pode ser visualizada do seguinte modo:

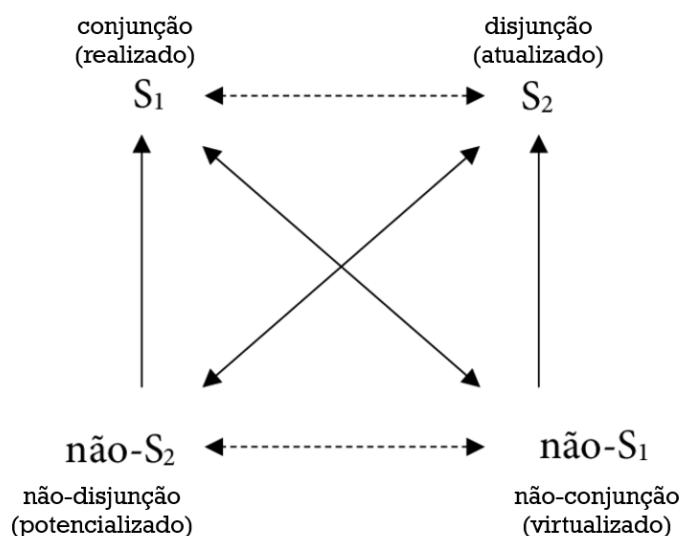
Figura 1– Percurso da existência semiótica do sujeito.



Fonte: Adaptado Greimas e Fontanille (1993, p. 52)

Nesse momento da teoria, as posições existências eram definidas a partir da noção de junção, na medida que esta é “a condição necessária tanto para a existência do sujeito quanto a dos objetos” (GREIMAS, COURTÉS, 2011, p.194). Assim, o modo virtual corresponderia a um estado de não-conjunção do sujeito com seu objeto, enquanto o modo atual corresponderia ao estar disjunto dessa relação, por fim, o modo real equivale à conjunção. Em *Semiótica das Paixões*, Greimas e Fontanille (1993) apontam que esse modelo triádico é incompleto, uma vez que a articulação da categoria juntiva em um quadrado semiótico resulta em quatro termos, de modo que restaria uma posição existencial ainda por ser reconhecida. Além disso, a existência de apenas três posições do sucessivo adensamento existencial poderia apontar para a produção do discurso de modo unidirecional, em que o sistema se dispersaria em realizações individuais sem que estas lhe trouxessem nenhuma implicação. O modo potencial é incluído, então, na economia da teoria semiótica como correspondente ao resultado da negação da conjunção e antecedente à asserção da disjunção: a não-conjunção, completando a articulação sintática própria a categoria juntiva:

Figura 2– Quadrado semiótico da categoria junctiva.



Fonte: adaptado de Greimas e Fontanille (1993, p.52)

Posteriormente, Fontanille e Zilberberg (2001) repensaram essa distribuição. Para os autores, o entendimento do modo atual ligado à disjunção é iminentemente contraintuitivo, uma vez que, em geral, o processo de atualização vem sendo pensado pela linguística como uma operação de passagem entre as estruturas virtuais e a manifestação, ao mesmo tempo em que a potencialização pode ser entendida como uma etapa que aponta para o retorno das formas em direção ao sistema. Já em *Semiótica das Paixões*, se demonstrava um certo embaraço em procurar conciliar a posição sintática do modo potencial com o percurso de construção da existência semiótica da manifestação. Recorramos aos autores:

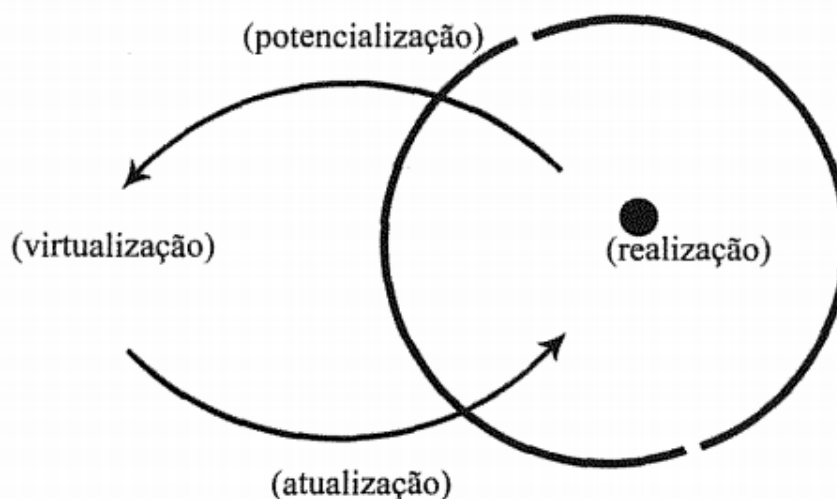
é tentador reservar o papel de 'sujeito potencializado' ao sujeito tensivo que aparece no espaço da foria. (...) Mas essa afetação não deixa de suscitar algum problema, já que, situado entre o sujeito atualizado e sujeito realizado, na sintaxe estabelecida a partir da categoria da junção, o sujeito potencializado se poria, nesse caso, no início do percurso, antes do sujeito virtualizado. (GREIMAS, FONTANILLE, 1993, p. 53)

O lugar teórico que o modo potencial ocuparia – uma existência tensiva, ligada às pré-condições da significação – não corresponde à posição sintática prevista para a potencialização conforme à articulação do quadrado semiótico da junção.

O remanejamento ulterior parece fornecer uma solução satisfatória ao embaraço. As categorias de ordem virtual são as normas semionarrativas que

constituem o sistema. A sua mobilização em discurso é que constitui a passagem do virtual para o atual, quando as formas virtuais são convocadas e articuladas entre si. A realização é o próximo passo, quando as formas discursivas são convocadas a participar do mundo. Após a realização de uma forma, a práxis a potencializa, depositando-a no interior do sistema que a gerou, de modo que possa ser convocada novamente em outras situações comunicativas. Assim, o trânsito discursivo não se encerra na realização, mas ganha continuidade pelo modo de existência potencial que, por sua vez, pode se tornar parte da memória coletiva. Desse o modo o trânsito entre os quatro modos de existência pode ser assim representado:

Figura 3– Diagrama do trânsito entre os quatro modos de existência semiótica.



Fonte: Fontanile e Zilberberg (2001, p.185)

Essa concepção tem a vantagem de afastar velhos preconceitos e mal-entendidos em relação à dicotomia saussuriana: nem a língua é um sistema fechado em si mesmo, sobre o qual o uso não tem implicações; nem a fala é um ato de total liberdade do sujeito enunciante. É a instância de mediação da práxis do discurso que possibilita compreender e vislumbrar como essas duas instâncias se relacionam e se retroalimentam, o que evidencia seu caráter de interdependência de uma sobre a outra. Em suma, o sistema não existiria se não fosse sedimentado pelo uso, e nem este se tornaria efetivo sem um sistema que o lhe fosse pressuposto.

Outro remanejamento substancial realizado pela dupla diz respeito à própria definição dos modos de existência. Se desde a década de 1970 a categoria

juntiva é tida como definidora da existência semiótica, Fontanille e Zilberberg irão propor sua substituição pela categoria *presença-ausência*. Essa permuta se faz tendo em vista a conferir à existência semiótica dimensões da ordem do sensível, em convergência com o processo de gradual “corporificação” da semiótica, observável nos desdobramentos mais recentes da teoria, especialmente a semiótica tensiva. Os modos de existência, então, passam a ser identificados a partir da articulação da categoria sêmica ausência/presença, dando origem a termos que estão ligados ora à presença e às relações de ordem sintagmática, ora à ausência e às relações de ordem paradigmáticas. Essa sensibilização dos modos de existência, segundo os autores, permite lidar com grandezas antes não realçadas, como a densidade de presença dos objetos, bem como sua tonicidade perceptiva (FONTANILLE, ZILBERBERG, 2001, p. 133).

Tal ponto de vista logra a constituição de uma distância discursiva entre o sistema, o processo de elaboração de um discurso e sua efetivação. Metaforicamente, poderíamos pensar em um espessamento do ato enunciativo, no sentido em que a enunciação comporta diferentes níveis de presença que modalizam a existência das formas discursivas pelas quais as formas transitam. Assim, os modos de existência são uma rede de relações que permitem ao analista mensurar a presença de um dado objeto de conhecimento no discurso, permitindo revelar sua saliência discursiva, bem como estabelecer uma mediação de sua presença entre o sistema e sua manifestação.

O que se passa, no ato enunciativo, é a mobilização de formas nesses diferentes graus de presença. Esse modo de pensar a práxis enunciativa confere ao discurso uma profundidade enunciativa medida em termos de presença/ausência que determina seu estatuto de realidade. É configurado, então, um campo de presença, ligado à fonte geradora do discurso e a seus horizontes, em que as grandezas são convocadas pelo uso, ou vão gradualmente se afastando. É a atividade da práxis que regula essa modalização existencial das formas discursivas, de modo a distribuir cada uma delas em diferentes profundidades no campo de presença. Sob esse ponto de vista, analisar a práxis enunciativa é determinar o modo de existência semiótica das formas em discurso e descrever as operações que as modulam existencialmente.

O funcionamento operatório da práxis prevê que cada um dos modos de existência semióticos confere uma determinada posição às formas por eles modalizadas. Essa posição ora é mais próxima do centro do discurso (o espaço de

realização discursiva), ora mais próximo de seus confins (a virtualidade do sistema). Se o modo real e o virtual, indicam, respectivamente, o momento da manifestação de uma forma e a sua presença enquanto possibilidade contida no sistema, os outros dois modos de existência operam a passagem entre um e outro modo, ora de forma descendente (do centro para a periferia, pela potencialização), ora de forma ascendente (da periferia para o centro, pela atualização). Assim, os modos de presença dão conta de regular a modalização existencial das formas discursiva, isto é, de distribuí-las em uma espessura baseada na presença/ausência das formas convocadas pela práxis.

Passaremos agora à apresentação das operações pelas quais a práxis enunciativa mobiliza as formas entre esses diferentes modos de habitar o discurso.

2.2.2 As operações da práxis

Se “a enunciação é uma práxis na exata medida em que dá certo estatuto de realidade – a ser definido – aos produtos da atividade da linguagem”, (FONTANILLE, ZILBERBEG, 2001) o analista precisa dar conta dos processos que regulam esse jogo de modulações. As operações que agenciam o tensionamento das modulações existenciais são denominadas de operações intensivas e são constituídas por operações elementares que, por sua vez, participam de uma combinatória que descrevem as modulações existenciais das formas em discurso.

As operações elementares são de duas ordens: as ascendentes e as decadentes. As primeiras são aquelas pelas quais as formas são convocadas, visando a manifestação. As segundas são as operações pelas quais as formas passam a ser estocadas pela memória do sistema, ou mesmo, esquecidas.

Assim temos as seguintes operações elementares:

a) ascendentes:

- a *emergência* corresponde à passagem de uma forma virtualizada para uma forma atualizada;
- O *aparecimento* corresponde à realização de uma forma antes atualizada.

b) decadentes:

- o *declínio* corresponde à potencialização de uma forma antes realizada;

– o *desaparecimento* corresponde à virtualização de uma forma potencializada.

Uma vez que a práxis é uma rede de relações, não se pode descrever nenhuma dessas operações de forma isolada.

não se pode apreender a práxis, de um ponto de vista semiótico, senão quando esta tensiona pelo menos dois modos de existência, o mínimo definicional requerido consistirá pois no emparelhamento de duas modalizações existenciais (FONTANILLE, ZILBERBERG, 2001, p. 177,178)

Apenas ao colocar em relação dois modos de existência concomitantes é que o analista poderá antever o lugar na espessura discursiva que uma determinada forma ocupa.

Assim, podemos entender que a leitura das operações intensivas se estabelece com a combinatória de duas operações elementares pertencentes aos pares supracitados. A combinatória alcança os seguintes resultados:

- a) a *revolução* semiótica – O aparecimento de uma forma acompanhado do desaparecimento de outra;
- b) a *distorção* semiótica – A emergência de uma forma correlacionada ao declínio de outra;
- c) o *remanejamento* semiótico – A emergência de uma forma junto ao desaparecimento de outra;
- d) a *flutuação* semiótica – O aparecimento de uma forma acompanhado do declínio de outra.

As operações podem ser organizadas em uma rede sintática a fim de facilitar sua visualização em conjunto:

Figura 4 – Rede de operações da práxis.

(Ascendência) / (Decadência)	Emergência	Aparecimento
Declínio	<i>Distorção</i>	<i>Flutuação</i>
Desaparecimento	<i>Remanejamento</i>	<i>Revolução</i>

Fonte: Fontanile e Zilberberg (2001, p.187)

Essa rede de relações operatórias descreve os processos pelos quais as formas semióticas transitam pela espessura do discurso, desde as estruturas virtualizadas até a presença manifestada, passando pela convocação de esquemas sedimentados e por sua reincorporação ao sistema.

2.2.3 Práxis e intersubjetividade

Deve-se destacar, ainda, o caráter essencialmente intersubjetivo da práxis, pois

sem o compartilhamento intencional que a intersubjetividade permite a frequência de uso de uma forma não passa de pura repetição: a formação e o desaparecimento de uma norma se firmam nesse princípio; os sujeitos que tentam fazer evoluir a norma não podem ter esperança de consegui-lo sem encontrar um auditório, sem suscitar seu próprio 'horizonte de expectativa'. (...) é a troca social, a circulação dos objetos semióticos e dos discursos no seio da cultura e comunidades que adota ou rejeita os usos inovadores ou cristalizados, e que de certo modo 'canoniza' as criações do discurso (FONTANILLE, ZILBERBEG, 2001, p. 181)

Assim é pertinente procurar determinar o *valor de uso* das formas discursivas. Para tanto, Fontanille (2003), tendo em vista a dimensão sensível da intersubjetividade, aponta duas dimensões a serem reconhecidas em todo ato enunciativo: A *intensidade da assunção*, ligada à relação entre sujeito enunciativo e seu produto; e a *extensidade do reconhecimento*, relacionada à difusão das formas discursivas no meio coletivo. Se a assunção pode ser entendida como o comprometimento do sujeito com seu discurso, na medida em que ele assume o enunciado como produto de sua práxis, o reconhecimento trata da sanção intersubjetiva sobre os produtos da práxis. A observação das duas dimensões possibilita reconhecer o modo de circulação de uma forma significativa no meio coletivo.

As duas dimensões se relacionam de forma gradual, ora interagindo de forma conversas, na medida em que a assunção se fortalece em razão do fortalecimento do reconhecimento; ora de forma inversa, em que o reconhecimento de uma forma corresponde ao enfraquecimento de sua assunção.

As relações entre as duas dimensões resultam nas operações que são da seguinte ordem (FONTANILLE, 2003):

Operações conversas:

Amplificação – Essa operação corresponde à adoção de uma forma seguida de sua integração. A instauração de uma forma de modo que a força de assunção se fortalece na medida da extensão do reconhecimento.

Atenuação – O reconhecimento de uma forma seguido da sua obsolescência. A atenuação descreve o exato processo inverso ao da amplificação, em que o enfraquecimento do reconhecimento enfraquece a força de assunção de uma forma.

Operações inversas:

Somação – A difusão de uma forma seguida de sua ressemantização. A somação corresponde ao fortalecimento da assunção em razão do enfraquecimento de seu reconhecimento.

Resolução – A formação de uma forma seguida de seu desgaste. A resolução descreve a perda de força de uma forma em do ganho correspondente do reconhecimento.

A correlação entre as operações pode ganhar representação na seguinte rede:

Figura 5 – Rede da correlação das operações da práxis.

	Assunção forte	Assunção fraca
Reconhecimento extenso	<i>Amplificação</i>	<i>Desdobramento</i>
Reconhecimento restrito	<i>Somação</i>	<i>Atenuação</i>

Fonte: Fontanille (2003, p.282)

Nunca é demasiado alertar sobre o engano de pensar que tal visada constitui uma ontologização do ato enunciativo. O semioticista não pode perder de vista que tanto a assunção pelo sujeito enunciante, como o reconhecimento por uma instância intersubjetiva, são resultantes de uma construção teórica com fim operatório. Desse modo, o centro dêitico que organiza o discurso não pode ser considerado como um sujeito de carne osso, antes como um simulacro. Como bem lembra Saraiva, “é um efeito-fim, convergência das relações de sentido recorrentes em uma dada totalidade discursiva; e, mais do que apontar para um sujeito empírico como origem do discurso, esse centro o cria” (2012, 58)

Tendo visto as operações previstas pela práxis enunciativa, podemos compreender como essa instância teórica pode nos ajudar a descrever como uma forma semiótica é gerada por um percurso enunciativo específico. Assim, a leitura da práxis, enfim, pode nos ajudar a compreender uma dada competência específica do enunciador poético, descrita por Bertrand como a “de escavar nela [na língua] possibilidades inéditas, não percebidas até então(...) exercendo uma função crítica sobre a língua, desaprumando-a em relação a si em cada obra.” (2003). Competência essa que parece ser explorada de forma sistemática pelo grupo Noigandres em sua prática poética.

Antes de nos lançarmos ao exercício analítico, iremos tratar dos modos de organização poéticos de interesse para nosso trabalho: a versificação e a ideogramatização, não sem antes procurarmos retomar algumas discussões a respeito do estatuto do discurso poético realizados no âmbito da teoria semiótica.

3 VERSIFICAÇÃO, POESIA, IDEOGRAMA

3.1 Apontamentos para uma semiótica poética

Desde a lição de Saussure, o semioticista deve ter a consciência de que a eleição de um objeto de estudo corresponde à sua construção. Como afirma o mestre genebrino, é o ponto de vista que cria o objeto (1995). Quanto ao texto poético, não poderia ser diferente. Qualquer ponto de vista que se alce sobre esse fenômeno irá construir um objeto específico, de modo a dar conta de algumas articulações e deixando outras de lado. Ao refletir sobre as condições de uma semiótica poética, não é outro o raciocínio de Greimas:

a divisão do texto em partes não representa uma simples segmentação sintagmática; é também uma primeira projeção sobre o texto de uma ordem sistemática hierárquica. O reconhecimento de um objeto poético, sob as aparências do signo linguístico complexo, não constitui, por conseguinte, a descrição exaustiva desse signo, até esgotarem-se as suas articulações, e sim uma operação de construção do *objeto*, que emerge e adquire forma a partir do estado de *coisa* em que é oferecido aos nossos sentidos (1975, p.16)

Assim, a segmentação do objeto poético se confunde com a construção de um objeto de investigação que não dá conta da totalidade do fenômeno poético em sua totalidade heteróclita, mas apenas das relações consideradas pertinentes para a descrição do objeto construído pela própria análise.

Nesse sentido, a leitura de um texto poético a partir de uma visada semiótica significa procurar compreender seu funcionamento interno a partir das relações consideradas pertinentes pela teoria. Como ocorre com os demais objetos de atenção da semiótica, o texto poético é tomado como um todo organizado de sentido que produz “em si mesmo as condições contextuais de sua leitura” (BERTRAND, 2003). O analista, assim, se debruça especificamente sobre o objeto literário (PIETROFORTE, 2008) e evita realizar uma pesquisa de caráter sociológico, filosófico, ou de outra área, detendo-se em suas articulações semiolinguísticas, de modo a procurar prestar contas com o que nos poemas há de especificamente poético. Não se deve confundir esse enfoque com a expulsão do social pela estrutura. Pelo contrário, a instauração dos discursos como *corpus* estabelece necessariamente a dialogia e a tensão entre o uso individual da língua e a coletividade que a estabiliza. A escolha semiótica é a simples demarcação de um ponto de vista a ser explorado enquanto ferramenta heurística.

Marco dos estudos poéticos em semiótica é a publicação de *Ensaio de Semiótica Poética* (GREIMAS, 1975), que se configura como um esforço ímpar para a inscrição do objeto poético no campo de estudos da disciplina. O esforço se direcionou especialmente em caracterizar o objeto poético, bem como na formalização de estruturas que dessem conta de seu modo específico de significação.

Três formulações de caráter metodológico merecem destaque:

- a) o estabelecimento da não coextensividade entre o objeto poético e o objeto literário;
- b) da não dependência entre a forma poética e alguma substância de expressão específica;
- c) da existência de um modo de articulação específico do discurso poético.

O estudo poético, para Greimas, não pode estar subordinado a um saber literário, sendo necessária uma distinção entre os dois objetos de conhecimento. O primeiro teria uma especificidade de caráter estrutural, passível de ser isolada e descrita formalmente; o segundo seria resultado de uma conotação social que independeria de algum arranjo estrutural específico. Em outras palavras, enquanto o objeto poético é um modo de funcionamento do discurso com características específicas, o objeto literário é um objeto sancionado por uma determinada sociedade, de modo a variar conforme tempo, espaço e cultura em que se inscreve.

Do ponto de vista metodológico, tal postura representa um ganho considerável, uma vez que o semioticista não está buscando a especificidade do que é Literatura, termo em disputa e que parece ser constituído a partir de uma série de discursos de legitimação que independem de um funcionamento discursivo específico, discursos esses “cujos limites parecem ter sido estabelecidos mais pela tradição do que por critérios objetivos.” (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 273).

Além disso, tal visada permite a identificação do objeto poético em discursos que não sejam identificados como literatura por uma dada comunidade, é o que permite Saraiva (2014), por exemplo, deter-se na leitura da trama poética na canção de Caetano Veloso, ainda que a inclusão ou não do cancionário popular enquanto parte da literatura ainda não seja consensual.

Outro ponto de importância é a afirmação de que o objeto poético é indiferente à linguagem em que se manifesta. Ao postular que a especificidade do texto poético não se restringe ao discurso produzido em versos, está se afirmando o

alargamento do estudo do campo poético, este não se limitando ao texto unicamente verbal, mas a todo e qualquer discurso em que haja a instauração de um modo específico de articulação estrutural. Tal ponto de vista é essencial para a constituição da presente pesquisa, uma vez que os poemas do grupo Noigandres constituem-se como textos poéticos a partir da exploração da semiótica plástica, e que, em alguns casos, resulta em um processo de sobreposição do plástico ao verbal (PIETROFORTE, 2008).

A respeito da terceira postulação, dedicaremos a ela o subtópico a seguir.

3.1.1 O efeito de poeticidade

Não são poucos os pensadores que argumentam que um estudo científico sobre o discurso poético redundaria necessariamente em fracasso. A esse ponto de vista está ligada uma grande diversidade de trabalhos, como, por exemplo, o ensaio do poeta e ensaísta português Alberto Pimenta (2003). Sua posição parece fundada na postulação de um caráter especial do fenômeno poético, de modo que o que configura a poeticidade de cada texto não pode ser descrito em outra forma que não a sua própria realização estética, sob a pena de extinção do texto literário. Assim, a formulação de um discurso metalinguístico sobre o texto poético, para o autor português, é interdita de antemão. Outro é o ponto de vista semiótico, que afirma a onipresença do sentido em toda e qualquer atividade humana (GREIMAS, 1966), bem como a transposição de sentido entre discursos como condição para o estabelecimento de significação (GREIMAS; COURTÉS, 2011). Desse modo, sob o ponto de vista semiótico, não se pode recusar a possibilidade de descrição de um dado tipo de discurso por uma metalinguagem que a transponha sem, ao mesmo tempo, negar sua existência como atividade humana dotada de significação.

Se o ponto de vista greimasiano repudia a impossibilidade de descrição do discurso poético, ele está de acordo com que este seja resultado de uma articulação específica do discurso. Para Greimas, um dos trabalhos a serem levados a cabo pelo semioticista em relação à semiótica poética é a definição de tal modo de articulação responsável pelo efeito de sentido de poeticidade, definição que ainda resta por ser feita.

Muito do esforço semiótico em cumprir essa tarefa deriva do pensamento de Jakobson (1985), que propõe a existência de seis funções que regulem a

intencionalidade dos enunciados. Cada função está associada a um elemento do fazer comunicativo: locutor, receptor, canal, referente, código ou mensagem. A função poética, segundo a metalinguagem do linguista russo, está relacionada à materialidade da mensagem. Nesse sentido, tal função orienta o discurso a dar saliência à mensagem e a seus elementos constitutivos, elegendo sua materialidade como foco para a construção do texto poético.

O princípio que regeria o enunciado poético seria, então, o da projeção do princípio da equivalência, próprio da dimensão paradigmática do discurso, sobre o princípio de contiguidade, relacionado à cadeia sintagmática, de modo que “a equivalência se torne elemento constitutivo da sequência” (JAKBSON, 1985, p. 118). É o princípio de equivalência que rege as escolhas enunciativas do sujeito da enunciação nos mais diversos níveis linguísticos, desde o fonológico até o semântico. Coquet (1975) propõe os seguintes paralelismos na tentativa de estabelecer uma tipologia de tal projeção de um eixo sobre o outro: a) os paralelismos gramaticais e suas rupturas; b) os paralelismos morfológicos e suas rupturas; c) os paralelismos fonológicos e suas rupturas; d) os paralelismos semânticos e suas rupturas.

A proposta jakobsoniana, aliada a celebres análises, parece haver constituído as balizas para o estudo estrutural do objeto poético. É sobre essa base que a semiótica poética irá inscrever sua contribuição para a compreensão do fenômeno poético.

Seguindo o modelo jakobsiano, os artigos coligidos em *Ensaios de Semiótica Poética* (GREIMAS, 1975) entendem a especificidade da poeticidade como um discurso duplo, que ocorre paralelamente entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, podendo haver correlações entre ambos. Elas corresponderiam à projeção do paradigma sobre o sintagma, de modo que o princípio de equivalência atuasse concomitantemente sobre os dois planos da linguagem, regulando o efeito de poeticidade da sequência.

Porém, ainda que o conceito de equivalência seja reconhecido como importante contribuição, Greimas irá questionar sua centralidade nos estudos a respeito do discurso poético. Para ele, a projeção do eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático não é suficiente para o estabelecimento da especificidade do texto poético. Assim, o princípio de equivalência jakobsiano em si não garante a significação, e se faz preciso a inclusão no conceito de objeto poético da noção de transformação a fim de descrever sua especificidade. Dessa feita, o objeto poético

seria dotado então de duas características: o princípio de equivalência que regularia a constituição de paralelismos de ordem semântica, morfológica, sintática e fonológica; e o princípio de transformação que regularia a ruptura de tais paralelismos, instaurando uma diferença como constituidora de sentido.

O conceito de transformação está relacionado com mudanças identificáveis em uma grandeza entre pelo menos dois segmentos não concomitantes (FIORIN, 2008). Zilberberg (2006) chama atenção para o fato de que nem mesmo Jakobson realiza suas análises apenas pela identificação de paralelismos, conferindo, mesmo que não propositadamente, à transformação papel importante em diversas de suas análises.

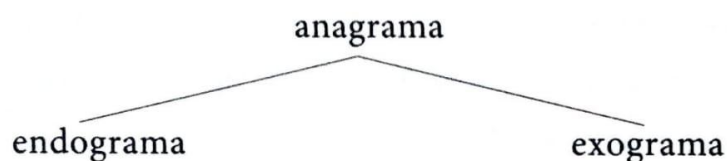
Para Fontanille (2003), a transformação semântica é o princípio semiótico que garante a apreensão da equivalência como constituidora de sentido. Se o princípio da equivalência prevalecesse em toda a sequência, esta não seria mais do que uma reiteração dessemantizada de traços linguísticos. É preciso um outro mecanismo instaurador de diferenças para criar as condições de significação. A centralidade do conceito de transformação já está pressuposta no discurso fundador da semiótica, na afirmação da significação como apreensão de diferenças (GREIMAS, 1966). Vê-se que o conceito de transformação ganha especial relevo como instaurador de diferenças e condição *sine qua non* do próprio processo semiótico.

A partir desse ponto de vista, é preciso não apenas um modelo analítico que dê conta da identificação e da homologação entre dois planos de linguagem. Mas de uma instância que permita a observação de transformações que se realizam no discurso poético, atualizando rupturas em estados diversos da enunciação poética e permitindo a apreensão de diferenças entre formas do discurso.

Uma das possibilidades de leitura desse aspecto reivindicado por Greimas é a retomada da leitura dos anagramas saussurianos proposta por Zilberberg (2006). Saussure havia feito uma larga pesquisa sobre o processo de anagramatização na poesia antiga, especialmente sobre o verso saturnino, coligida postumamente (1974). O estudo, por ter permanecido inédito até a década de 1970, pouco influenciou os estudos semióticos do texto poético. Zilberberg retoma essa tradição e procura repensar a pesquisa saussuriana a partir da noção funcional que Hjelmslev (1975) imprimiu à linguística estrutural. O processo anagramático é repensado como uma *função aliterativa* na qual podem ser isolados dois funtivos: um funtivo que contém

os fonemas convocados no processo aliterativo e um funtuivo que os evoca. Simplificando a profusão terminológica saussuriana (hipograma, paráfrase, manequim, silabograma, anagrama e paragrama), o semiótico francês propõe como denominação para cada funtuivo, respectivamente, *endograma* e *exograma* e *anagrama* para a função, que pode ser assim representada:

Figura 6 – Função anagramática.



Fonte: Zilberberg (2006. p.186)

A *transformação* é contemplada pela análise poética na medida em que a realização da função sempre se dá de uma maneira orientada, de modo que cada texto poético inscreve um percurso de transformação das formas significantes e atualiza uma directividade da projeção das formas significantes na sequência. Tal percurso é de duas ordens: de difusão do endograma para o exograma, que resulta no espraiamento da grandeza convocada ao longo da cadeia sintagmática e o de concentração do exograma no endograma, de modo a reunir as formas antes dispersas em uma única grandeza.

Para o autor

a elaboração fonética do verso se insere numa intelegibilidade geral se considerarmos o exograma como na sua relação com o endograma como uma análise desse último: admitida a hipótese de que os planos do conteúdo e da expressão estão “construídos de modo inteiramente análogo”, o exograma surge como definição-divisão do endograma (ZILBERBERG, 186)

Tendo retomado algumas reflexões semióticas sobre o discurso poético passaremos a refletir sobre dois modos específicos de organização do texto poético: a versificação e a ideogramatização.

3.2 A versificação

Ao pensar a relação entre paradigma e sintagma sobre o processo de versificação, Greimas propõe uma forma de organização para o signo poético: ele é resultado da segmentação do discurso em dois níveis: o seu nível prosódico, correspondente ao plano da expressão do signo poético, e seu nível sintático, seu plano de conteúdo. A proposta greimasiana nada mais faz do que formalizar o adágio do poeta francês Paul Valéry fartamente citado: “Le poème, hésitation prolongée entre le son et le sens”. O discurso poético, nesse ponto de vista, é aquele em que se funda numa negociação entre duas instâncias não coincidentes, a segmentação prosódica – correspondente a processos como acentos, extensão dos versos, metrificação, cesura – e segmentação sintático-semântica do discurso.

Os efeitos de sentido poético são resultantes de processos que desautomatizam a coincidência usual entre prosódia e sintaxe. A esse respeito, destaca o mestre lituano

As matrizes convencionais (...) surgem assim como deformações deliberadas das articulações suprasegmentais do significante: o metro, o ritmo, a instituição dos versos e das estruturas estróficas (reforçadas pelas rima e pela assonância) constituem apenas uma organização autônoma, deslocada em relação aos acentos e às modulações ‘naturais’ das línguas, do nível prosódico, iconizando com insistência, por um sábio jogo de paralelismos e de simetrias alternadas, o projeto paradigmático do discurso poético (GREIMAS, 1974, p. 15-16)

O processo de versificação, é, pois, o espaço linguístico de tensionamento dessas duas instâncias. Vejamos um exemplo de nossa tradição poética(BILAC, 2003):

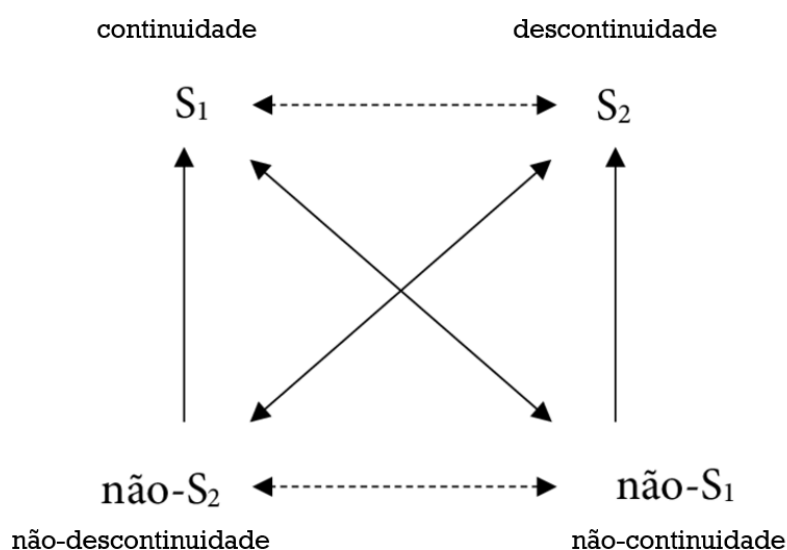
E paramos de súbito na estrada
Da vida: longos anos, presa à minha
A tua mão, a vista deslumbrada
Tive da luz que teu olhar continha

No poema, a organização sintática afirmaria a continuidade do discurso, porém o processo de versificação instaura descontinuidades prosódicas na sequência, de modo a marcar uma regularidade rítmica e a sobrepôr, por vezes, correlações entre traços semânticos e as formas da expressão. No primeiro verso, por exemplo, a suspensão da frase pelo encerramento do metro prosódico decassílabo, corresponde a uma parada no plano do conteúdo. A suspensão abrupta do percurso pelo sujeito da enunciação corresponde, no plano da expressão da sequência, pelo *enjambement*, que nada mais é do que uma descontinuidade prosódica projetada sobre o discurso sintático convencional.

Desse modo o texto poético instaura, na forma do verso, algo como um discurso duplo, pautado pelo comércio entre um princípio de continuidade próprio do desenvolvimento sintagmático do discurso, e um princípio de descontinuidade que incide sobre o primeiro na forma de regularidades métricas, acentuais e silábicas.

É a partir da articulação da categoria formada por esses dois princípios opostos que Pietroforte (2008) irá propor uma tipologia de regimes de realização poética, o que resulta em quatro regimes possíveis a partir da categoria *continuidade-descontinuidade*:

Figura 7 – Quadrado semiótico da categoria *continuidade-descontinuidade*.



Fonte: Adaptado de Pietroforte (2008. p.30)

Nada nos impede de pensar essa tipologia para a versificação. Vejamos brevemente cada um desses regimes:

Continuidade – Uma versificação que instaura a ênfase no fluxo discursivo afirma uma poética da continuidade em que as regularidades recursivas são virtualizadas em prol da realização da expansão do discurso. Alguns poemas de Álvaro de Campos parecem exemplos paradigmáticos desse modo de versificação:

POEMA EM LINHA RECTA

*Nunca conheci quem tivesse levado porrada.
Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo.*

*E eu, tantas vezes reles, tantas vezes porco, tantas vezes vil,
Eu tantas vezes irresponsavelmente parasita,
Indesculpavelmente sujo,
Eu, que tantas vezes não tenho tido paciência para tomar banho,*

*Eu, que tantas vezes tenho sido ridículo, absurdo,
 Que tenho enrolado os pés publicamente nos tapetes das etiquetas,
 Que tenho sido grotesco, mesquinho, submisso e arrogante,
 Que tenho sofrido enxovalhos e calado,
 Que quando não tenho calado, tenho sido mais ridículo ainda;
 Eu, que tenho sido cómico às criadas de hotel,
 Eu, que tenho sentido o piscar de olhos dos moços de fretes,
 Eu, que tenho feito vergonhas financeiras, pedido emprestado sem pagar,
 Eu, que, quando a hora do soco surgiu, me tenho agachado,
 Para fora da possibilidade do soco;
 Eu, que tenho sofrido a angústia das pequenas coisas ridículas,
 Eu verifico que não tenho par nisto tudo neste mundo.*

*Toda a gente que eu conheço e que fala comigo
 Nunca teve um acto ridículo, nunca sofreu enxovalho,
 Nunca foi senão príncipe — todos eles príncipes — na vida...*

*Quem me dera ouvir de alguém a voz humana
 Que confessasse não um pecado, mas uma infâmia;
 Que contasse, não uma violência, mas uma cobardia!
 Não, são todos o Ideal, se os oiço e me falam.
 Quem há neste largo mundo que me confesse que uma vez foi vil?
 Ó príncipes, meus irmãos,*

*Arre, estou farto de semideuses!
 Onde é que há gente no mundo?*

*Então sou só eu que é vil e errôneo nesta terra?
 Poderão as mulheres não os terem amado,
 Podem ter sido traídos — mas ridículos nunca!
 E eu, que tenho sido ridículo sem ter sido traído,
 Como posso eu falar com os meus superiores sem titubear?
 Eu, que tenho sido vil, literalmente vil,
 Vil no sentido mesquinho e infame da vileza.
 (Álvaro de Campos, 1993)*

Nesse modo de organização do verso, é o fluxo do discurso que estabelece o tamanho dos versos e não uma regularidade própria à dimensão paradigmática do discurso.

Não-continuidade – Ao se negar o fluxo discursivo, se instaura um sistema de recursividades que impedem o desenrolar sintático do poema de maneira autônoma. A metrificação é modo próprio de versificação desse regime, como no exemplo de Bilac citado anteriormente, ou como no seguinte soneto do mesmo autor:

*Ora (dizeis) ouvir estrelas! Certo
 Perdeste o senso!" E eu vos direi, no entanto,
 Que, para ouvi-las, muita vez desperto
 E abro as janelas, pálido de espanto...*

*E conversamos toda a noite, enquanto
 A via-láctea, como um pálio aberto,
 Cintila. E, ao vir do sol, saudoso e em pranto,
 Inda as procuro pelo céu deserto.*

Direis agora: "Tresloucado amigo!
Que conversas com elas? Que sentido
Tem o que dizem, quando estão contigo?"

E eu vos direi: "Amai para entendê-las!
Pois só quem ama pode ter ouvido
Capaz de ouvir e de entender estrelas
(BILAC, 2003)

Descontinuidade- A afirmação da descontinuidade do discurso resulta na interrupção abrupta do discurso sintático em prol do realçamento dos elementos constitutivos do poema. A poesia de Arnaldo Antunes atua muitas vezes nesse limite:

*som que som
e
quando
soa
-meu nom
e-
não m
e
coa
(Antunes, 2012)*

A segmentação não convencional dos vocábulos coloca em concorrência diversas formas linguísticas ao desvelar formas contidas em outras, contribuem para o efeito estético do poema.

Não-descontinuidade – Por fim, a negação da descontinuidade corresponde a uma versificação de caráter mais prosaico próprio a certa dicção de nosso modernismo:

Pneumotórax

*Febre, hemoptise, dispnéia e suores noturnos.
A vida inteira que podia ter sido e que não foi.*

Tosse, tosse, tosse.

Mandou chamar o médico:

— *Diga trinta e três*

— *Trinta e três . . . trinta e três . . . trinta e três . . .*

— *Respire.*

.....
— *O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito infiltrado.*

— *Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax?*

— *Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.*

(Manuel Bandeira, 1955)

A negação das descontinuidades as impede de se sobrepor ao fluxo do discurso. Porém, mesmo nesse modo de versificação, as tensões entre a dimensão

prosódica e a dimensão sintática permanece patente. Mais uma vez recorramos ao texto greimasiano:

na ausência desta verdadeira instituição poética (as formas fixas), as modulações suprasegmentais 'normais' readquirem os seus direitos e desempenham o seu papel de regulador do fluxo sonoro, instaurando o nível prosódico que, embora, menos ostensivo, organiza entretanto o discurso poético (GREIMAS, 1975, p. 17)

Mesmo em um verso tão prosaico como o de Manuel Bandeira como “*A vida inteira que podia ter sido e que não foi*” é possível estabelecer correlações entre o plano de expressão prosódico e o plano do conteúdo. Uma leitura da distribuição dos acentos na sequência parece coincidir com os vocábulos de maior tonicidade da sequência:

A vida inteira que podia ter sido e que não foi

3.2.1 Versificação e visualidade

Se o plano de expressão da poesia é, institucionalmente, prosódico, Greimas aponta para possibilidade de uma organização suprasegmental do poema de ordem visual:

O nível prosódico pode-se apresentar, finalmente, sob sua forma gráfica: a disposição geral do texto impresso, a distribuição dos espaços em brancos a assinalar as pausas, os sinais de pontuação ou sua ausência, a utilização de variáveis tipográficas (...) desdobram a manipulação fônica do nível prosódico e rearticulam a 'prosa' em 'poesia' (GREIMAS, 1975, p. 17)

O mestre lituano parece submeter a dimensão visual do poema a sua dimensão linguística, porém, uma de suas postulações já citadas diz respeito justamente à não identificação entre discurso poético à uma substância específica, como seria o caso se considerássemos a forma sonora como única capaz de ser mobilizada pelo discurso poético.

Práticas poéticas contemporâneas, como a poesia concreta ou mesmo práticas seculares, como exemplos reunidos por Pondian (2011) em sua pesquisa sobre a poesia visual antiga, demonstra que a tensão entre som e sentido, própria do texto poético, pode ser estabelecida entre formas plásticas e sentido, sem

necessariamente passar por uma mediação de formas linguísticas. Assim, podemos repensar a definição de signo poético proposta por Valery como uma forma específica de uma forma mais geral: hesitação entre um plano de conteúdo e um plano de expressão. No texto poético, esse plano de expressão pode ser de ordem plástica-visual, como a tradição poética já vem demonstrando.

Vejamos como isso ocorre a partir do processo de ideogramatização na próxima subseção.

3.3 A escrita e o ideograma concreto

Denis Bertrand (2003) chama atenção para o fato de que a prática literária opera uma função crítica sobre a língua, escavando suas possibilidades de maneira a realizar virtualidades que enriquecem seu uso. No caso do grupo Noigandres, grande parte dessa operação se dá sobre a enunciação da própria escrita. As formas poéticas engendradas pelos poetas concretos, em grande medida, potencializam grandezas que antes tinham caráter suprasegmental ou meramente distintivo, como a disposição topológica dos grafemas ou sua forma eidética. Nesse sentido, um poema concreto pode ser entendido como uma organização enunciativa que trata o próprio sistema da escrita como material para a prática poética. Assim, para compreensão efetiva do modo de agenciamento discursivo da poesia do grupo Noigandres, faz-se necessário um exame da escrita enquanto sistema e seus modos de organização.

3.3.1 A escrita e seus sistemas

A escrita, embora nem sempre privilegiada pela tradição linguística (PONDIAN, 2016), pode ser considerada um sistema semiótico por excelência. As relações entre uma língua natural e sua realização gráfica são de natureza eminentemente sígnica, isto é, caracterizam-se pela relação de pressuposição recíproca que se estabelece entre grandezas do plano de expressão e do plano do conteúdo no momento do ato enunciativo. Nesse processo, as figuras que compõem a escrita correspondem ao plano da expressão, enquanto a língua representada corresponde ao plano do conteúdo desta semiose. Tal operação semiótica mobiliza diferentes recortes da língua natural representada a depender dos diferentes sistemas de organização da escrita.

Para Greimas e Courtés (2002), que propõem um quadro tipológico provisório para os modelos de escrita, são três os modos de operação desses sistemas:

- a) **escrita narrativa**: em que cada desenho corresponde a um enunciado narrativo (esquimós e índios do Alasca);
- b) **escrita morfemática** (ou análitica): em que um grafema corresponde a um signo-morfema (escrita chinesa, egípcia, etc.);
- c) **escrita fonemática**: em que se estabelece correspondência entre grafemas e fonemas (línguas ocidentais, por exemplo).

Podemos dizer que a semiose que se estabelece em cada um desses sistemas apresenta um caráter metalinguístico. Nesse sentido, Zilberberg (2006), lembra o fato de que, para Hjelmslev, o sistema alfabético ocidental não seria nada mais do que uma análise intuitiva do plano expressão de uma dada língua. Analogamente, poder-se-ia dizer que a escrita morfemática e a escrita narrativa representam uma análise, igualmente intuitiva, porém, agora, do plano do conteúdo. As duas se diferenciam entre si pelo estrato do conteúdo visado, uma enunciaria a língua em seu nível discursivo, por meio de combinações figurativas; outra enunciaria o nível narrativo, através de transformações operadas por sujeitos narrativos. Vejamos de modo sucinto o modo de organização da escrita ideogramática, uma vez que este sistema de escrita serve de inspiração ao fazer poético do grupo Noigandres.

A ideografia chinesa pode ser enquadrada como um sistema de escrita morfemática, de modo que suas unidades mínimas de expressão guardam uma relação de correspondência com unidades mínimas do plano do conteúdo da língua, diferenciado-se do sistema alfabético da escrita em que as unidades mínimas guardam relações com grandezas de ordem fonológicas da língua. Vejamos o seguinte exemplo:

Figura 8 – Pictograma para *Leste*.



Fonte: <http://www.japones.net.br/kanji/>

O pictograma para “leste” é composto por dois outros pictogramas de caráter figurativo :

. Figura 9 – Pictograma para *árvore*.



Fonte: <http://www.japones.net.br/kanji/>

Figura 10 – Pictograma para *sol*.



Fonte: <http://www.japones.net.br/kanji/>

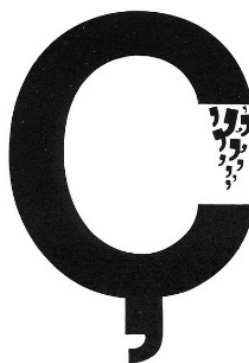
A sobreposição dos pictogramas corresponde a uma combinatória figurativa: a posição do sol em relação a uma árvore indicando o alvorecer. O modo com que o pictograma pode ser decomposto indica um conceito abstrato sendo enunciado pela combinação de figuras. Nesse exemplo, não há resquício do plano de expressão da língua em questão. Isso permite que o mesmo sistema de ideogramas possa ser partilhado por idiomas diferentes, como é caso do chinês e japonês, que partilham o sistema kanji. O sistema alfabético, por sua vez, enuncia uma análise fonológica. É o que acontece com o vocábulo “leste”. Sua forma marca o seguinte conteúdo: /'lɛ.Sti/.

Verificado o estatuto semiótico do funcionamento dos sistemas de escrita, devemos fazer duas ressalvas: não devemos pensar que esse funcionamento limite seu potencial semiótico à mera representação da fala. Embora a enunciação da língua seja a operação básica da escrita enquanto sistema semiótico, esse processo não esgota suas virtualidades. As possibilidades de articulação fornecidas por esse sistema permitem a enunciação de uma série de conteúdos complexos que não

necessariamente são recortes de uma dada língua natural. O trabalho de Pondian (2016), ao esboçar uma gramática retórica para a escrita, aponta justamente para essas virtualidades, na medida em que demonstra que certas figuras de retórica, ao serem enunciadas, podem desadensar as relações entre a escrita e a análise da língua à qual elas estão comumente atreladas.

O seguinte poema de Fernando Aguiar (1994) é um bom exemplo de como esse processo acontece:

Figura 11 – Minimal poem.



Fonte: Aguiar (1994, sem página)

O efeito poético é alcançado pela reiteração do diacrítico indicativo de cedilha em uma posição pouco usual. Embora a associação imediata entre o grafema e o conteúdo fonológico ainda esteja potencializada, tal virtualidade se realiza como uma memória presente no discurso. Para Pietroforte (2008), em um poema dessa natureza, as formas plásticas e linguísticas, dotadas de relativa autonomia, operam

num processo de identificação, de modo que o conteúdo plástico coincide com os grafemas, o que ressalta seus elementos constitutivos.

A segunda ressalva diz respeito ao fato de que os modelos operatórios da escrita raramente se encontram em estado puro. Um sistema de escrita abarca, concomitantemente, diferentes graus dos diferentes modelos de presença em um mesmo sistema. Esse fato já é mencionado mesmo por Saussure em seu *Curso de Linguística Geral* (1995), que aponta a presença de elementos fonológicos no sistema ideográfico. Compreender a complexificação de modelos operatórios da escrita em um mesmo sistema parece ser a chave de legibilidade para o modo específico de agenciamento poético realizado pelo grupo Noigandres.

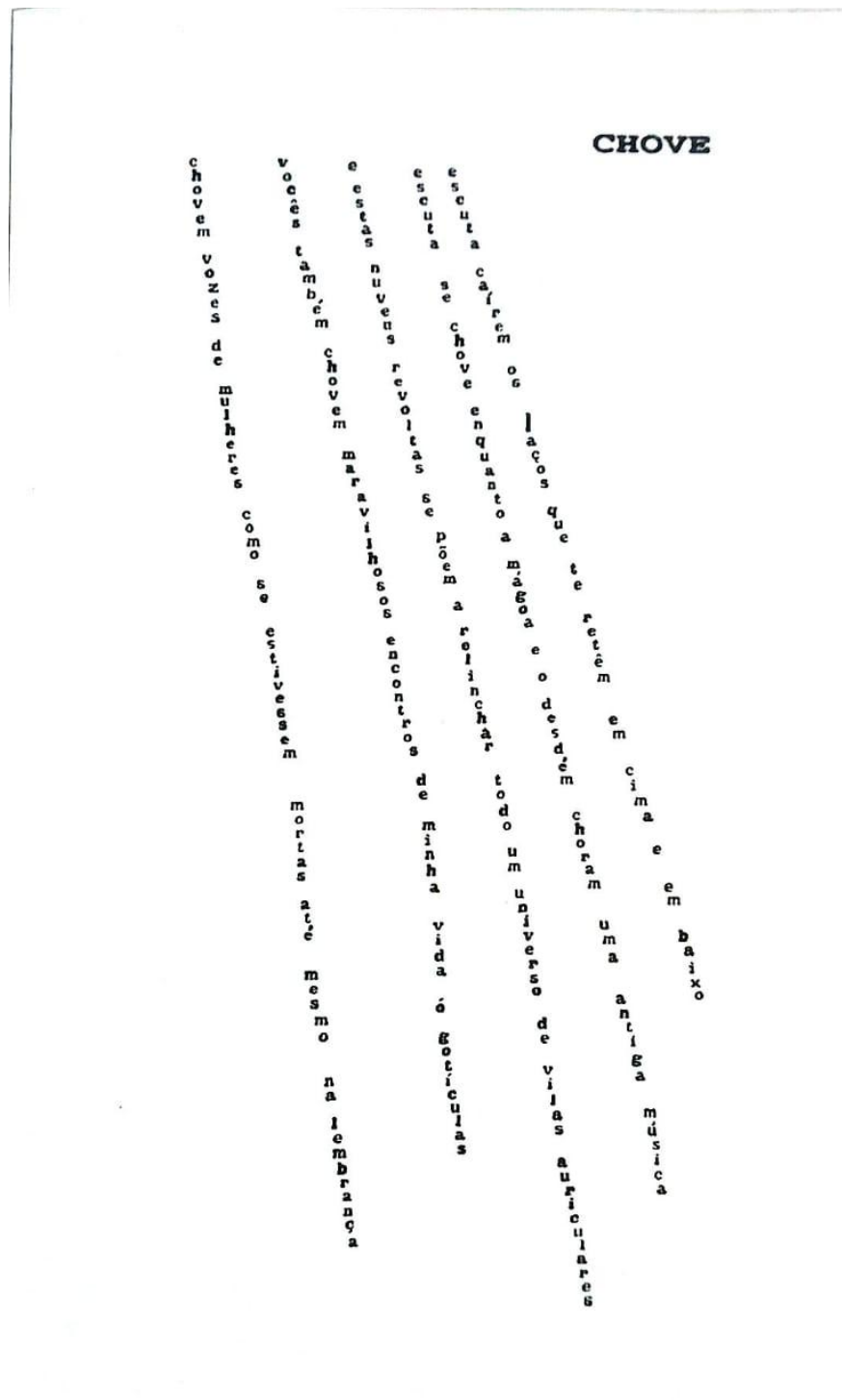
3.3.2 Uma caracterização preliminar do ideograma concreto

O movimento de poesia concreta em sua fase ortodoxa é reconhecida pelo uso sistemático de um modo de organização próprio. Aqui procuraremos fazer uma caracterização mínima dessa forma discursiva, para nos próximos capítulos descrever o percurso de geração desse modo de agenciamento do discurso.

Se a práxis só pode ser apreendida a partir da relação entre pelo menos duas grandezas (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2003), optamos como *corpus* para essa análise preliminar um par de poemas em que a tensão entre plano de expressão e plano de conteúdo se dão com uma substância de ordem visual. Os dois poemas são muitas vezes comparados pela fortuna crítica do movimento com o objetivo de estabelecer distinção entre a poesia concreta e outros tipos de poéticas visuais. Trata-se do caligrama “chove”, de Guillaume Apollinaire (2008) em sua tradução para português por Álvaro Faleiros, e do poema “pluvial/fluvial”, de Augusto de Campos (BARROS; BANDEIRA, 2002), tido como exemplo paradigmático da produção poética concreta.

3.3.2.1 O caligrama em “chove”

Figura 12 – “Chove”, de Guillaume Apollinaire



Fonte: Apollinaire (2008 p 57)

O poema é composto na forma poética caligrama. Essa é uma forma de organização em que o bloco resultante da disposição da escrita enuncia uma figura do mundo natural. Para Pietroforte (2008), na prática caligramática, ocorre uma negação da diferença existente entre semiótica verbal e semiótica plástica, de modo a não ser possível separar as duas semióticas no conjunto global do texto, o que resulta em um processo de assimilação, sem que, no entanto, se afirme uma identidade entre o verbal e o gráfico.

Em “chove”, o enunciador procura simular pela forma da escrita o conteúdo figurativo da chuva. Esse efeito de sentido pode ser alcançado a partir da construção de identidades entre formas plásticas da escrita e uma leitura imagética do fenômeno retratado: a descontinuidade entre as letras permite que elas sejam associadas a gotas de chuva, enquanto a orientação vertical das linhas e sua irregularidade são relacionadas à sua queda. O que se passa, então, é a correlação entre formas topológicas e eidéticas a formas de conteúdo.

A despeito da forma pouco comum em que o poema é organizado, podemos dizer que o extrato verbal do texto é relativamente convencional em termos de sintaxe e conteúdo, que se notabiliza pelo arranjo figurativo em que a chuva é associada metaforicamente à atualização de experiências pretéritas do eu lírico. Uma vez que o foco em nossa pesquisa é o modo de organização poética, não nos deteremos de modo mais alongado nesses aspectos do poema e seguiremos imediatamente com a análise do poema de Augusto de Campos.

3.3.2.2 O ideograma concreto em “pluvial/fluvial”

O movimento de poesia concreta realizou a geração de uma forma poética que permite potencializar elementos da escrita alfabética de ordem plástica, como a topologia e as formas eidéticas para a homologação entre elementos da expressão e elementos do conteúdo, num processo que pode ser entendido, grosso modo, como o de “ideogramatização” da escrita alfabética. Tal forma é denominada pelo fazer teórico do grupo como *ideograma*, apropriando-se da terminologia referente a modelos de escrita oriental. A denominação se deve a uma pretensão de identificar os procedimentos conquistados no âmbito da escrita fonética pela prática enunciativa com o mecanismo de funcionamento da escrita propriamente ideográfica. Como dito anteriormente, optamos por denominar a forma como *ideograma concreto* em nosso

trabalho, resguardando as diferenças entre a escrita ideogramática propriamente dita e o fazer poético do grupo. Vejamos o funcionamento da escrita concreta no poema de Augusto de Campos:

Figura 12 –“Pluvial/fluvia”, de Augusto de Campos

```

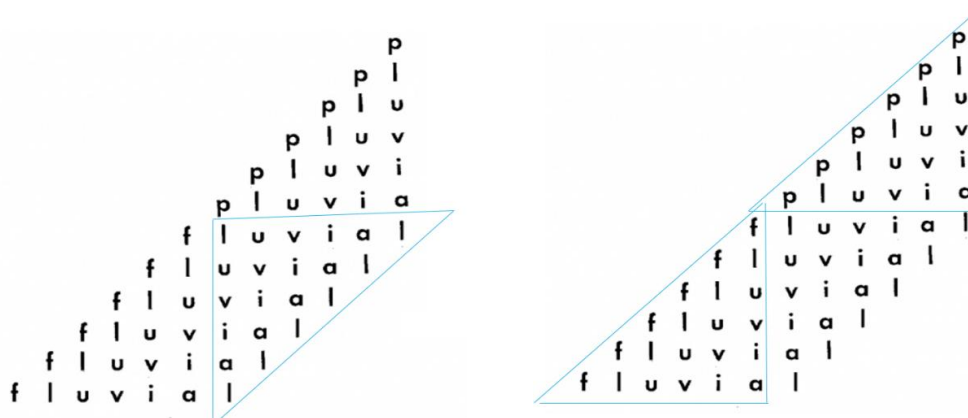
p
  p l
    p l u
      p l u v
        p l u v i
          p l u v i a
            f l u v i a l
              f l u v i a l
                f l u v i a l
                  f l u v i a l
                    f l u v i a l
                      f l u v i a l

```

Fonte: Campos (2000, p. 106)

O poema é composto por seis repetições de dois vocábulos distintos. As palavras são dispostas em duas orientações topológicas, horizontal para “fluvia”, vertical para “pluvial”. A disposição dois eixos de orientação se dá de modo que eles se cruzem, assim os vocábulos não aparecem de forma pura, mas sim formados pela intersecção das duas palavras em pelo menos um ponto da cadeia de sete letras em cada linha. A distribuição do poema forma um bloco em forma de trapézio oblíquo que engloba todo o texto do poema. Este pode ser decomposto em três triângulos, como podemos observar a seguir:

Figura 14 – Decomposição eidética de “pluvial/fluviaal”.



Fonte: Elaboração do autor

Cada palavra que compõe o poema é distribuída simetricamente entre dois triângulos em dois sentidos de leitura possíveis. O triângulo central engloba um campo de interseção, os grafemas contidos nele participam concomitantemente da formação dos dois vocábulos do poema, de modo que sua leitura se realiza tanto em sentido horizontal, como vertical. Os outros dois triângulos apresentam os grafemas que não são compartilhados, sua orientação de leitura só se realiza completamente em uma direção: horizontal para o triângulo inferior, vertical para o superior.

No plano da expressão verbal, o par se distingue apenas pelo primeiro fonema de cada sequência, /p/ e /f/, de modo que há grande identidade entre os planos de expressão das duas formas. No plano do conteúdo, os vocábulos denotam diferentes qualidades da isotopia aquática, acrescentando-lhe os semas relativos à chuva e aos rios. Tendo em vista somente a construção linguística, observamos que a escolha da reiteração de estrutura nominais restringe o texto a uma enumeração de elementos intensivos, sintaticamente isolados, o que demanda algum elemento extensivo que oriente uma sintaxe de leitura do poema. Como veremos, é a organização topológica e eidética do poema que permite a constituição de sua significação global.

Podemos identificar uma homologia entre os elementos formais elencados até aqui e uma oposição fundamental em semiótica: identidade e alteridade. Como ressalta Greimas (1966), a alteridade só pode ser identificada a partir de uma base de identidade. As figuras do poema remetem a forças da natureza, diferentes, porém

complementares. A organização topológica reforça essa dialética. A distribuição dos termos em posições topológicas opositivas (inferior- superior, esquerda-direita, horizontal- vertical) ressalta a alteridade entre as formas enunciadas. Ao mesmo tempo, o englobamento do poema em uma forma geométrica simétrica e a disposição interseccional dos vocábulos realça sua base indentitária. Assim, podemos perceber a constituição de uma série de relações semissimbólicas, que se caracteriza “pela conformidade entre os dois planos de linguagem reconhecida como se dando não entre elementos isolados, como acontece nas semióticas simbólicas, mas entre suas categorias” (GREIMAS, 2004, p. 93). O seguinte quadro procura evidenciar as diversas homologações de caráter semissimbólico que ocorrem entre as formas da expressão do poema ao par opositivo *identidade-alteridade*:

Figura 15 – Quadro de homologações semissimbólicas de “pluvial/fluvial”.

Oposição fundamental	Formas fonológicas	Formas topológicas	Formas eidéticas
Alteridade	/ p / / f /	superior- direito – vertical inferior-esquerdo-horizontal	Triângulo
Identidade	/ luvi'aw /	Central	Trapézio

Fonte: Elaboração do autor

Tudo se passa como se o enunciador procurasse, a partir dos paralelismos entre plano da expressão e plano do conteúdo, organizar um diagrama que sintetizasse a análise de uma figura do mundo natural. É como se cada poema que se utiliza dessa forma pudesse ser lido como um pequeno verbete em forma de diagrama sensível a respeito de algum elemento do universo semântico da cultura de que participa, exercendo uma das funções do universo literário apontada por Denis Bertrand (2003): a de um repositório do conhecimento e valores acumulados ao longo do tempo por uma determinada cultura.

É digno de nota, a diferença de adensamento figurativo nos dois poemas. Enquanto em “chove”, há uma preocupação em reproduzir a forma imagética da figura enunciada, a enunciação de “pluvial/fluvial” investe antes em seu arranjo estrutural,

de modo a dar carnadura a uma organização semiótica da figura, num processo de estilização, e não uma reprodução do conteúdo figurativo do poema.

3.3.2.3 De “chove” à “pluvial/fluvia”

Os dois poemas analisados são exemplos paradigmáticos da poesia visual no século XX e, não raro, são associados como parte de uma história comum da evolução de formas poéticas. Tendo isso em vista, podemos pensar que eles representam duas etapas distintas em um percurso sintagmático. Desse modo, a análise do conjunto de transformações formais que podem ser apreendidas entre os dois textos pode nos dar medida do percurso de realizações, atualizações, potencializações e virtualizações exercidas por sua práxis enunciativa. Vejamos um levantamento sucinto dessas transformações:

Quanto à estrutura frasal, “chove” é composto por cinco orações completas, enquanto em “pluvial/fluvia” a estrutura sintática baseada no formante sujeito-predicado é virtualizada, em seu lugar é realizada uma estrutura eminentemente nominal e paratática. Tal mudança desempenha uma transformação significativa na organização do poema: se o texto verbal do caligrama guarda certa autonomia em relação a sua forma plástica, a articulação de sentido do texto verbal do poema concreto passa a ser dependente de sua organização plástica.

As marcas de enunciação enunciada também são virtualizadas. Essa escolha enunciativa simula um afastamento do enunciado de sua enunciação e constrói um efeito de objetividade. Enquanto o poema de Apollinaire participa de uma tradição lírica que remete o fazer poético à experiência singular do sujeito, a poesia concreta afirma a aproximação do fazer poético com uma racionalidade objetivante, pretensamente independente de um sujeito do sentir.

No tocante à organização plástica do poema, o texto concreto realiza a distribuição dos grafemas concomitantemente nos eixos vertical e horizontal, enquanto o caligrama realiza apenas a distribuição no primeiro eixo. Tal diferença marca um adensamento na estrutura discursiva do poema, na realização do percurso de leitura. O leitor deve optar por realizar um eixo de leitura enquanto potencializa outro, alternando continuamente entre as duas opções.

“Pluvial/fluvia” realiza a geometrização do bloco textual enquanto virtualiza a irregularidade presente em “chove”. A escolha de compor o poema em uma forma

geométrica regular parece corroborar com o efeito de objetivação pretendido pelas demais estratégias enuncivas realizadas pelo sujeito da enunciação, bem como conferir uma maior organização aos conteúdos, corroborado para o processo de diagramatização do conteúdo pela formas da escrita.

Quanto à correlação entre os planos da linguagem, temos uma amplificação desse procedimento no poema de Augusto com a realização da homologação entre formas da expressão verbal e formas do conteúdo, bem como uma maior exploração de categorias topológicas. Tal amplificação parece assinalar a centralidade do princípio de correlação entre os diversos planos da linguagem no poema como marca do modo de agenciamento discursivo da poesia concreta.

Podemos reunir esses conjuntos de operações no seguinte quadro:

Figura 16 – Quadro de operações da práxis entre “chove” e “pluvial/fluvial”.

	Chove	Pluvial/fluvial
Determinação sintática	realizada	potencializada
Enunciação enunciada	realizada	virtualizada
Geometrização	potencializada	realizada
Correlação entre expressão plástica e conteúdo	realizado	realizado

Fonte: Elaboração do autor

Ao observar esse conjunto de transformações identificadas ao acompanhar os movimentos da práxis enunciativa, podemos perceber uma tendência para uma atenuação dos elementos exclusivamente linguísticos e uma amplificação das formas plásticas correlacionadas a formas do conteúdo. Essa tendência parece indicar um modo de agenciamento discursivo que parece particular da forma de organização poética realizada pelos poemas concretos.

Tal dispositivo de agenciamento é reconhecível por alguns processos concomitantes, a saber:

- a) a virtualização de uma estrutura sintática frasal acompanhada da atualização de uma estrutura estritamente paratática e predominantemente nominal;

- b) a realização de formas plásticas próprias do sistema de escrita fonético, especialmente formas topológicas e eidéticas, no processo de significação do poema;
- c) a homologação sistemática de formas da expressão plásticas com formas do plano do conteúdo de cada poema, de forma a diagramatizar os conteúdos pela forma da expressão escrita;
- d) a geometrização das formas eidéticas da escrita; A tendência à concisão discursiva.

No próximo capítulo, começaremos a análise do *corpus* selecionado, procurando, assim, descrever o percurso de geração dessa forma de forma semiótica.

4 DO VERSO AO IDEOGRAMA

Antes de iniciarmos a análise propriamente dita, cabe tratar brevemente da seleção do *corpus* escolhido. Procurando assegurar sua homogeneidade, só foram analisados textos que se enquadrem no gênero poema. Essa escolha se faz a despeito de considerações de outras pesquisas que afirmam o caráter poético de outras produções do grupo, como ensaios, manifestos ou traduções (SANTAELLA, 1986).

Visando o mesmo objetivo, vamos nos deter nas produções em que os autores se identificam enquanto participantes do grupo Noigandres, desconsiderando produções posteriores à rarefação de atividades dos poetas enquanto grupo, como a publicação em livros individuais ou exposições. Desse modo, nos deteremos unicamente sobre os poemas publicados na revista Noigandres, principal veículo de publicação do grupo em seus anos de maior atividade em conjunto. Editada em cinco números, entre 1952 e 1962, sendo que o último número teve um caráter antológico, trazendo produções de todas as edições anteriores, bem como poemas inéditos até então. Além dos três poetas citados, foram publicadas produções de mais dois poetas, também considerados membros do grupo Noigandres: Ronaldo de Azeredo e José Lino Grünwald. Os quadros seguintes organizam os poemas publicados por autor de em cada número:

Figura 17 – Quadro com poemas de Noigandres 1.

Autores	Poemas
Augusto de Campos	“Ad augustum per angusta”, “O sol por natural”
Haroldo de Campos	“A cidade”, “Thalássa, Thalássa”.
Décio Pignatari	“A morte do infante”, “Altar menor”, “Hidrofobia em canárias”, “Eupoema”, “Bateau pas ivre”, “Noção de pátria”, “Decius infante”, “Reservando-me sempre para as horas frias”, “Dizer suave do tempo, lila”, “Epitáfio”, “Eu sou”, “Viver é frio” “Fadas para eni”, “Move-se a brisa ao sol”, “Evocação pastoral do menestrel”, “O que se perdeu”, “A água e a boca”, “E a fuga delicada das escravas”.

Fonte: Elaboração do autor

Figura 18 – Quadro com poemas de Noigandres 2.

Autores	Poemas
Augusto de Campos	Poetamenos (série composta pelos seguintes poemas: “por suposto”, “no entrei”, “Lygia fingers”, “nossos dias”, “eis os amantes”).
Haroldo de Campos	“Cirópedia ou a educação do príncipe”.

Fonte: Elaboração do autor

Figura 19 – Quadro com poemas de Noigandres 3.

Autores	Poemas
Augusto de Campos	“Concreto”, “Ovonovelo”, “Salto”, “Nu”, “Morcego”, “Tensão”, “Morte pérola”, “Seta”.
Haroldo de Campos	“Si len cio”, “Pavilhão da orelha”, “No â mago do ô mega”, “Entre par(edes) enteses”, “Do peri escópio ao peri cárdio”.
Décio Pignatari	“Adieu, mallarmé”, “Stele pour vivre I”, “Stele pour vivre II”, “Um movimento”, “Semi di zuca”.
Ronaldo Azeredo	“Ro”, “A água”, “A”, “Z”, “É claro”, “Choque”.

Fonte: Elaboração do autor

Figura 20 – Quadro com poemas de Noigandres 4.

Autores	Poemas
Augusto de Campos	“Uma vez”, “Eixo fixo”, “Sem um número”.
Haroldo de Campos	“Fala clara”, “Branco”, “Mais ou menos”.
Décio Pignatari	“Terra”, “Beba Coca-Cola”, “Hambre”, “LIFE”.
Ronaldo Azeredo	“Rua sol”, “Velocidade”, “Lesteoeste”

Fonte: Elaboração do autor

Figura 21 – Quadro com poemas de Noigandres 5.

Autores	Poemas
Augusto de Campos	“Bestiário”, “Ovonovelo”, “Salto”, “Tensão”, “Uma vez”, “Eixo”, “Sem um número”, “Terremoto”, “Início meio fim”, “Cor som”, “Tempoespaço”, “Sangueraeia”, “Quadrado”, “Pluvial”, “Flor da pele”, “Caracol”, “Greve”.
Haroldo de Campos	“Lamento sobre o lago de nemi”, “Thálassa thálassa” “Ciropédia”, “Claustrofobia”, “Orfeu e o discípulo”, “A naja vertebral”, “A invencível armada”, “Si len cio”, “No â mago do ô mega”, “Entre(parede) parênteses”, “Branco”, “Mais ou menos”, “Cristal”, “Nascemorre”, “Ver navios”, “Topogramas”, “Servidão de Passagem”.
Décio Pignatari	“Rosa d’amigos”, “O jogral da prostituta negra”, “Altar menor”, “Hidrofobia em canárias”, “Bateua pas ivres”, “Bolsão da pátria”, “Dizer suave”, “Epitáfio”, “Eu sou”, “Contemporâneo”, “Viver é frio”, “Move-se a brisa”, “O que se perdeu”, “A água e a boca”, “Bufoneria brasileiras 1(poeta virgem; Música de coreto)”, “Um flau de verca”, “A porta de um peso”, “Stele pour vivre I”, “Stele pour vivre II”, “Um movimento”, “Terra”, “Hambre”, “Coca cola”, “Caviar”, “LIFE”, “Stela pour vivre III”.
Ronaldo Azeredo	“Ro”, “A água”, “A”, “Z”, “É claro”, “Choque”, “Velocidade”, “Ruasol”, “Oesteleste”, “Tic tac”, “Comovido”, “Solitário solidário”, “Corpo a corpo”, “Portões abrem”.
José Lino Grünerwald	“Lola”, “Não fosse a vista errante”, “Quarto escuro”, “E se lá no cio”, “Espelho de vésper”, “Um adeus ao horizonte”, “E os cabelos?”, “Um marulhar de águias”, “Punhal”, “Leste ao longo”, “Entre dois sóis”, “Vértice”, “Cesse”, “Pomba”, “Um rastro”, “Pedra”, “Petróleo”, “Rio raio”, “Um lance”, “Sombra”, “Bala”, “A vida”, “Vai e vem”, “Passatempo”, “Forma”, “Fome”, “Sempre ceder”, “Durassolado”, “Apertar o cinto”, “Revolução”.

Fonte: Elaboração do autor

Tratando-se de uma publicação que apresentou um grande número de poemas – cerca de 142 –, seria inviável e mesmo desnecessário uma análise integral do universo delimitado. Para refinar a seleção dos poemas a serem efetivamente analisados, levando em conta que se está analisando a produção de um grupo que

guarda uma identidade forte em relação a seu trabalho, elencamos o critério *representatividade* para o recorte dos poemas. Para Greimas, tal critério pode ser definido

como a relação hipotática que vai da parte que é o corpus à totalidade do discurso (...).O que permite sustentar que o corpus, embora permanecendo parcial, pode ser representativo, são os traços fundamentais do funcionamento do discurso, retidos sob os nomes de redundância e de limitação. (GREIMAS, 1973, p. 188-189)

Atento a esse quesito, os poemas selecionados devem ser obrigatoriamente de Augusto, Haroldo e Décio, uma vez que, dos cinco poetas participantes da publicação, apenas os três constam em todas as edições. Isso ocorre mesmo na edição de número 2, em que Décio Pignatari, apesar de não ter nenhum poema publicado, assina como editor.

Também levando em conta o mesmo critério e, dado o caráter antológico do número cinco, optamos por selecionar apenas poemas que estejam publicados nesse número e que já tenham sido publicados anteriormente em outras edições, entendendo que se aí foram editados foi por uma crença dos autores de que essas produções seriam representativas da identidade coletiva do grupo. O resultado da triagem pode ser observado no seguinte quadro:

Figura 22 – Quadro de poemas constantes em Noigandres 5

Revista de publicação original.	Autores		
	Augusto de campos	Haroldo de Campos	Décio Pignatari
Noigandres 1	O sol por natural Augusta per augusta	Thálassa thálassa	Altar menor Hidrofobia em canárias Bateau pas ivres Bolsão da pátria Dizer suave Epitáfio Eu sou contemporâneo Viver é frio Move-se a brisa O que se perdeu A água e a boca
Noigandres 2	Lygia Nossos dias com cimento Eis os amantes	Ciropédia	
Noigandres 3	Ovonovelo Salto Tensão	si len cio No â mago do ô mega Entre par (edes(enteses	Stele pour vivre I Stele pour vivre II Um movimento
Noigandres 4	Uma vez Eixo Sem número	Branco Mais ou menos	Terra Hambre Coca cola LIFE

Fonte: Elaboração do autor

A partir dos filtros realizados, logramos isolar 35 poemas representativos do grupo Noigandres. Porém, ainda não temos um número viável de textos para o escopo do presente trabalho. Assim, nos resta realizar mais um recorte em duas etapas: a) visando abarcar todas as fases do grupo, de modo a flagrar a dinâmica de assunção de formas na práxis discursiva entre poemas, analisaremos um poema por edição. b) para compor a seleção, privilegiaremos poemas que mobilizem diferentes formas discursivas entre si, uma vez que assim acreditamos que poderemos ter maior diversidade de praxemas potencializados, de modo a nos oferecer uma maior campo de análise.

Desse modo chegamos ao seguinte *corpus* de 4 poemas:

Figura 23 – Poemas a serem analisados

Edições	Poemas
Noigandres 1	Thálassa thálassa, de Haroldo de campos
Noigandres 2	Lygia fingers, de Augusto de Campos
Noigandres 3	Tensão, de Augusto de Campos
Noigandres 4	LIFE, de Décio Pignatari

Fonte: Elaboração do autor

Nossa análise se realizará a partir de uma leitura direta do *corpus*. De modo que é por meio da leitura desse *corpus* que se procura analisar a colocação de formas de organização poética em discurso e a observação de seu modo de existência, ressaltando em que medidas tais relações concorrem para a geração da forma semiótica estudada no presente trabalho. Passemos então às análises.

4.1 De Noigandres 1: Thálassa, Thálassa

O primeiro número da revista Noigandres afirma uma série de valores convencionados no meio literário no período no qual se insere. Ponto de partida para

experiência poética do grupo, o número parece reafirmar os modos de produção discursivas realizadas a cabo pela chamada geração de 45, como valorização do discurso mítico e do rebuscamento formal. Esses valores que só serão negados de forma contundente no segundo número da publicação. Para descrever esse posicionamento discursivo nos deteremos na análise do poema “thálassa, thálassa”, de Haroldo de Campos (2008, p. 40-45), produção que parece contrariar em diversos aspectos o modo de produção específico que mais tarde será realizado pelo grupo. Ainda que aparentemente os poemas desse período pouco dialoguem com o que depois seria reconhecido como discurso concreto, com a análise de um dos poemas típicos dessa fase, procuramos identificar qual o papel dessa etapa da produção concreta para a geração do ideograma concreto enquanto forma semiótica.

Thálassa, thálassa.

1

1. Não sabemos do Mar
2. O Mar varonil com seus testículos de ouro
3. O Mar com seu coração cardial de folhas verdes
4. E suas imensas brânquias de peixe aprisionado
5. O Mar, não esse que dá as nossas costas
6. Pantera de espuma que as mulheres domesticam
7. Em suas redes de látex
8. Rei de Bizâncio e unguento movendo entre as esposas
9. As mãos manicuradas.

10. Não sabemos do Mar
11. O dia nos confina entre a pobre matéria da madeira calada
12. Entre os pássaros ocos, os cavalos de força e a mucosa eletrônica
13. E à noite adoramos ao Sol de Galalite e o Poderoso Ás de Espadas
14. Enquanto os cinocéfalos correm sobre os nossos telhados
15. Aguardando a mulher- Nua que há de aparecer com seus pequenos seios
16. Bela como o almíscar, que rói as pituitárias
17. E as zibelinas que mortas em torno de suas nádegas de prata.

2

18. Não sabemos do Mar.
19. Ó trombeta de osso!

20. Pífaros surdos emboscados na areia!
21. _ Um pássaro que se perdeu no céu de celofane
22. Esquece o seu grito de gaivota marinha.

23. É aqui a morte de sete- palmos- de- terra
24. E tríplice coroa de chumbo sobre a fronte
25. A morte, o grande cão montando um asno negro
26. E tangendo à sua frente os zabumbas do luto.

27. É aqui a terra- Firme e os navios- ancorados
28. A Madeira-de lei e as Construções- de pedra
29. – O homem que lê a sorte nas vísceras sagradas
30. Suspende à sua porta o bucrânio dos loucos.

31. ... E falam de uma Cidade antiga
32. Como essa moeda de argila
33. E viva como o odor dessa rosa.
34. Dos seus mercados onde se bebia o vinho de lótus
35. Dos seus destinos confinados a Anciãos de barbas de papiros

36. De suas leis, de seus Deuses, e de suas Virgens, seus Reis:
37. E o imenso dique de pedra erguido por seu povo
38. Para deter o Mar
39. – São essas torres de prata que vemos à vasa da maré-
40. E Ele agora a recobre como um verde morcego
41. Recolhendo a membrana das asas e às avessas
42. Suspenso
43. Como um verde morcego em sua sesta lunar.

- 3**
44. Eu também praticando os Ritos Fúnebres da Rosa
45. Quando os amigos – Os templários de um mistério sem templo-
46. Cruzam as lanças e se afastam num adeus melancólico
47. Eu nada sei do Mar, mas o poema o supre,
48. E um escaravelho de esmeralda pousado em minha fronte
49. Fala-me em sua rude algaravia marítima:

50. – O Mar, Galo Sultão com seu clarim de Espanha
51. Seu triunfo de trezentos potros de ametista
52. Quando belo e animal rói as próprias entranhas

53. E um punho de sal se abate no horizonte.
54. – O Mar em seu decúbito dorsal de folhas verdes
55. Sargão de uma longínqua dinastia de púrpura
56. Dom Diniz lavrador de suas lavras de espuma
57. Falconeiro, e no ombro o seu falcão – a Lua.
58. – O Mar,
59. Não esse leão de pedraria que dá as nossas praias
60. Sol hidrópico, tigre
61. De tornassol que as mulheres amansam com o triângulo
62. Núbil em seu ventre de benjoin e eletro- imã.
63. – O Mar, mancebo hirsuto
64. Com peixe nas virilhas
65. – O Mar, coração cardial
66. Crivado de espadartes
67. E no peito de dura substância marinha
68. Como imensa tatuagem a fósforo e santelmo
69. O esqueleto de coral de todos os seus mortos.
- 4**
70. E um menino ergue-se entre os homens e senta-se entre os sábios
71. (Teu signo, ó mistério, o carbúnculo sobre a testa dos lincés!)
72. Um menino de orfandade magnífica, como o ultimo de uma raça.
73. Entre o povo das cavernas, o povo da terra firme
74. Os Comedores- de- terra
75. Cujos primogênitos apodrecem em cântaros de barro
76. E são os deuses- do- alicerce, os padroeiros, os lares
77. Das Construções- de- pedra e dos Bens- de raiz.
78. Um menino sentado entre os sábios e erguido entre os homens!
79. O Bastardo, o Herdeiro
80. Presuntivo de uma Linguagem a extinguir-se
81. (como os híbridos nas espécies carregando a semente infecunda)
82. E fala do Mar e de ancestrais de límpida
83. Geração marinha
84. Aos doutores que escrevem sobre placas de adobe

- 85. As mulheres que tingem as unhas dos pés com um esmalte de múrex
- 86. E a um homem que enterra os seus mortos nas manhãs de domingo
- 87. Colocando-lhes sob a língua uma pequena moeda
- 88. E recheando-lhes o ventre de natrão e especiarias..

5

- 89. Um menino e sua fronte
- 90. Como a asa de um pássaro de marfim
- 91. Um menino, e sua voz como a têmpera de uma espada
- 92. E uma isolação de vogais restaurando a língua- de- d'oc dos vaticínios!

6

- 93. -Tu, Deusa- Leoa
- 94. Ó morte de esporões de bronze
- 95. - Morte marítima, não essa de sete- palmos- de- palmos...
- 96. Ergue o tridente de ouro, favorece
- 97. Também os alísios do Poema.

- 98. -Virgem barroca, figura
- 99. Na proa dos navios
- 100. Sacode a cabeleira abissal profunda de pólipos
- 101. Quando o Mar almirante Te empolga e o tatuas no peito
- 102. Com o esqueleto de coral de todos os seus mortos

- 103. Sustém a andança do Poema, ó Favorita,
- 104. De fúnebre nudez sitiada por eunucos
- 105. Enquanto sobre Ti os dátilos claros como digitális
- 106. Se abrem
- 107. E nada á Tua ilharga ou cardume aguerrido dos delfins.

- 108. - E TU, Árvore da Linguagem,
- 109. Mão do Verbo
- 110. Cujas raízes se prendem no umbigo do Mar
- 111. Ergue Tua copa incendiada de dialetos
- 112. Onde a Ave- do- Paraíso é um Íris de Aliança
- 113. E a Fênix devora os rubis de si mesma
- 114. Recebe este idioma castico como um ouro votivo
- 115. E as primícias do Poema, novilhas não juguladas
- 116. Te sejam agradáveis!

117. Tu, Mãe do verbo cercada de hespérides desnudas,
 118. Cuja fala é sinistra qual a voz dos Oráculos,
 119. E bífida como a língua dos dragões...

7

120. Um menino e seu canto
 121. Como um pouco de sal nos ritos de amizade...

8

122. ... Mas um dia o Povo se cansará de ouvi-lo,
 123. O Povo se cansará de chamá-lo "O Justo!"
 124. (Nesse dia os telefones serão pássaros de gargantas ocas
 125. repetindo para sempre os nomes pérfidos do Exílio
 126. E escorpiões domesticados devorarão a língua dos rouxinóis
 127. Para que todos possam ouvir a irretrucável
 128. Dialética do Encéfalo Eletrônico).
 129. – E como os Dez Mil que viram o Mar e disseram "O Mar"
 130. – E como o Doge de Arnês de prata no Bucentauro de núpcias
 131. – Ou essa criatura _ a medusa _ de pura substância marinha
 132. Tão límpida que a retina não filtra – azul sem tara,
 133. Um homem desce das Terras- Firmes e procura
 134. O Mar
 135. – O Mar varonil com seus testículos de ouro
 136. – O Mar paternal de tórax iracundo
 137. E sonoros pulmões de búfalo encerrado,
 138. E àquele imenso coração filial rodeado de ametistas.
139. _ É esse elmo de púrpura que vemos na vasante das águas.

4.1.1 Organização discursiva em *Thálassa*, *Thálassa*

Tendo em vista o caráter concentrado da tradição construtiva a qual se filia o discurso da poesia concreta, a leitura desse poema pode chamar atenção por apresentar características que contrariam as expectativas do leitor que conheça a prática discursiva dos poetas concretos. O poema é constituído por 139 versos de extensão irregular distribuídos em oito partes. O verso é livre ou plurimétrico, variando entre duas e vinte sílabas poéticas. A concisão discursiva, e a tendência à concentração, que serão marcas constantemente realizadas pelo discurso da poesia

concreta, ainda são meras possibilidades não atualizadas pela prática poética efetiva. Em seu lugar temos a presença de um discurso que tende à proliferação e à expansão discursiva.

Em termos prosódicos, não há uma estabilização métrica, de modo que a descontinuidade do discurso é negada por meio de versos longos e próximos de um tom oratório. Em alguns trechos, essa estabilização ocorre, havendo, pontualmente, a negação da continuidade do discurso sintático. Assim, o enunciado oscila entre diferentes regimes de organização prosódica do verso. Essa oscilação parece regida pela modulação patêmica do sujeito da enunciação enunciada, que ora é sujeito de si, ora é tomado por uma modulação tensiva tônica.

A pontual projeção de regularidades métricas, instauradoras de descontinuidades, no plano da expressão parece insuficiente para regular a vocação para a proliferação de discurso em seguir adiante. Não há uma estabilização métrica que regule o fluxo discursivo, os versos estão ao sabor do fôlego prosódico do enunciador. O poema, desse modo, se caracteriza por uma metrificação heterossilábica em que a extensão e cesura dos versos é variável, conferido mesmo em alguns trechos uma impressão de desordem e de furor discursivo. Alguns indícios apontam para essa patemização do discurso, como o uso de interjeições que modulam os versos de forma enfática e o uso de hipérbolos e metáforas grandiloquentes que aceleram o discurso.

4.1.2 O plano do conteúdo: entre o mítico e o histórico

Quanto ao conteúdo, o poema afirma uma tensão entre dois estados conjuntos concomitantes: a) a conjunção com um objeto de valor disfórico, que podemos compreender como a existência histórica do sujeito, atualizada no poema de forma metafórica pela caracterização do cotidiano de sua comunidade e pela figura do mar, figura central do poema e sobre a qual nos debruçaremos adiante; b) a disjunção com uma existência mítica, evocada discursivamente pela figura de um mar atualizado apenas pelos discursos que circulam na comunidade na forma de lendas e ritos, além do próprio fazer poético.

É necessário precisar um pouco estatuto de cada uma dessas grandezas e como são dispostas no poema. Logo de início é instaurado um não-saber sobre um dado objeto: “Não sabemos do Mar” verso que é reiterado em diferentes trechos do

poema (versos 1, 10 e 18). O desconhecimento do mar acontece apesar da proximidade e do convívio cotidiano com essa figura do mundo-natural. Conhece-se bem o mar cotidiano, mas não o mar real (“O mar, não esse que dá às nossas costas” verso 5). Instaura-se então uma sansão veridictória sobre a realidade experienciada pelo sujeito. Em comparação com o discurso mítico tônico e intenso, a experiência histórica do sujeito, átona e extensa, parece desprovida de realidade, instaurando um discurso mentiroso do ponto de vista do eu-lírico. A isotopia do velamento do ser pelo parecer é constantemente reiterada ao longo do poema, em figuras como “mãos manicuradas” (verso 9), “Sol de Galalite” (verso 12), “Céu de celofane” (verso 21), entre tantas outras presentes no enunciado.

Desse modo, temos a realização da existência histórica da ordem do parecer, manifesta pelos percursos cotidianos disfóricos, enquanto os valores míticos da ordem do ser são virtualizados. Porém, esse ser oculto ainda é atualizado por meio de discursos referidos no interior do poema, como em “falam de uma Cidade antiga” (verso 30) ou “fala do Mar e de ancestrais de límpida” (verso 81). A existência mítica do mundo permanece atualizada em disjunção com os sujeitos na forma de lendas, ritos e pela própria poética que procura convocar essa memória para a ordem do discurso, ainda que a realização efetiva desses valores ainda não seja possível.

Há, desse modo, um processo discursivo de atualização pela memória da existência mítica, de modo que, ainda que sua conjunção esteja virtualizada pelo triunfo dos valores práticos, é constantemente atualizada na esperança de que essa memória seja tônica o suficiente para potencializar essa conjunção e possibilitar uma realização futura desses valores (“Mas um dia o Povo se cansará de ouvi-lo”, verso 121). Assim, a despeito de um processo de ocultamento do ser pelo parecer, há uma crença na possibilidade do discurso mítico lançar esses valores à memória do sistema, de modo que sua realização possa ocorrer em um futuro, ainda que distante. O próprio poema parece se inscrever nesse percurso de atualização dos valores míticos, conferindo uma dimensão metalinguística ao texto (“eu nada sei do mar, mas o poema o supre”, verso 46). Tudo se passa como se o poema fosse um esforço para potencializar, no seio do mundo realizado, o mundo que até então estava apenas virtualizado como possibilidade esquecida de realização. Nesse sentido, o poema tematiza uma insurgência contra os resultados de uma práxis enunciativa que estabilizou o mundo social habitado pelo eu-lírico. Assim, o desejo do sujeito é a exata inversão da práxis instaurada em seu universo discursivo, uma revolução semiótica.

Esse movimento almejado, operado a partir da constante reatualização dos valores míticos, vai ao encontro do pensamento de Alfredo Bosi quando este reflete sobre o papel da poesia mítica na realidade moderna. Para o crítico literário “a resposta ao ingrato presente é, na poesia mítica, a ressacralização da memória mais profunda da comunidade” (1977, p.150) de modo a “reviver a grandeza heroica e sagrada dos tempos originários, unindo lenda e poema, mythos e epos” (1977,p.149). Não parece ser outro o intuito do eu-lírico: a negação radical dos valores realizados pela práxis de sua sociedade para a afirmação dos valores “verdadeiros”, que estão momentaneamente virtualizados, mas podem ser potencializados pela prática discursiva e poética.

4.1.3 A diagramação do verso

Como em todo verso escrito, as categorias topológicas, eidéticas e cromáticas do plano de expressão estão presentes, porém são neutralizadas pelas convenções estabilizadas para escrita ocidental : a disposição estritamente linear dos grafemas se correlaciona com a temporalidade sucessiva, própria da linearidade da fala; os traços eidéticos servem como traços distintivos que possibilitam a caracterização das letras e dos respectivos fonemas que lhes correspondem; o uso convencional da cor preta sobre o branco da página estabelece uma relação de figura e fundo que garante a legibilidade do enunciado e a efetividade do processo enunciativo. Assim, no que concerne a uma semiótica da escrita, nada parece indiciar os futuros desdobramentos formais do percurso que começamos a analisar e que culminará na estabilização do ideograma concreto como forma poética específica.

Porém, não podemos esquecer que a organização da versificação em estrofes, possibilita estabelecimento de equivalências entre plano de expressão e conteúdo que são ressaltados por grandezas de ordem gráfica: a demarcação das estrofes por espaço em branco, e a organização do discurso por meio da versificação pelo agrupamento topológica das estrofes em blocos textuais. Esse agrupamento parece ser um efeito secundário do processo de versificação, porém, ele concorre para a organização dos efeitos de sentido presentes no poema. Desse modo, podemos ler o uso gráfico da escrita para a composição poética como uma forma potencializada, ou seja, que se não se realiza plenamente, ainda exerce influência na

sequência sob a forma de uma memória residual que pode ser mobilizada pelo enunciatário.

Descreveremos brevemente a organização poética da primeira parte do poema, de modo a evidenciar o processo de diagramatização que se realiza já nessa etapa do percurso de elaboração do ideograma concreto, ainda que essa forma esteja apenas em seu modo virtual e que apenas as possibilidades topológicas da versificação sejam atuantes no discurso.

O trecho do poema é constituído por dezessete versos e parece ter a função de apresentar e adensar os elementos figurativos que constituirão a principal relação conjunta instaurada no poema, um sujeito do querer e o mar que concentrará as duas ordens de valores opostas do universo discursivo enunciado. O trecho se segmenta em duas estrofes, agrupando em unidades topológicas discretas: dois blocos textuais que se iniciam pelo mesmo verso: “Não sabemos do mar”. Podemos admitir que a separação do trecho em duas estrofes tem o objetivo de segmentar o discurso tendo como critério o seu conteúdo. Cada estrofe irá abordar um elemento da categoria apresentada pelo verso inicial. Vejamos como ela se realiza na primeira estrofe a partir de uma segmentação sobre o bloco textual:

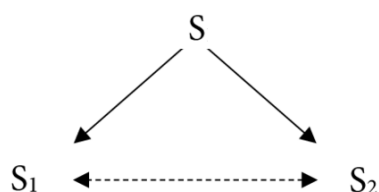
Figura 24 – Segmentação da primeira estrofe de “Thálassa, Thálassa”

1A	Não sabemos do Mar
2A	O Mar varonil com seus testículos de ouro O Mar com seu coração cardial de folhas verdes E suas imensas brânquias de peixe aprisionado O Mar, não esse que dá as nossas costas
3A	Pantera de espuma que as mulheres domesticam Em suas redes de látex Rei de Bizâncio e unguento movendo entre as esposas As mãos manicuradas.

Fonte: Elaboração do autor

O trecho 1A, constituído de um único verso, apresenta a relação conjunta central do poema: um sujeito coletivo em disjunção com os valores cifrados pela figura “mar”. O mar no texto se apresenta como uma figura complexa que recobre duas ordens de valores já identificadas anteriormente: os valores históricos da ordem do

parecer e os valores míticos da ordem do ser. A estrofe irá justamente articular essa oposição, reservando quatro versos para a primeira ordem de valores (correspondes ao segmento 2A e quatro versos para a segunda ordem de valores (correspondentes ao segmento 3^a). Desse modo, a organização da estrofe ocorre como se ela organizasse a categoria semântica que desse conta da figura “mar” do modo como ela é investida no poema. Assim, poderíamos distribuir os segmentos em um eixo semântico em que segmento 1 ocupasse a posição de eixo semântico, enquanto os segmentos ocupariam a posição dos termos contrários. Tal estrutura de significação poderia ser assim representada:



Em que

S = Termo complexo (segmento 1A)

S1= Valores míticos (segmento 2A)

S2= Valores históricos (segmento 3A)

A segunda estrofe pode ser lida por uma operação de segmentação semelhante:

Figura 25 – Segmentação da segunda estrofe de “Thálassa, Thálassa”

1B	Não sabemos do Mar O dia nos confina entre a pobre matéria da madeira calada Entre os pássaros ocos, os cavalos de força e a mucosa eletrônica E à noite adoramos ao Sol de Galatite e o Poderoso Às de Espadas
2B	Enquanto os cinocéfalos correm sobre os nossos telhados Aguardando a mulher- Nua que há de aparecer com seus pequenos seios Bela como o almíscar, que rói as pituitárias E as zibelinas que mortas em torno de suas nádegas de prata.

Fonte: Elaboração do autor

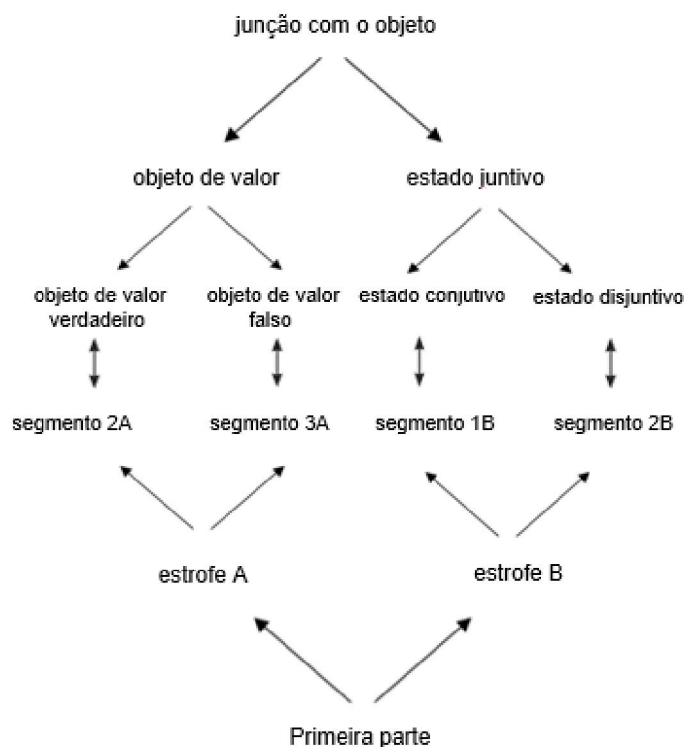
A segunda estrofe começa com o mesmo verso da primeira, porém ele ocupa uma posição diferente no processo de segmentação, participando do segmento 1B. Se a primeira estrofe analisada foca no objeto da relação junctiva, apresentado no

primeiro verso, a segunda estrofe irá tratar do estado do sujeito que está em junção ou disjunção com esse objeto. O segmento 1B irá investir figurativamente na descrição do estado de disjunção com o verdadeiro mar, e na conjunção com os valores disfóricos da ordem histórica em que o sujeito habita. São apresentados uma série de figuras que adensam semanticamente a experiência desse sujeito em conjunção com os valores do parecer mentiroso: “pássaros ocos”, “cavalos de força” contido nos veículos automotivos, e a adoração a um sol feito de galalite e a jogos de azar. Por sua vez, o seguimento dois apresenta sujeitos que habitam o mesmo espaço físico, mas que estão em conjunção com seus objetos de valor, ou que creem estar nesse estado juntivo.

Dessa vez, o termo que constituirá a categoria semântica que será articulada pelo poema não é apresentada na primeira estrofe, mas pode ser recuperada pelos termos contrários apresentado em cada um dos segmentos. Trata-se da categoria da junção que opõe os polos da conjunção e da disjunção. A não apresentação dessa relação no primeiro verso justifica que a estrofe tenha uma um verso a menos.

Desse modo, podemos dizer que a distribuição do discurso em dois blocos textuais é regulada por uma correlação com o plano do conteúdo como pode ser representada graficamente da seguinte forma:

Figura 26 – Esquema das correlações semissimbólicas em “Thálassa, Thálassa”.



Fonte: Elaboração do autor

Ainda que o poema não se utilize de uma forma fixa que ajude na organização do conteúdo, podemos perceber que o modo de organização escolhido pelo poeta é resultado de um ajustamento entre plano de expressão e plano do conteúdo, o que resulta em uma diagramação do conteúdo do poema pelas escolhas de versificação realizadas a partir dessa relação. Se a escrita enquanto semiótica ainda não ocupa um papel determinante na organização poética do texto, fica evidente que, mesmo em um texto que parece tão distante do racionalismo concreto, a tendência de estabelecer uma correlação entre plano da expressão e o plano do conteúdo já está presente e servirá de base para os próximos passos para a geração de uma forma semiótica específica para o discurso concreto, bem como a divisão por estrofes, efeito de uma segmentação topológica, contribui para o estabelecimento dessas correlações próprias do discurso poético.

Nessa etapa do percurso, a forma ideogramática ainda está virtualizada, apenas a partir do próximo número da revista, será possível identificar uma

ressemantização dos traços gráficos da escrita como pertinentes para a organização poética do texto.

4.2 De Noigandres 2: Lygia Fingers

O segundo número da revista Noigandres é o único em que não há participação de todos os três membros fundadores do grupo, uma vez que não conta com poemas de Décio Pignatari, embora ele assine o editorial da revista mesmo assim. Augusto e Haroldo de Campos são os autores dos sete poemas presentes na edição. Haroldo com o poema “Ciropédia” que parece dar continuidade às características formais presentes em Noigandres 1 e Augusto com a série de seis poemas “Poetamenos” que rompe radicalmente com a poética praticada anteriormente pelo grupo e que, em grande medida, servirá como ponto de inflexão para o percurso de elaboração do ideograma concreto. Nos deteremos na análise do poema “lygia fingers”, de modo a evidenciar o começo do processo de ideogramatização da escrita fonética que começa a ganhar presença discursiva nessa série.

4.2.1 A série *Poetamenos*

Antes de nos determos no texto em si, é pertinente fazer uma pequena descrição da série de poemas da qual faz parte. Composta por seis poemas, o conjunto se singulariza pelo uso de formas cromáticas para constituição dos efeitos de sentido pretendidos. São utilizadas no total seis cores, três cores primárias e três cores secundárias. Além disso, os poemas são plurilíngues, compostos, além do português, por vocábulos e expressões de diversos idiomas, como o inglês, o italiano, o latim e o alemão, entre outros. Como podemos ver, há uma série de obstáculos a uma leitura fluente do texto. Uma série de descontinuidades nesse percurso são projetadas sobre a expressão do poema, o que resulta em um processo de opacização do significante e da necessidade de um esforço por parte do leitor para relizar o processo de significação aí inscrito.

Como modo de compensar essa tendência à ilegibilidade, foi inserido o seguinte texto introdutório como forma de apresentação da série:

Figura 27 – Introdução à *Poetamenos*.

ou aspirando à esperança de uma

KLANGFARBENMELODIE

(melodiadetimbres)

com palavras

como em WEBERN:

uma melodia continua deslocada de um instrumento para outro, mudando constantemente sua cor:

Instrumentos: frase/palavra/sílaba/letra(s), cujos timbres se definam p/ um tema gráfico-fonético ou "Ideogrâmico".

a necessidade da representação gráfica em cores (q ainda assim apenas aproximadamente representam, podendo diminuir em funcionalidade em ctos casos complexos de superposição e interpenetração temática), excluída a representação monocolor q está para o poema como uma fotografia para a realidade cromática.

mas luminosos, ou filmeletras, quem os tivera!

reverberação: leitura oral — vozes reais agindo em (aproximadamente) timbre para o poema como os instrumentos na klangfarbenmelodie de WEBERN.

Fonte: Campos (2000, p.65)

Ainda que escrita de modo lacunar e muito concentrada, essa introdução tem um caráter explicativo e fornece elementos que podem servir de parâmetros explicativos para a leitura do conjunto. Destacamos dois aspectos: a) a relação que o

texto estabelece entre o uso da cor como unidade compositiva e o parâmetro timbrístico no conceito de melodia de timbres (klangfarbenmelodie); b) a noção do movimento em andamento célere como valor eufórico (“filmeletras, quem os tivera!”) a ser perseguido para a produção poética.

A melodia de timbres consiste em um procedimento da linguagem musical proposto por Arnold Schoenberg, e realizada plenamente na obra do compositor Anton Webern. Trata-se de tomar como principal elemento constitutivo da composição musical a alternância de instrumentos no decorrer da melodia, com esse enfoque a descontinuidade timbrística da linha melódica alça-se como parâmetro central do fazer compositivo. Em *Poetamenos*, a noção de timbre é projetada por analogia à categoria cromática, dessa forma, o deslocamento cromático instauraria uma descontinuidade análoga ao que ocorre nas composições de Webern.

A euforização do andamento célere também introduz uma cifra tensiva que pode auxiliar a leitura dos poemas de Augusto. O andamento, para a semiótica tensiva (Zilberberg, 2006), é uma das subdimensões da intensidade, ao lado da tonicidade. A sua celeridade, quando projetada sobre a temporalidade e sobre a espacialidade – dimensões da extensidade – abrevia a duração temporal e contrai o espaço. É essa relação tensiva que parece ser perseguida pelo sujeito da enunciação.

Os poemas apresentam formas que aceleram excessivamente o discurso, o que pode resultar na recusa do leitor em relação a esse texto. Como tentativa de remediar esse processo de negação, o texto introdutório cumpre um papel de desaceleração do discurso poético, tentando fornecer legibilidade ao texto que será experienciado pelo leitor.

Feitas essas considerações sobre os valores presentes na introdução ao poema, podemos fazer a leitura do poema propriamente dito.

4.2.2 Lygia fingers

Se em “thálassa thálassa” o verso é a unidade compositiva utilizada para organizar o texto poético, em “Lygia fingers”, a própria noção de linha perde presença enunciativa pelo processo de desarticulação dos elementos constitutivos do discurso. Nesse sentido, a intensificação da projeção da descontinuidade sobre o fluxo discursivo coloca em questão a própria noção de verso.

organização discursiva concorrentes à organização linear da escrita fonética convencional. Embora possa-se ler o poema linearmente, a fragmentação exacerbada dos segmentos constitutivos da linguagem verbal, em que a própria matriz de sujeito e predicado é virtualizada em diversos momentos, cria dificuldades na interpretação dos textos.

Outros processos organizativos são atualizados, de modo que a leitura linha por linha se atualiza como possibilidade entre outras de modos de orientação da leitura. Podemos apontar, assim, a coocorrência de pelo menos quatro processos que regulam a orientação de leitura do poema:

- a) a linearidade da escrita sucessiva;
- b) o agrupamento topológico dos vocábulos que formam blocos relativamente isolados e que podem ser lidos em diferentes ordens;
- c) a utilização de cores como indicação de modulação de conteúdos e de agrupamentos semânticos;
- d) a distribuição anagramática como determinante dos valores semânticos do poema.

A fragmentação dos elementos constitutivos das palavras também possibilita a realização de mais de uma forma linguística, como acontece com o vocábulo inglês “fingers” que é desmembrado em duas formas pela translineação: “finge” e “rs”, desvelando como possibilidade de leitura o verbo fingir, que carrega em si uma outra ambiguidade: ele pode estar conjugado tanto no presente do indicativo, como no modo imperativo.

Desse modo, temos uma série de blocos que se relacionam de maneira sintática, anagramática, cromática, topológica e semântica. Nenhum dos percursos de leitura é realizado de modo definitivo, cabendo ao leitor mobilizar essas grandezas para a constituição da significação global do poema. Tal modo de organização poética parece ligado à cifra tensiva que afirma um fazer poético célere e tônico, de modo a contrair o espaço discursivo pela correlação do andamento sobre a espacialidade. Assim, para a leitura do texto, cabe ao leitor desacelerar o texto poético, no sentido de durativizar o processo de apreensão do poema pela correlação da tonicidade sobre a temporalidade.

Diante das diversas possibilidades de leitura, decidimos entrecruzar os percursos de modo a fornecer uma descrição global dos processos semióticos

atualizados no discurso. Começamos pela sucessão de grandezas grafemáticas e sua anagramatização.

Embora ao tratar da função anagramática geralmente se pense em fonemas, no texto em questão optamos por analisar a anagramatização de grafemas. A escolha se baseia no fato de que, como o poema faz uso de idiomas distintos, a sua leitura fonológica não é unívoca, uma vez que uma forma presente em mais de um idioma pode ser homógrafa mais não homófona, como é o caso da expressão “finge(rs)”. Desse modo, uma descrição sem o devido cuidado no nível fonológica iria estabilizar apenas uma realização entre as tantas possíveis de ser realizadas na leitura do poema. Ademais, a escolha por considerar como a dimensão grafemática como pertinente corrobora para compreender a passagem de uma poética estritamente linguística para uma poética da escrita.

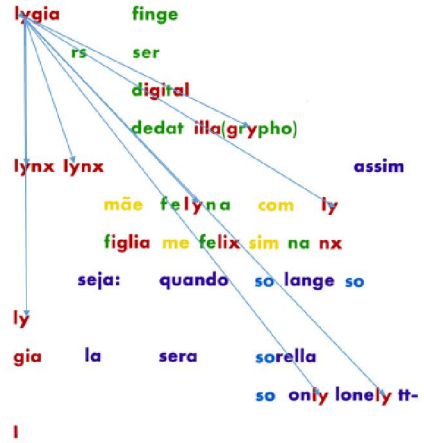
Em geral, a descrição da orientação do processo anagramático é ambígua, possibilitando mais de uma leitura. No poema em questão, porém, a difusão dos grafemas que compõe a palavra “lygia” é flagrante. A palavra, fonte de convocação das grandezas reiteradas, só aparece em sua forma integral uma única vez, logo na primeira linha do poema, no campo superior esquerdo, e a ordem linear do nome próprio só é respeitada no campo esquerdo da página. Nos demais espaços, os grafemas são reiterados de forma desordenada e de forma fragmentada. Essa organização parece indicar categorias topológica associadas a essa grandeza discursiva /superioridade/ e /esquerda/. Podemos acompanhar esse processo visualizando o poema pela distribuição de cada um dos grafemas que compõem o endograma evocado.

Figura 29 – Distribuição anagramática de quatro grafemas em “Lygia fingers”.

Distribuição do grafema “l”



Distribuição do grafema “y”



Distribuição do grafema “g”



Distribuição do grafema “i”



Fonte: Elaboração do autor

Figura 30 – Distribuição anagramática do grafema “a” em “Lygia fingers”.



Fonte: Elaboração do autor

A medida que a anagramatização do endograma vai ocupando outras regiões topológicas do poema, a fragmentação e o embaralhamento das letras se intensificam, reforçando a correlação entre a divisão anagramática e categorias topológicas.

Após verificar como é distribuído topologicamente a função anagramática, verifiquemos como se dá o uso das formas cromáticas e sua relação com a construção dos efeitos de sentido do texto. O poema utiliza cinco cores, vermelho, verde, roxo, amarelo e azul. Sua distribuição, como já mencionado anteriormente, está relacionada ao conceito musical de melodias de timbres. O efeito desse procedimento para uma semiótica da escrita é de negação da neutralização da categoria cromática para a constituição de sentido do poema, da mesma forma que a *klangfarbenmelodie* nega a neutralização análoga da categoria timbrística para a linguagem da composição musical.

Se nas convenções da escrita poética as cores se reduzem ao preto sobre branco, numa relação de fundo e forma, o uso de cores diferentes para composição

de um poema indica que cada cor estar relacionada a um efeito de sentido específico. Primeiro passo para a identificação desses efeitos no poema é a identificação de uma correlação entre o endograma dominante e a cor com qual ele é impresso: vermelho. Se a expressão grafemática de “lygia” é distribuída por todo o poema, o mesmo se pode dizer da categoria cromática “vermelho”. A maior parte dos grafemas reiterados provenientes do endograma é impressa nessa mesma cor e a única outra expressão completa grafada com a mesma cor é a palavra inglesa “lynx”. Além disso, as únicas letras nessa cor são as que compõem as duas palavras. Assim, a cor vermelha parece cumprir uma dupla função: reforçar a centralidade e ubiquidade dos valores semióticos inscritos no objeto “Lygia”, bem como concentrar esse objeto com a isotopia de animalidade/felinidade instaurada pelo vocábulo inglês.

O poema parece tematizar uma figura humana pautada pela celeridade e tonicidade, a essa figura são atribuídos valores por meio da conjugação de diversas formas semióticas. A leitura dos demais elementos cromáticos pode nos auxiliar na totalização desse retrato poético.

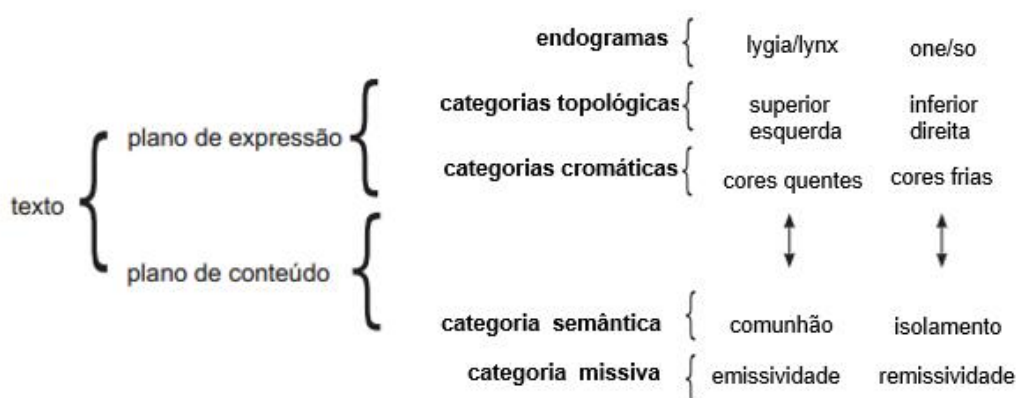
Impressa em verde, a expressão “finge(rs)”, atualizada entre duas línguas diferentes, desencadeia uma dupla isotopia. Se lida em inglês, temos a enunciação de uma isotopia corporal ligadas aos dedos, confirmada em outras expressões ao longo do poema (“digital”, “dedat”). A menção aos dedos, pode estar ligado a um tema erótico da taticidade, bem como a um percurso metalinguístico da escrita datilográfica. Essa última possibilidade é reforçada quando sabemos que toda a série foi primeiro elaborada em uma máquina de escrever sobre folhas de papel carbono. Também em uma leitura semiótica, a pesquisadora Juliana Di Fiori Pondian (2002) decodifica o trecho “dedat illa (grypho)”, de difícil interpretação, como uma possível anagramatização para “datilógrafo” ou “te datilógrafo”, a expressão grypho também pode remeter por homofonia ao verbo em português “grifar” na primeira pessoa do singular. Tal leitura tem a vantagem de relacionar a cor verde com o sujeito da enunciação embreado em um “ele” que procuraria atualizar o objeto poético pelo processo da escrita. A isotopia do fingimento, convocada pelo verbo fingir, pode também relacionar-se a essa abertura metalinguística, se identificando à ficção mimética do fazer poético. É nesse percurso que se inscreve as diferentes caracterizações associadas à figura feminina em diferentes papéis: mãe, filha, irmã, companheira (metaforizada pelo traço felinidade).

Ao perceber essa intrincada organização discursiva, podemos inferir os valores fóricos das demais colorações pela organização dos valores missivos inscritos no poema. ‘Lygia’ parece recobrir valores emissivos para o sujeito metalinguístico que os procura disseminar em todo espaço discursivo. Essa disseminação, porém, parece encontrar uma resistência remissiva, presente no poema por meio de categorias que se opõe àquelas já identificadas como ligadas aos valores eufóricos: na região direita inferior do poema, em cores frias (azul e roxo) se situam expressões que remetem ao isolamento e à disjunção, como “so” (que pode ser lida como o adjetivo só), “lonely” e “only”.

Nessa região, os grafemas que formam lygia estão menos presentes do que nas outras partes do texto. Essa organização das formas plásticas da escrita parece cifrar com uma oposição entre comunhão e isolamento e organizar uma espécie de embate entre as duas ordens de valores: os conjuntivos, oriundos da figura feminina de Lygia, e os disjuntivos, provenientes de um anti-destinador implícito. Essa ordem de valores remissivos também apresenta seu próprio processo de anagramatização, porém, o endograma composto pelas expressões “one” e “so” são menos difusos do que aquele envolvendo Lygia.

Podemos esquematizar a série de correlações entre grandezas do plano da expressão do conteúdo realizado pelo poema do seguinte modo:

Figura 31 – Esquema das correlações semissimbólicas em “Lygia Fingers”.



Fonte: Elaboração do autor

O poema de Augusto de Campos, por meio de ressemantização de formas da escrita antes neutralizadas, como o cromatismo e a disposição topológica do discurso poético, organiza uma representação de uma estrutura em que se tensionam de maneira inversa duas grandezas opostas. Esse modo de organização já aponta para atualização do processo de ideogramatização, apresentando ao leitor uma organização poética que dispensa a versificação como unidade constitutiva.

4.2.3 De Thàlassa Thàlassa à Lygia Fingers

Podemos, aqui, fazer um levantamento das operações da práxis que se realiza entre “Lygia fingers” e “Thàlassa, thàlassa” para obter uma primeira descrição dos passos iniciais da geração do ideograma concreto.

Entre os dois poemas, a versificação entra em declínio como unidade de organização por excelência do texto poético. Ela perde presença discursiva e passa atuar como memória potencializada, ainda exercendo influência sobre o percurso de leitura, mas sem se realizar plenamente. Por sua vez, o processo ideogramático como princípio organizador emerge como possibilidade discursiva, convocado pelo sujeito da enunciação pela correlação entre plano de expressão gráfico e o plano do conteúdo. Há, desse modo, uma distorção das formas significantes, o que resulta em uma alteração nas perspectivas de elaboração do engenho poético por parte do Grupo Noigandres.

O regime de expansão discursiva, próprio à poética de Haroldo de Campos, também entra em declínio, de modo a emergir uma tendência à concisão que será marca do discurso do grupo Noigandres nos próximos números. Podemos acompanhar essas operações a partir do seguinte quadro:

Figura 32 – Quadro de operações da práxis entre “Thálassa, thálassa” e “pluvial/fluvial”.

	Thálassa Thálassa	Lygia Fingers
Versificação	Realizada	Potencializada
Ideogramatização	Virtualizada	Atualizado
Enunciação enunciada	Realizada	Potencializada
Expansão discursiva	Realizada	Potencializada
Concisão discursiva	Virtualizada	Atualizada

Fonte: Elaboração do autor

A versificação passa a ser uma estrutura potencializada, como possibilidade de atualização entre outros modos de organização do discurso poético. Em contrapartida, as formas plásticas da escrita se realizam como elementos pertinentes à organização do discurso poético. Porém, a aceleração com que essa estrutura é montada faz com que a tendência ao reconhecimento dessa organização seja atenuado. Tudo se passa como se o texto poético efetivasse um processo de somação da organização ideogramática do discurso, de modo a apontar para as escolhas enunciativas singulares e criativas do sujeito da enunciação, em detrimento de um modo de organização mais simples, mais propício de ser reconhecido pela coletividade.

A partir do número 3 de Noigandres, o fazer poético do grupo estará direcionado em atualizar os modos de organização formal que culminará na estabilização do ideograma concreto como modo de organização discursivo por excelência do discurso da poesia concreta, passível de ser amplificada, de modo a conciliar a assunção das escolhas enunciativas do grupo e o seu reconhecimento intersubjetivo.

4.3 De Noigandres 3: Tensão

Em Noigandres 2, a série “Poetamenos” atualiza de maneira abrupta o processo de ideogramatização da escrita alfabética, de modo que podemos observar o processo de somação desse modo de organização do discurso. Os dois próximos números da revista irão mobilizar um processo de amplificação dessa forma, de modo

a consolidar o ideograma concreto como um modo específico de organização discursiva estocado no acervo comum de formas poéticas. Abandonando a tendência à opacidade do significante identificável na série de Augusto de Campos, o grupo primará por critérios discursivos para elaboração de poemas, como a simplicidade, o rigor e a concentração, facilitando mesmo o processo de comunicação de conteúdos dos poemas. O uso organizativo da cor, ainda presente em poucos poemas, será abandonado nessa etapa do percurso e o movimento de triagem operado pelo grupo irá selecionar as categorias eidéticas e topológicas como os materiais mais contundentes para a realização de uma poética ideogramática.

Desse modo, em Noigandres 3 o processo de ideogramatização da escrita pela prática poética se acentua. Todos os 24 poemas dessa edição atualizam outras formas de organização poética que não o verso. Trata-se de um conjunto relativamente heterogêneo de experiências: há poemas em cores que investem no uso da distribuição cromática como modo compositivo, há experiências caligramáticas e experiências mais contundentes com a espacialização do poema. É nesse número que a revista Noigandres irá se firmar como espaço discursivo de experimentação de formas poéticas. Também é nesse número que surge um subtítulo para revista: *poesia concreta* e, sob essa denominação, serão publicados poemas que tornarão mais preciso e econômico o processo de ideogramatização da escrita, de modo a realizar de maneira mais acabada o ideograma concreto como modo específico de organização poética. O poema “tensão”, de Augusto de Campos é paradigmático nesse sentido.

4.3.1 O ideograma concreto em Tensão

“Tensão” é um dos poemas mais célebres do movimento concreto. Presente da exposição inaugural do movimento “Exposição Nacional de arte concreta”, é uma das realizações em que o caráter verbivocovisual – interrelação entre a dimensão semântica, sonora e visual da escrita poética defendida pelo grupo – é mais acentuado.

Figura 33 – “Tensão” de Augusto de Campos.

com
som

can
tem

con
tém

ten
são

tam
bem

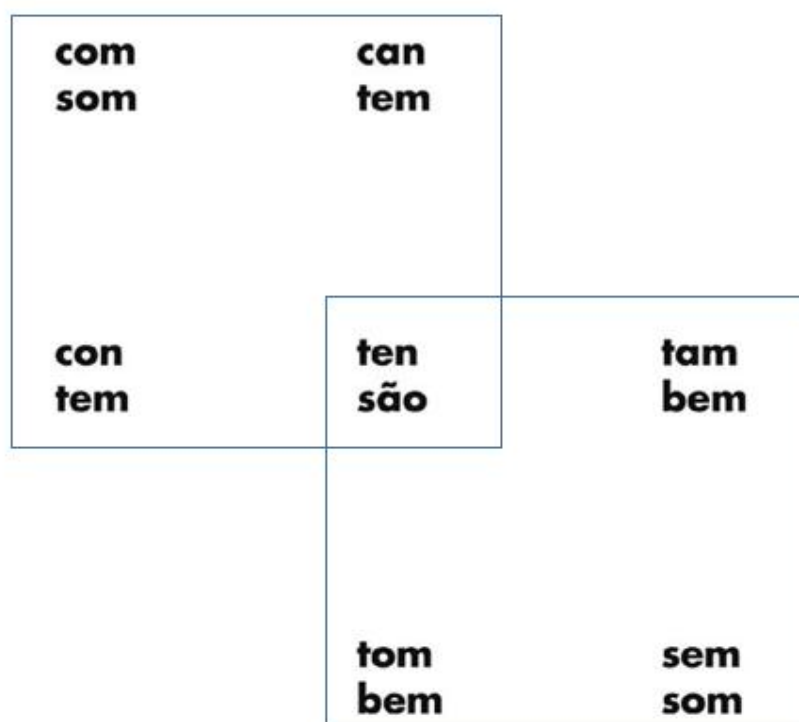
tom
bem

sem
som

Fonte: Campos (2000, p. 95).

O poema é composto por um intrincado jogo silábico e anagramático em que se combinam três vogais nasais e quatro consoantes, formando sete pares silábicos dispostos na página de maneira a formar uma figura geométrica polivalente. É possível ler essa figura como uma intersecção entre dois quadrados que compartilham o par “ten/são”:

Figura 34 – Segmentação eidética de “tensão”.



Fonte: Elaboração do autor.

Ao observar essa figura eidética, podemos perceber a intersecção de dois campos que parecem acolher valores opostos: no canto superior esquerdo está disposto o par “com/som” que se opõe ao par “sem/som” no canto inferior direito. O poema, então, parece mobilizar formas eidéticas, topológicas e fonológicas para manifestar uma tensão entre a categoria semântica *som-silêncio*.

Porém, uma leitura mais atenta revela que não se trata apenas de uma oposição semântica, mas de uma rede de intersecções de diversos pares opostos que são mobilizados de forma concomitante para enunciação da tensão desejada no poema. Essas oposições serão reconhecidas conforme os percursos de leitura realizado pelo enunciatário.

Podemos estabelecer pelo menos quatro oposições distribuídas pelo campo espacial do poema. A oposição mais evidente é a já citada entre *silêncio-som*, condensada pelos pares silábicos dos extremos do poema. Além dessa diagonal central, duas diagonais menores também estabelecem um jogo opositivo: em “tam” e

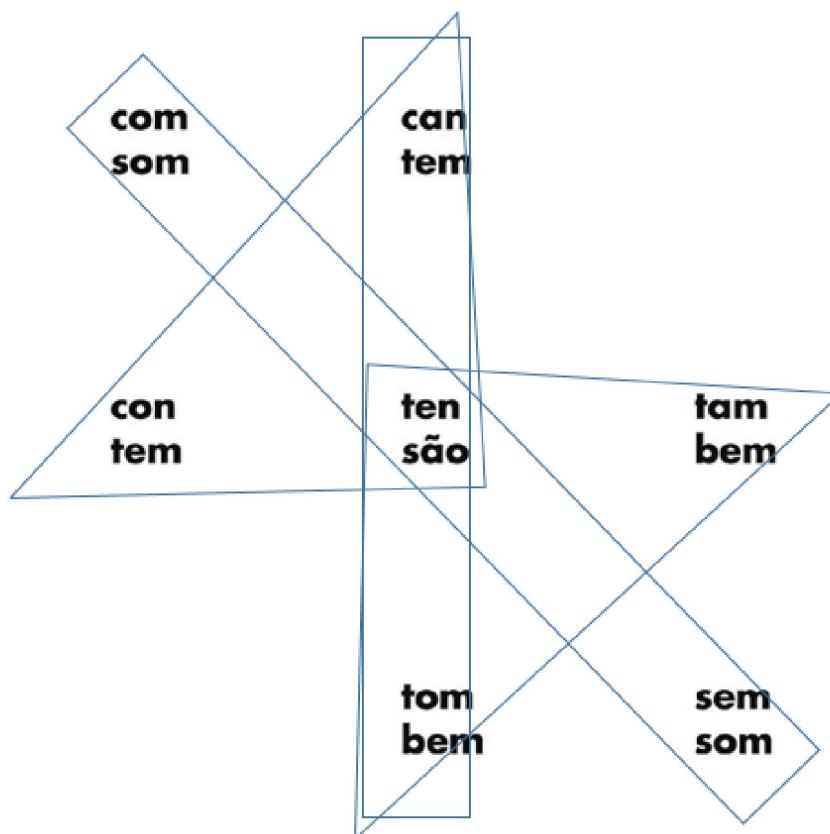
“tom”, a expressão onomatopaica remete à figuratividade da sonoridade ao simular sua realização acústica, de modo a instaurar uma isotopia sensível, ligada à base rítmica do som; enquanto “tom” tem caráter mais tematizante ligado ao processo de harmonização musical, nesse sentido há uma direção mais inteligível.

“Cantem” e “contem”, por sua vez formam a segunda diagonal menor, a oposição remete a dois modos de organização discursiva: a narração e o canto. Enquanto o primeiro está associado a um caráter mais intelectual, o segundo dá uma maior ênfase sobre a dimensão sensível. Esses dois pares opostos estão dispostos de maneira simétrica no poema e, em seu interior, é possível estabelecer uma correlação entre o par vocálico /ã/- /õ/ à oposição semântica *sensível-inteligível*.

Por fim, no eixo vertical central do poema se opõem as expressões “cantem” e “tombem”, que estabelecem uma relação entre o par *silêncio-som* com a categoria fundamental *vida-morte*.

Podemos visualizar a disposição eidética e topológica desse jogo opositivo da seguinte forma:

Figura 35 – Segmentação topológica de “tensão”.



Fonte: Elaboração do autor.

A leitura horizontal dos formantes, por sua vez, antes de mediar oposições, apresenta reiterações isotópicas, que estabelecem traços de familiaridade entre os eixos elencados pelo poema. A primeira “linha”, reitera a isotopia sonora, enquanto a última linha horizontal relaciona mais uma vez a isotopia da morte ao silêncio. A linha horizontal central é marcada pela complexidade: “contém tensão também”. Desse modo podemos pensar em uma oposição fundamental que organiza o poema sua correlação com as formas orientações de leitura:

Figura 36– Esquema das correlações semissimbólicas em “tensão”.



Fonte: Elaboração do autor.

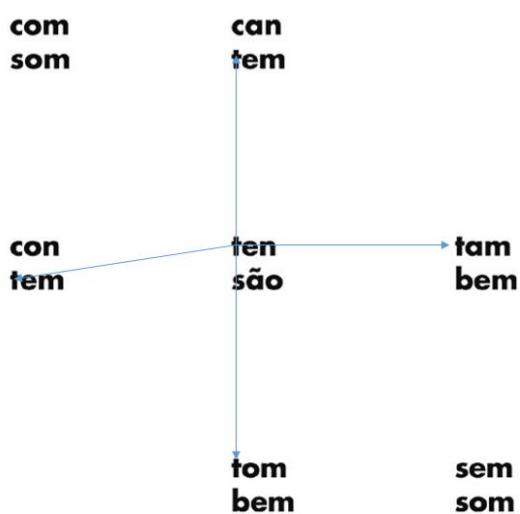
As correlações entre plano da expressão plástico e categorias do plano do conteúdo concorrem para a realização do modo de organização ideogramático do discurso poético. Assim, esse modo de realização ganha relevo discursivo na exata medida em que o processo de versificação perde densidade de presença na espessura discursiva.

4.3.2 Estrutura anagramática da tensão

Além das correlações entre a disposição topológica e categorias semânticas, as relações de ordem fonológica contribuem para estabelecer os liames entre expressão e conteúdo e para o aparecimento do efeito de regularidade e geometrização obtido no poema. O par silábico “ten/são” concentra boa parte das formas fonológicas ou que compõem o texto. As formas nele contidas são distribuídas ao longo do poema de forma sistematizada. Observemos o que ocorre com as consoantes:

O fonema oclusivo labiodental surdo /t/ é distribuído entre quatro pares, de modo a ser repetir uma vez em cada uma das direções: cima, baixo, esquerda, direita. Uma representação eidética desse arranjo distributivo coincidiria com uma cruz, forma eidética do grafema “t” na tipologia futura, escolhida para a composição do poema.

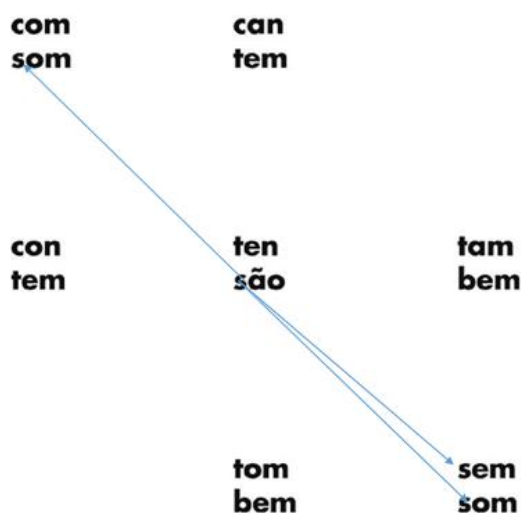
Figura 37 – Distribuição anagramática do fonema oclusivo labiodental.



Fonte: Elaboração do autor.

A consoante fricativa também é distribuída ao longo do poema, porém de maneira mais concentrada. A distribuição é feita apenas nas duas extremidades do poema, no canto superior esquerdo e no canto inferior direito. Podemos traçar uma diagonal em que o fonema é recorrente.

Figura 38 – Distribuição anagramática da consoante fricativa labiodental.

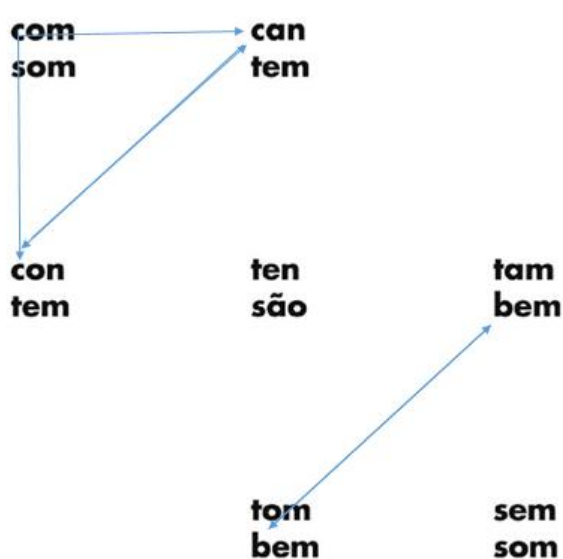


Fonte: Elaboração do autor.

Podemos afirmar que /t/ é distribuído de modo mais difuso que /s/, enquanto esse o é de forma mais concentrada. A ocorrência de duas vezes o mesmo fonema consonantal em um par ocorre apenas uma vez, em “sem/som”.

Além das consoantes já citadas presente em “ten/são”, temos ainda duas formas consonantais no poema. Elas estão dispostas de maneira simétrica nas duas diagonais paralelas. No caso de /k/, ele ocorre uma terceira vez, formado um triângulo em relação à diagonal;

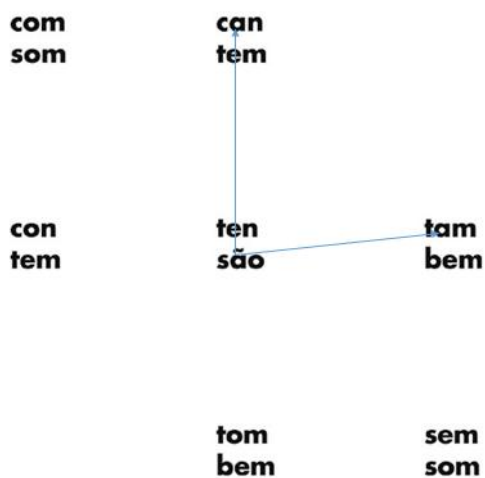
Figura 39 – Distribuição das demais formas consonantais.



Fonte: Elaboração do autor

As ocorrências vocálicas do poema também se organizam de forma semelhante. Todos os fonemas vocálicos do poema são nasais. /ã/ é o menos recorrente deles, presente no par central e em outras duas realizações.

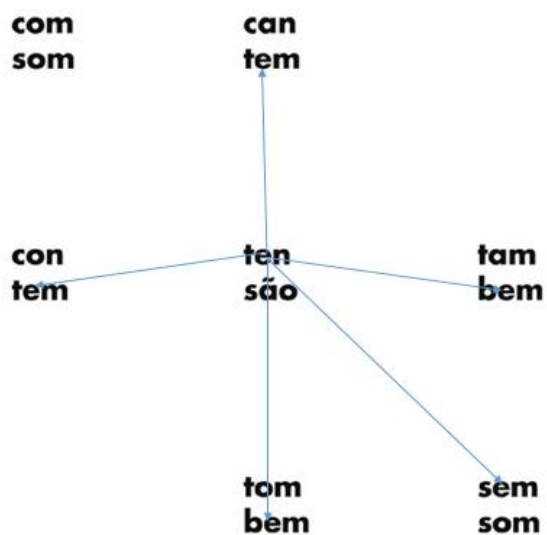
Figura 40 – Distribuição anagramática da vogal /ã/.



Fonte: Elaboração do autor.

Por sua vez, /ẽ/ é o fonema vocálico mais recorrente, presente em quase todos os pares silábicos.

Figura 41 – Distribuição anagramática da vogal /ẽ/.

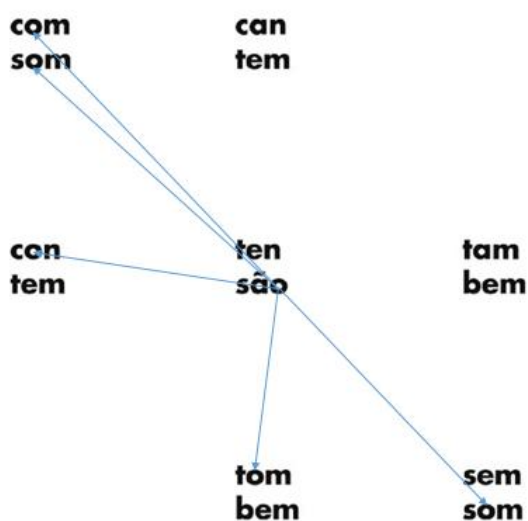


Fonte: Elaboração do autor.

Por fim, /õ/ é o único fonema vocálico que não ocorre no par silábico central do poema. Porém, podemos considerar o grafema “o” como indicativo da presença do

fonema em um modo existencial não realizado. Essa presença ambígua no par central do poema é em alguma medida compensada por ser o único fonema vocálico a ser repetido em um mesmo par silábico.

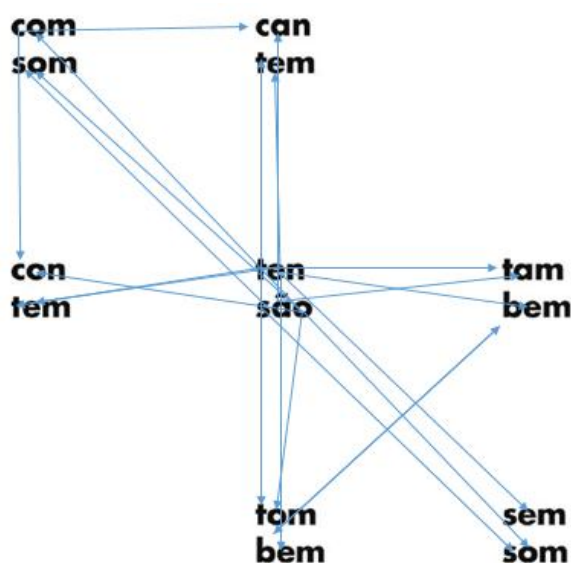
Figura 38 – Distribuição anagramática da vogal /õ/.



Fonte: Elaboração do autor.

A sobreposição de todos os gráficos permite visualizar a intrincada rede anagramática que compõe o poema.

Figura 42 – Distribuição geral do processo de anagramatização em “tensão”.



Fonte: Elaboração do autor.

Para descrever a tessitura fonológica do poema, poderíamos citar Saussure a respeito de suas descobertas sobre o jogo fônico em poesia antiga, uma vez que o poema “obedece a uma lei de aliteração, da primeira à última sílaba; e sem que uma única consoante – nem mesmo uma única vogal –, nem tampouco uma única quantidade de vogais, deixe de ser escrupulosamente levado em conta” (1974, p.17)

Esse arrojado jogo anagramático, aliado à disposição eidética e topológica do poema contribui para o estabelecimento de correlações entre plano da expressão e plano do conteúdo, de modo a reforçar as diferentes oposições fundamentais em concomitância, evidenciando o tensionamento de pares opositivos.

4.3.4 De Poetamenos à tensão

Em relação às operações da práxis que podem ser identificadas em relação à série “Poetamenos”, podemos apontar a permanência do processo de versificação como memória potencial do sistema, na medida em que, ainda que não seja possível falar em versificação, a tensão que se estabelece entre os pares silábicos participa de princípio da tensão entre prosódia e sintaxe, em um sentido semelhante a um

enjambement em que não há coincidência entre a continuidade do discurso e sua segmentação.

O processo de ideogramatização, por sua vez, se realiza plenamente. Ainda que o uso de categorias cromáticas para a regulação do discurso tenha sido abandonado, o uso de categorias de ordem topológica e eidética logram uma diagramatização do conteúdo semântico de maneira mais eficaz, no sentido de possibilitar um maior reconhecimento do que a série de poemas de *Poetamenos*.

A expansão discursiva desaparece do horizonte do discurso concreto, na medida em que a concisão discursiva se confirma como regime privilegiado pela prática concreta. Além disso, se os poemas da série cromática de Augusto de Campos tendiam para uma organização eidética irregular, “tensão” parece estabelecer a geometrização da escrita como parâmetro compositivo desde a disposição da sílabas no poema até o jogo anagramático de sua dimensão fônica.

Figura 43 – Quadro de operações da práxis entre “Poetamenos” e “Tensão”.

	Poetamenos	Tensão
Versificação	Potencializada	Potencializada
Ideogramatização	Atualizada	Realizada
Expansão discursiva	Potencializada	Virtualizada
Concisão discursiva	Atualizada	Realizada
Geometrização	Potencializada	Realizada
Irregularidade eidética	Realizada	Potencializada

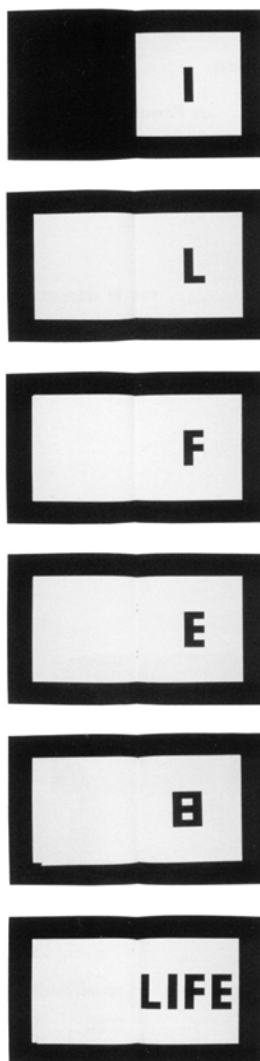
Fonte: Elaboração do autor.

4.4 De Noigandres 4: LIFE

Entre os números 3 e 4 entra em operação um rigoroso processo de triagem que regerá a seleção dos poemas que comporão o penúltimo número da publicação e último totalmente inédito. Nele são apresentados 12 poemas em forma de cartaz e um poema em forma de libreto. Todos os 13 poemas têm uma redução drástica de seus elementos constitutivos, mesmo em relação a um poema já tão conciso como “tensão”. Trata-se da realização efetiva do ideograma concreto que passa a ser marca

característica do grupo. É nessa edição que é publicado o célebre manifesto “plano piloto para uma poesia concreta”, texto em que se sintetizam os valores estéticos do grupo. Dentre os poemas, escolhemos a análise de LIFE, de Décio Pignatari por ser um dos exemplos mais emblemáticos do uso do ideograma concreto como forma compositiva.

Figura 44 – LIFE, de Décio Pignatari.



Fonte: Pignatari (2008, p. 129-143).

Se em “tensão” os arranjos silábicos e fonológicos têm papel fundamental para a semiose global do arranjo poético, em LIFE é a organização grafemática e

eidética que ganha predominância, regulada pelas categorias topológicas *englobante-englobado e aberto-fechado*. Organizado em forma de libreto, o poema retoma uma orientação de leitura unidirecional, o contrário de “tensão”, em que a leitura poderia ser feita em diversos sentidos para que a semiose global do texto se realizasse totalmente. O poema é organizado em uma sequência de quadros sucessivos, remetendo à construção de uma narrativa, como uma história em quadrinhos ou fotogramas de um filme.

A cada quadro, um grafema é apresentado, de modo a compor aos poucos a palavra inglesa “Life”. O aparecimento sequencial retoma a linearidade de leitura ao mesmo tempo em que a ordem de aparição de cada letra subverte a ordem linear do vocábulo ao ter como critério para esse processo a simplicidade de composição grafemática. O primeiro grafema é aquele que apresenta a menor complexidade em sua constituição eidética e o último o que apresenta maior complexidade.

Se a sequência de quadros obedece a uma linearidade imposta pelo poema, cada quadro possibilita uma leitura detida de cada uma das quatro letras que o formam. Esse modo de operar o fluxo do discurso parece incidir sobre o andamento do percurso de leitura do enunciatório. Ao desautomatizar o simples ato de leitura de um vocábulo, o enunciador confere duração ao processo que antes poderia ser feito de modo automático. A apresentação de cada elemento constitutivo de modo isolado e fora da ordem convencional resulta em uma tonificação das formas que compõem cada grafema. Tal enfoque sobre a constituição eidética de um vocábulo desacelera a decodificação de cada um dos segmentos constitutivos, desvelando a poética subjacente à simples grafia de uma palavra e na correlação possível dessas formas da expressão com o seu plano do conteúdo. Vejamos como essas correlações se realizam no poema.

4.4.1 Expressão e conteúdo de LIFE

Para o dicionário *Cambridge online* (acesso em 26/03/2019), “Life” tem a seguinte acepção: “the period between birth and death, or the experience or state of being alive” , (o período entre o nascimento e morte, ou a experiência ou o estado de estar vivo). Trata-se de uma acepção dupla: de um lado, a vida como duração entre um marco aspectual incoativo e outro terminativo; de outro, a vida é inscrita como experiência sensível por um sujeito perceptivo e como um estado juntivo. O poema

parece organizado de modo a diagramatizar pelo plano da expressão esses dois modos de compreensão do conteúdo *vida*.

A tensão aspectual é incorporada pelo retorno a uma direcionalidade unívoca para a leitura do poema e pela desaceleração desse processo. O retorno à ordem impositiva para a escrita enquanto organização linear de grafemas é utilizada de modo funcional, no sentido em que ela é correlacionada a uma grandeza do plano do conteúdo. Assim, ao instaurar um percurso linear, o poema simula a passagem do tempo e marca dois pontos aspectuais análogos ao nascimento (marco incoativo) e à morte (marco terminativo): o início e o fim do poema.

O poema é composto por uma tipografia que ressalta a identidade dos traços formantes das letras, de forma que todos os grafemas são compostos pela combinação e disposição de apenas dois traços eidéticos retilíneos, que se distinguem entre si apenas pela orientação topológica (vertical-horizontal) e por suas dimensões (maior-menor). Os traços maiores e verticais são inseridos no poema justamente nos momentos demarcativos de início e fim.

Tal modo de articulação não é por acaso. Se assumimos a homologação entre início do poema e começo da vida, podemos compreender que a primeira realização da reta vertical como o nascimento de um “eu” que assumira o percurso da vida como experiência sensível. Tendo em vista a coincidência de duas formas sob o mesmo grafema: a letra “l” e o pronome pessoal de primeira pessoa, pode-se afirmar que a simplicidade grafemática não se configura como único critério de organização da sequência dos quadros, mas também a correlação entre plano de conteúdo e plano de expressão resultante da concomitância dessas duas formas linguísticas em concorrência no enunciado.

O quinto quadro apresenta uma forma não pertencente ao alfabeto ocidental. Resultante da sobreposição recursiva dos traços eidéticos que compõem o poema. A forma pode ser identificada tanto como um símbolo estilizado do infinito, como o ideograma correspondente à figura “sol”: ☐. Ambas as interpretações apontam para a transcendência da individualidade afirmada pela presença do “eu” instaurado no primeiro quadro. Assim, o poema encena uma concepção de vida que engloba tanto a estado juntivo individual, como sua superação, na negação gradativa, em cada quadro, do indivíduo de sua conjunção com o valor *individualidade*.

4.4.2 Anagramatização eidética e percepção

O poema é composto pela reiteração de formas plásticas eidéticas, de modo que podemos ler o fenômeno como um processo de anagramatização eidética. Assim, o percurso de leitura do poema pode ser lido como o percurso de identificação de uma gradual concentração de um endograma a partir da concentração dos traços plásticos do poema.

Tal concentração atinge seu grau máximo no quinto quadro em que o processo anagramático resulta em uma forma não pertencente ao alfabeto fonético:

Figura 45 – Anagramatização endogramática em LIFE.



Fonte: Elaboração do autor.

No sexto quadro, o endograma resultante se expraia novamente em um exograma, de modo que as formas que antes estavam concentradas se dispersam na cadeia sintagmática, se reorganizando na forma linear do vocábulo “life”, fonte e resultado da organização poética do texto.

Figura 46 – Anagramatização exogramática em LIFE.



Fonte: Elaboração do autor.

A direção do processo anagramático indica uma segmentação do texto em duas partes: a primeira em que a concentração das formas é contínua, nos cinco primeiros quadros; e uma segunda parte, em que a concentração se converte de forma concentrada em expansão discursiva.

No primeiro trecho, as formas eidéticas são ressaltadas enquanto sua forma linguística é atenuada. Está obtém menos força enunciativa, enquanto as formas plásticas ganham mais saliência, servindo mesmo de critérios para organização linear do discurso. O enfoque converge sobre a experiência de leitura ante a materialidade gráfica do poema. No segundo segmento, a reordenação das formas linguísticas se sobrepõe à organização das formas plásticas pautadas pelo critério de simplicidade.

Assim, poderíamos pensar que a passagem de direção concentrante, para uma directividade difusora, corresponderia a uma passagem de uma realização intensa, em que cada letra é apresentada de forma sensível, para uma realização extensa, em que o conjunto é apresentado como um todo sem salientar as individualidades de cada formante.

Nesse sentido, a aparição do termo LIFE ganha um papel metalinguístico que engloba e reordena a experiência perceptiva inscrita no poema. A expressão corresponde a uma espécie de sanção cognitiva, um saber que finaliza o poema.

4.4.3 De tensão à LIFE

LIFE pode ser considerado como um dos momentos culminantes no percurso de geração do ideograma concreto. Vejamos quais as operações realizadas pelo movimento de sua práxis:

Poema composto pelas virtualidades grafemáticas de um único vocábulo, LIFE apresenta o desaparecimento do princípio de versificação de seu horizonte de discurso. Tal operação é conjugada com a realização do princípio ideogramático de composição com a realização da concisão discursiva e a geometrização das formas eidéticas, que são mesmo mais acentuadas em relação à “tensão”, como podemos observar no seguinte quadro:

Figura 47 – Quadro de operações da práxis entre “Tensão” e “LIFE”.

	Tensão	LIFE
Versificação	Potencializada	Virtualizada
Ideogramatização	Realizada	Realizada
Expansão discursiva	Virtualizada	Virtualizada
Concisão discursiva	Realizada	Realizada
Geometrização	Realizada	Realizada
Irregularidade eidética	Virtualizada	Virtualizada

Fonte: Elaboração do autor.

Tal coocorrência de modos de existência descreve uma revolução semiótica na prática discursiva do grupo, na medida em que, pelo menos no fazer enunciativo de Noigandres, o propalado esgotamento do verso como unidade constitutiva do fazer poético se realiza com a virtualização do princípio de versificação e com a realização do ideograma concreto, forma que marca o fazer poético do grupo e que enriquece o repertório de formas disponíveis para o fazer estético cujo o instrumento não é outro se não a língua.

5 CONCLUSÃO

Neste trabalho, procuramos descrever o percurso de geração do ideograma concreto enquanto modo de organização específico do discurso poético, tendo como horizonte teórico-metodológico a semiótica discursiva.

Para tanto, procuramos acompanhar alguns passos do desenvolvimento do conceito de enunciação em semiótica, desde sua exclusão inicial no momento de fundação da teoria, até operacionalização da noção de práxis enunciativa, dimensão que articula o sistema social, historicizado pela prática coletiva, e o uso individual do sujeito. Descrevemos as operações da práxis de modo a ressaltar o processo pelo qual essas operações mobilizam o trânsito de formas significantes em diferentes modos de existência e ressaltamos a importância do conceito de existência semiótica como forma da teoria prestar contas com o estar no mundo dos objetos de conhecimento por ela visados.

Além da enunciação, nos detivemos em algumas reflexões pertinentes levadas a cabo no corpo da teoria sobre o discurso poético e o modo específico de sua articulação. Descrevemos o princípio da versificação como a não coincidência entre instância prosódica e discurso sintático e, partindo da afirmação greimasiana de que o discurso poético não é dotado de uma substância específica, postulamos a possibilidade de um discurso poético em que a dimensão gráfica não estivesse subordinada à dimensão acústica do discurso.

Nesse sentido, procuramos demonstrar como a escrita constitui um sistema semiótico autônomo e como o grupo Noigandres utiliza a consciência desse fato semiótico para renovação dos modos de produção poética em nosso meio.

Após esse prelúdio de caráter teórico, nos lançamos à análise de quatro poemas publicados na revista do grupo pesquisado, com o intuito de acompanhar nesses textos as marcas de geração do ideograma concreto, forma de organização poética que se caracteriza pelos seguintes elementos:

- a) a tendência à concisão discursiva, inclusive pela virtualização de uma estrutura sintática baseada na matriz sujeito-predicado;
- b) a correlação sistemática de formas da expressão gráficas com formas do plano do conteúdo de cada poema;
- c) a geometrização da escrita poética.

Do número da revista Noigandres, lemos o poema longo Thálassa, thálassa. Nessa produção, o modo específico de organização do discurso concreto ainda é apenas uma virtualidade do sistema não convocada a participar do discurso. Em Lygia Fingers, da série *Poetamenos*, de Augusto de Campos, a ideogramatização do discurso pela correlação entre formas plásticas da escrita com formas do conteúdo ganha presença enunciativa, ainda que de modo difuso.

Em “tensão”, poema de Augusto de Campos, o ideograma concreto ganha contornos mais precisos e se estabelece como unidade constitutiva do texto poético em substituição da versificação. E, finalmente, em LIFE, de Décio Pignatari, essa forma apresenta condições da amplificação de seu valor de uso.

Por fim, esperamos ter contribuído para a compreensão do modo de intervenção poética realizada pelos autores pertencentes do grupo Noigandres, e apontar para possibilidade de conciliação entre fazer científico e prazer estético.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Fernando. **Minimal Poems**: Visuelle Poesie 1991-1992. Siegen: experimentelle texte, 1994
- AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira**: as vanguardas na encruzilhada modernista. Trad. João Bandeira e Marilena Vizentin. São Paulo: EDUSP, 2005.
- ALMEIDA, Dayane Celestino de. **Semiótica da Poesia**: a leitura de poemas de Paulo Henrique Brito, 2009. Tese de Doutorado apresentada à Universidade de São Paulo (USP)
- ANTUNES, Arnaldo. **2 ou + corpos no mesmo espaço**. São Paulo: Perspectiva, 2012
- APOLLINAIRE, Guillaume. **Caligramas**. Tradução de Alberto Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008
- BANDEIRA, Manuel. **50 poemas escolhidos pelo autor**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1955.
- BARROS, Lenora de ;BANDEIRA, João. **Grupo Noigandres**. São Paulo: Cosac & Naif, Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002
- BERTRAND, Dennis. **Caminhos da Semiótica Literária**. Tradução de Ivã Carlos Lopes *et alli*. Bauru: EDUSC, 2003
- BILAC, Olavo. **Melhores poemas**. Seleção de Marisa Lajolo. São Paulo: Global, 2003.
- Bosi, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo, Cultrix,. Ed. da Universidade de São Paulo, 1977
- CAMARA, Rogério. **Grafo-sintaxe concreta**: o projeto Noigandres. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000
- CAMPOS, Augusto de. **Viva Vaia** (poesia 1949-1978). São Paulo: Ateliê, 2000
- CAMPOS, Haroldo de. **Xadrez de Estrelas**: percurso textual. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- COQUET, Jean-Claude. Poética e linguística. In: GREIMAS, A. J. **Ensaio de semiótica poética** (org). Tradução de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1975.p. 35-55.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática editora, 1996

FIORIN, José Luiz. **Em busca do sentido**. São Paulo: Contexto, 2008

FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do discurso**. Tradução Jean Cristtus Portela. São Paulo:Contexto, 2003.

FONTANILLE, J; ZILBENBERG, C. **Tensão e Significação**. Tradução de Ivã Carlos Lopes; Luiz Tatit; Waldir Beividas. São Paulo: Discurso Editorial: USP, 2001

FRANCHETTI, Paulo. **Alguns aspectos da teoria da poesia concreta**. Campinas: Ed. Unicamp, 2012.

GREIMAS, A. J. **Semântica estrutural**. São Paulo. Tradução de Waquira Osakape ele e Izidoro Blikstein: Edusp: Cultrix, 1966

GREIMAS, A. J. Semiótica figurativa e semiótica plástica. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de. **Semiótica Plástica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

GREIMAS, A. J. et alli. **Ensaio de semiótica poética**. Tradução de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1975

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. Tradução de A. D. Lima *et alli*. São Paulo: Contexto, 2011

GREIMAS, A.J; FONTANILLE, J. **Semiótica das Paixões**: dos estados de coisa aos estados de alma. Tradução de Maria José Rodrigues Coracini São Paulo: Ática, 1993

HJELMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Tradução de J. Teixeira Coelho Netto São Paulo: Perspectiva, 1975

HOUAISS, Antonio. **Seis poetas e um problema**. Rio: Edições de Ouro Culturais, 1967

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução de I. Blikstein e J.P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1985

LANDOWSKI, Erick. **A Sociedade Refletida**. Trdução de Eduardo Brandão. São Paulo: Ediuç: Pontes, 1992.

LOPES, Ivã Carlos; ALMEIDA, Dayane Celestino de. **Semiótica da poesia**: exercícios práticos. São Paulo: Annablume, 2011

MAGALHÃES, Marcela Ulhôa Borges; PRADO, João Batista Toledo. **A Estrutura Da Função Poética** in: Cadernos de Semiótica Aplicada, v.13, n.1, 2015

MENEZES, Philadelpho. **Poética e visualidade**. São Paulo: UNICAMP, 1991

- PESSOA, Fernando. **Poesias de Álvaro de Campos**. Lisboa: Ática, 1993
- PIETROFORTE, A. V. S. **O discurso da poesia concreta**: uma abordagem semiótica. 2008. Tese de Livre Docência apresentada à Universidade de São Paulo (USP)
- PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura**: icônico e verbal, Oriente e Ocidente. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.
- PIGNATARI, Décio. **Poesia pois é poesia**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- PIMENTA, Alberto. **O Silêncio dos poetas**. Lisboa: Cotovia, 2003.
- PONDIAN, Juliana Di Fiori. **A forma da palavra**: poesia visual sânscrita, grega e latina. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- PONDIAN, Juliana Di Fiori. **Gramática da poesia escrita**: figuras retóricas. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- PONDIAN, Juliana Di Fiori. **Relações entre expressão e conteúdo na poesia concreta**. Estudos Semióticos, Número 1, São Paulo, 2005.
- SANTAELLA, Lúcia. **Convergências**: poesia concreta e tropicalismo. São Paulo: Nobel, 1986
- SARAIVA, José Américo B. **A Identidade de um Percurso e o Percurso de uma Identidade**: um estudo semiótico das canções do Pessoal do Ceará. Fortaleza: EDUFC, 2012.
- SARAIVA, José Américo B. **A Trama Poética de Caetano veloso**. Fortaleza: EDUFC, 2014.
- SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de linguística geral**. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix: 1995
- SAUSSAURE, Ferdinand. **As palavras sob as palavras**. Tradução de Carlos Vogt. São Paulo: Perspectiva, 1974
- ZILBERBERG, Claude. **Razão e poética do sentido**. Tradução de Ivã Carlos Lopes; Luiz Tatit; Waldir Bevidas. São Paulo: Edusp, 2006
- ZILBERBERG, Claude. **Elementos de Semiótica Tensiva**. Trad. de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.