



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

**DJAVAM DAMASCENO DA FROTA**

**DA TRADUÇÃO COMO INVENÇÃO: A TRANSCRIÇÃO EM *POETAMENOS*, DE  
AUGUSTO DE CAMPOS**

**FORTALEZA**

**2026**

DJAVAM DAMASCENO DA FROTA

DA TRADUÇÃO COMO INVENÇÃO: A TRANSCRIÇÃO EM *POETAMENOS*, DE  
AUGUSTO DE CAMPOS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Linguística. Área de concentração: Práticas Discursivas e Estratégias de Textualização

Orientador: Prof. Dr. José Américo Bezerra Saraiva

Fortaleza

2026

DJAVAM DAMASCENO DA FROTA

DA TRADUÇÃO COMO INVENÇÃO: A TRANSCRIÇÃO EM *POETAMENOS*, DE  
AUGUSTO DE CAMPOS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Linguística. Área de concentração: Práticas Discursivas e Estratégias de Textualização

Aprovada em 27/02/2026

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. José Américo Bezerra Saraiva (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro  
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Juliana Di Fiori Pondian  
Universidade Federal Fluminense (UFF)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Carolina Lindenberg Lemos  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Ricardo Lopes Leite  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

à Camila

## AGRADECIMENTOS

À Camila, pelo cuidado, carinho e todas as alegrias que tivemos nos últimos anos, e também por toda a paciência nos últimos meses.

À Ana, por todo o apoio dado a esse inquilino insistente.

Ao Paulo Victor e à Camila, por terem acolhido, há quase quinze anos, esse jovem rapaz vindo do interior, como vocês.

Ao Américo, pela orientação, por ter me apresentado esse projeto coletivo chamado semiótica e por toda confiança, talvez mais do que a devida, dada ao longo do processo.

Ao Ricardo, pelos encontros e contribuições sempre instigantes e pela leitura sempre coerente com que vem acompanhando essa pesquisa desde a qualificação.

À Carolina Lindenberg, pelo afeto e pela alegria de tê-la participando desse momento.

À Juliana Pondian, por todo apoio dado à pesquisa, pela leitura generosa na qualificação e pelas afinidades eletivas.

Ao Gustavo Silveira Ribeiro, pelo generoso aceite em participar da defesa desse trabalho.

Aos amigos de Palmácia: Vinicius Inácio, Camila França e Micael, por estarem próximos sendo de longe.

Aos amigos do SEMIOCE: Vinicius, Gabi, Paulo Jefferson, Bea, Biatriz, Rebeca, Raquel, Bruno, Arthur, Melissa, Lucas, Gustavo, Marilde e tantos outros, por terem feito o caminho valer a pena.

Ao Paulo e à Emília.

À companhia da Jujuba, da Felipe, do Zezinho, do Nero Jr, da Catarina, da Tulipa, da Beth, da Elizabeth II, da Mafalda, da Phoebe, da Nêga, da Bel, da Francisca, do Cinza, do Bob e da Bolinha.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Aos meus pais, por tudo e sempre.

*“a ordem é a aventura da ordem”*

(Ronaldo Brito)

## RESUMO

O presente trabalho fundamenta-se no ponto de vista semi-discursivo, elaborado a partir da obra de Algirdas Julius Greimas e de seus continuadores. Seu objetivo central é descrever a transcrição – prática tradutória engendrada pelo fazer teórico e prático dos poetas concretos – como um fazer que contribui para a invenção da poesia concreta. Busca-se, assim, identificar na série *Poetamemos*, momento seminal da gênese desse movimento, de que modo essa prática tradutória específica possibilita o tensionamento entre diferentes semióticas, de forma a acionar o trânsito de formas entre os diferentes modos de existência da espessura discursiva e, assim, engendrando novas possibilidades de realização estética. Pretende-se, desse modo, contribuir para a inteligibilidade da dinâmica entre sistema e processo na práxis enunciativa da invenção poética, evidenciando-a como central para a constituição do efeito de sentido de abertura semiótica realizada pela práxis concreta. Como aporte teórico e metodológico, recorreremos aos desdobramentos da semiótica do discurso que, desde os estudos a respeito da dimensão tímica até os desenvolvimentos recentes em torno da tensividade, buscaram dar conta da experiência do sensível, assim como às reflexões sobre o intrincamento entre sistema, uso e história pela práxis enunciativa. Nesse percurso, destacamos as contribuições de autores como Greimas, Zilberberg, Fontanille, Bertrand, Colais-Blaise, Tatit e Saraiva. A análise se desenvolve a partir da articulação entre a práxis enunciativa e a tensividade, permitindo observar como a transcrição instaura um fazer que fricciona diferentes sistemas semióticos, de modo a enriquecer seus modos de significação. Por fim, esperamos que este estudo contribua não apenas para uma compreensão ampliada da poesia concreta e de seus procedimentos inventivos, mas também para o debate mais amplo acerca da tradução como prática criadora, capaz de tensionar continuamente os limites do discurso.

**Palavras chave:** práxis enunciativa; transcrição; poesia concreta; invenção.

## RÉSUMÉ

La présente étude se fonde sur le point de vue sémodiscursif, élaboré à partir de l'œuvre d'Algirdas Julius Greimas et de ses continuateurs. Son objectif central est de décrire la transcréation – une pratique traductrice engendrée par l'activité théorique et pratique des poètes concrets – comme une démarche qui contribue à l'invention de la poésie concrète. L'intention est ainsi d'identifier, dans les moments fondateurs de la genèse de ce mouvement, de quelle manière cette pratique traductrice spécifique permet la tension entre différentes sémiotiques, afin d'activer le transit de formes entre les différents modes d'existence de l'épaisseur discursive, engendrant ainsi de nouvelles possibilités de réalisation esthétique. On cherche de cette façon à contribuer à l'intelligibilité de la dynamique entre système et processus dans la praxis énonciative de l'invention poétique, en la rendant centrale pour la constitution de l'effet de sens d'ouverture sémiotique réalisé par la praxis concrète. Comme apport théorique et méthodologique, nous recourons aux développements de la sémiotique du discours qui, des études sur la dimension thymique aux récents développements autour de la tensivité, ont cherché à rendre compte de l'expérience du sensible, ainsi qu'aux réflexions sur l'intrication entre système, usage et histoire par la praxis énonciative. Dans ce parcours, nous soulignons les contributions d'auteurs tels que Greimas, Zilberberg, Fontanille, Bertrand, Colais-Blaise, Tatit et Saraiva. L'analyse se développe à partir de l'articulation entre la praxis énonciative et la tensivité, permettant d'observer comment la transcréation instaure une activité qui frictionne différents systèmes sémiotiques, de manière à enrichir leurs modes de signification. Enfin, nous espérons que cette étude contribuera non seulement à une compréhension élargie de la poésie concrète et de ses procédés inventifs, mais aussi au débat plus vaste concernant la traduction en tant que pratique créatrice, capable de mettre continuellement en tension les limites du discours.

**Mots-clés:** praxis énonciative; transcréation; poésie concrète; invention.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Dimensões e Subdimensões da Tensividade .....	24
Figura 2 – Gráfico tensivo de correlação inversa .....	25
Figura 3 – Gráfico tensivo de correlação converso .....	26
Figura 4 – Quadro de Correlações entre as subdimensões .....	27
Figura 5 – Gráfico tensivo: Valores de universo e valores de absoluto .....	28
Figura 6 – Gráfico tensivo: Valores de abismo e valores de apogeu .....	29
Figura 7 – Definição do acontecimento e do exercício pelos modos semióticos.....	32
Figura 8 – “Poetamenos” .....	35
Figura 9 – Esquema implicativo em “Poetamenos” .....	36
Figura 10 – Níveis Figurativo e Figural em “Poetamenos” .....	39
Figura 11 – Níveis Figurativo e Figural em “Poetamenos” .....	39
Figura 12 – Função aliterativa .....	42
Figura 13 – Quadro de correlações em “poetamenos” .....	44
Figura 14 – “Paraíso Pudendo” .....	45
Figura 15 – Segmentação de “Paraíso Pudendo” .....	46
Figura 16 – Segmentação de “Paraíso Pudendo” .....	47
Figura 17 – Bloco vermelho de “Paraíso Pudendo” .....	48
Figura 18 – Correlação entre categorias cromáticas e nível narrativo .....	53
Figura 19 – Correlação entre categorias cromáticas e nível tensivo .....	54
Figura 20 – Quadro de correlações em “Paraíso Pudendo” .....	55
Figura 21 – “Lygia Fingers” .....	56
Figura 22 – anagramatização em “Lygia Fingers” .....	59
Figura 23 – “Nossos dias com cimento” .....	61
Figura 24 – Gráfico dos investimentos tensivos na categoria topológica .....	63
Figura 25 – “Eis os amantes” .....	66
Figura 26 – Correlações entre expressão e conteúdo.....	69
Figura 27 – “Dias dias dias” .....	71
Figura 28 – Introdução a <i>Poetamenos</i> .....	90
Figura 29 – Esquema da série .....	96
Figura 30 – Tricorde matriz .....	101
Figura 31 – Estrutura da série matriz do Concerto para 9 instrumentos, Op. 24.....	102
Figura 32 – Série do Concerto para nove instrumentos, Op. 24 .....	102

Figura 33 –Compassos iniciais do Concerto para 9 instrumentos, Op. 24.....	104
Figura 34 – Modos de existência semiótica .....	114
Figura 35 – Rede de operações da práxis .....	115
Figura 36 – Esquema de operações da práxis .....	121

## SUMÁRIO

1	APRESENTAÇÃO.....	12
2	DA TEORIA .....	17
2.1	O sensível na teoria semiótica.....	19
2.2	A semiótica tensiva.....	23
2.2.1	<i>Das dimensões às subdimensões</i> .....	23
2.2.2	<i>Valores de absoluto e valores de universo</i> .....	27
2.2.3	<i>Os modos semióticos</i> .....	29
2.2.4	<i>O acontecimento e o exercício</i> .....	32
3	DA SIGNIFICAÇÃO EM POETAMENOS .....	33
3.1	Poetamenos.....	34
3.1.1	<i>Regimes de leitura em Poetamenos</i> .....	42
3.2	Paraíso pudendo.....	44
3.3	Lygia fingers.....	55
3.6	Dias dias dias.....	71
4	DA TRADUÇÃO.....	80
4.1	Aspectos teóricos da tradução.....	81
4.1.1	<i>Da tradução intersemiótica</i> .....	83
4.1.2	<i>Da tradução enquanto processo</i> .....	85
4.1.3	<i>Da intraduzibilidade à transcrição</i> .....	87
4.2	O projeto tradutório em <i>Poetamenos</i> .....	89
4.2.1	<i>Por uma melodia de timbres com palavras</i> .....	89
4.3	Ouvir Webern.....	93
4.3.1	<i>Webern e a gramática dodecafônica</i> .....	93
4.3.2	<i>Webern e a Klängenfabermelodie</i> .....	97
4.3.3	<i>Opus 24</i> .....	100
4.4	Traduzir Werben.....	106
5	DA INVENÇÃO.....	111
5.1	Invenção entre sistema e processo.....	111
5.2	<i>Poetamenos e as operações da práxis</i> .....	122

<b>5.2.1</b>	<b>Convocação.....</b>	<b>122</b>
<b>5.2.2</b>	<b>Antecipação.....</b>	<b>124</b>
<b>5.2.3</b>	<b>Conversão.....</b>	<b>125</b>
<b>5.2.4</b>	<b>Evocação.....</b>	<b>127</b>
<b>5.2.5</b>	<b>Validação.....</b>	<b>128</b>
<b>6</b>	<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>131</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>133</b>

## 1 APRESENTAÇÃO

O impulso inicial que comove esta pesquisa nasce de nosso convívio constante com duas aventuras de linguagem. De um lado, o projeto de vocação científica que é a Semiótica do Discurso: empreitada coletiva que, desde a publicação de *Semântica Estrutural* (Greimas, 1966), vem desenvolvendo uma analítica da significação, de modo a formular balizas, conceitos e procedimentos teórico-metodológicos gerais o suficiente para intentar uma apreensão do “ser do sentido” (Saraiva;Leite, 2017, p. 144). Essa tradição – herdeira de Greimas, Hjelmslev e Saussure – é o campo conceitual a partir do qual falamos e do qual extraímos nossos critérios e procedimentos de análise.

De outro lado, está o programa de invenção permanente que caracteriza a poesia concreta brasileira: movimento que, desde os anos de 1950, promove não apenas um alargamento dos modos de fazer poesia, mas também uma revisão sistemática das próprias coordenadas da tradição poética nacional. Ao explorar as virtualidades semióticas da palavra em sua materialidade gráfica, sonora e espacial, os irmãos Campos, Décio Pignatari e seus pares desafiaram as convenções que instauraram o bom fazer poético e inauguraram uma tradição de invenção em nosso meio. É desse campo fértil de tensões e de recusas que extraímos nosso objeto de estudo.

Fazer essas duas arquiteturas autônomas participarem de um mesmo movimento do espírito significa, a nosso ver, enriquecer as possibilidades de compreensão da poesia concreta a partir da prática analítica, bem como desafiar o alcance heurístico da teoria semiótica ante a resistência do discurso experimental do concretismo. O ponto de toque que escolhemos para essa empreitada é a tradução. Mais especificamente, procuramos compreender o processo tradutório subjacente à própria gênese de invenção formal da poesia concreta em *Poetamenos* (1973 [1955]), de Augusto de Campos.

A tradução sempre esteve indissociavelmente imbricada na intervenção cultural realizada pelo movimento concreto. Ao mesmo tempo em que se produziam poemas, artigos, ensaios e manifestos, os poetas em torno do concretismo procuraram incorporar à tradição poética nacional uma série de autores e práticas discursivas que colocavam em primeiro plano a materialidade da linguagem e a ruptura da linearidade discursiva. Assim, foi vertido para a língua portuguesa, de

maneira inventiva e radical, um verdadeiro inventário crítico de experiências formais que contribuíram para a constituição da poesia concreta: Mallarmé (Campos; Campos; Pignatari, 1974), Joyce (Campos; Campos, 1962), Pound (Campos; Campos; Pignatari, 1960), Cummings (2011), Maiakovski (Campos; Campos; Schnaiderman, 1982) e tantos outros. Tal operação implicou um verdadeiro “empenho em desmarginalizar a vanguarda, integrando-a numa tradição viva” (Campos, 1977, p. 161).

Augusto de Campos, o mais longevo participante do movimento, ainda em atividade, chama atenção ao caráter quantitativo e qualitativo dessa prática tradutória:

Pelo menos dois terços do meu trabalho de poeta consistem em traduções. Sempre postulei a tradução criativa em lugar da literal. Esta pode ser muito útil mas não pode recriar o original. (Campos, 2015, sem página)

De fato, ao longo dos anos, os poetas ligados ao concretismo publicaram inúmeras traduções, sempre procurando recriar, a partir de obras das mais diversas épocas e línguas, a tradição poética sob o signo da invenção. Essa prática foi sendo acompanhada por uma rigorosa reflexão crítica a respeito do fazer tradutório, especialmente nos trabalhos de Haroldo de Campos (1977, 1981, 2013a, 2013b, 2019), nos quais foi apresentado e desdobrado o conceito de transcrição. Tal elaboração conceitual — que passou a ser fonte de reflexão e debate para os estudos da tradução — pode ser entendida, nas palavras do autor, como

uma insatisfação com a ideia “naturalizada” de tradução ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literariedade (subserviência da tradução a um presumido “significado transcendental” do original) – ideia que subjaz as definições usuais, mais “neutras” (tradução “literal”), ou mais pejorativas (tradução “servil”), da operação tradutora (Campos, 2013b, p. 79).

Haroldo de Campos evidencia, assim, uma postura insubmissa ante a normatização do fazer tradutório, que atestaria um determinado dever-fazer atrelado a uma noção de verdade interior ao texto-fonte. Em contrapartida, a transcrição reconhece que o fazer tradutório é uma reelaboração do original, em que o tradutor se modaliza pelo poder-fazer uma reencenação da obra, restituindo o elã original na língua de chegada.

Diante dessa consistente presença da tradução no movimento concreto, não são poucas as pesquisas que vêm se ocupando de refletir sobre essa prática específica: sejam trabalhos que pensam o próprio conceito de transcrição — como o

de Costa (2016), que investiga a prática e a reflexão haroldiana a partir da noção de plagiopia, ou o de Prado (2009), que investiga a transcrição enquanto prática pós-colonial —; sejam aqueles que procuram analisar a tradução de autores ou obras específicas realizadas pelo grupo concreto — como a pesquisa de Nascimento (2020), que analisa as traduções bíblicas realizadas por Haroldo de Campos, ou as de Cavalcanti (2022), Teixeira (2022) e Almeida (2021), que investigam, cada um sob um prisma diferente, as traduções que Augusto de Campos realiza da obra do poeta estadunidense e. e. cummings.

No entanto, apesar do reconhecimento da centralidade da prática tradutória no percurso da poesia concreta, raramente é aprofundada uma peculiaridade que nos parece produtiva para a compreensão do movimento: o papel da tradução na invenção mesma das formas que irão caracterizar o concretismo literário.

Nossa hipótese é a de que a práxis enunciativa do grupo concreto realiza a invenção de modos de organização discursiva a partir da prática tradutória, como dispositivo enunciativo que permite efetuar descobertas no sistema semiótico da poesia escrita, a partir do tensionamento com as particularidades de outros sistemas de significação.

Essa centralidade se evidencia mesmo no conjunto inaugural de textos da poesia concreta: a série *Poetamenos* (1973 [1955]), de autoria de Augusto de Campos, em que se intenta a transposição, para a linguagem poética escrita, de procedimentos próprios da música serialista de Webern, bem como em desenvolvimentos posteriores do que comumente se entende como fase ortodoxa do movimento (Campos; Campos; Pignatari, 1958), quando a lógica paratática da escrita ideogramática é projetada sobre a escrita fonológica ocidental.

O artista plástico e pesquisador Júlio Plaza já havia intuído essa centralidade em seu livro *Tradução Intersemiótica* (Plaza, 1986), no qual o autor identifica o processo tradutório nesses dois momentos cruciais para o desenvolvimento do concretismo:

as relações tradutoras entre Ideograma e linguagem verbal, entre signo analógico e o lógico norteiam os trabalhos do grupo Noigandres. O trabalho de Augusto de Campos, 'Poetamenos' (1953), estabelece as relações precisas entre os códigos ideogrâmico, visual e musical weberiano (*klangfrabenmelodie*), assim como o fonético na oralização do poema. (Plaza, 1987, p. 12)

Nessa obra, é o aspecto nuclear da tradução entre diferentes sistemas de significação, no seio da poesia concreta, que fornece, na forma de uma práxis, o aparato teórico para o desenvolvimento de seu próprio trabalho. Segundo Plaza:

cumprir notar que enraizamento genético de uma possível teoria da TI (*Tradução Intersemiótica*) encontra-se na teoria da Poesia Concreta. A poesia Concreta, tomando a palavra como centro imantado de uma série de relações inter e intra-semióticas, parece conter o gérmen de uma teoria da TI, pois que, ao definir as qualidades do intraduzível do seu objeto imediato, na linguagem verbal, este se satura no seu Oriente –o ideograma: trânsito de estruturas (Plaza, 1987, p. 12)

Plaza lê, a partir de uma visada estética e peirceana, o alargamento semiótico realizado pela prática concreta como um processo de tradução entre as linguagens verbal e plástica, dinâmica que conteria, em síntese, o desdobramento de uma teoria da tradução entre linguagens: uma tradução intersemiótica.

Porém, ainda que tome essa relação como ponto de partida, Plaza não realiza uma análise minuciosa das obras concretas sob essa perspectiva, uma vez que seu interesse reside no desenvolvimento de uma teoria da tradução intersemiótica como modelo de criação estética, e não na análise e compreensão dos discursos relacionados à gênese formal da poesia concreta.

Outro pesquisador, agora desde o campo da crítica literária, que intuiu a centralidade do fazer tradutório não apenas nas traduções propriamente ditas, mas também nas produções autorais do grupo concreto, foi João Alexandre Barbosa (1979). Em sua leitura de um livro de Haroldo de Campos — *Signantia Quase Coelum* (Campos, 1979) —, o literato identifica no texto haroldiano “um projeto de releitura (...), dando como resultado o seu texto” (Barbosa, 1979, p. 14), em que ocorre uma dinâmica entre “criação, crítica e tradução internalizadas pelas contaminações imediatas no espaço da página aglutinadora” (Barbosa, 1979, p. 23). A partir daí, Barbosa lê, na obra poética de Haroldo de Campos, uma relação indissociável entre a criação estética e a leitura tradutória da tradição. Nesse sentido, para o autor, escrever, para um poeta como Haroldo de Campos, seria necessariamente um exercício transcriador.

De nossa parte, partindo de uma perspectiva semiolinguística, gostaríamos de fornecer subsídios teórico-metodológicos para essa leitura de João Alexandre Barbosa. Porém, gostaríamos de focalizar o momento de emergência do movimento concreto brasileiro: a série *Poetamenos*, de Augusto de Campos.

Concebida por Augusto de Campos entre 1952 e 1953, a série foi engenhosamente elaborada com o uso de uma máquina de escrever e folhas de papel carbono coloridas, a fim de possibilitar o uso de todas as seis cores empregadas no poema. Apesar de sua complexidade e ineditismo, a obra encontrou resistência inicial, sendo rejeitada em um concurso da Biblioteca Mário de Andrade. Sua primeira publicação ocorreria em 1955, nas páginas do segundo número da revista *Noigandres*, órgão de difusão do que viria a ser o grupo concreto. Após uma republicação, em 1973, pelas edições Invenção, também dirigidas pelo grupo concreto, a série foi definitivamente coligida na coletânea *VIVA VAIA* (1979), que reúne a maior parte da produção do poeta até então.

*Poetamenos* é a primeira manifestação sistemática e programática dos princípios que viriam a definir o movimento concreto. Assim, a série inaugura a aplicação rigorosa do conceito verbivocovisual, tratando o espaço da página como um campo de forças em que a palavra, a cor e a estrutura se articulam em uma sintaxe não linear para a produção de significação. Ao traduzir procedimentos da música serial de Webern para a linguagem poética, *Poetamenos* rompe com a discursividade tradicional e institui formas outras de se pensar e produzir poesia em nossa tradição.

Procuraremos descrever o processo de significação no conjunto de poemas, bem como o seu projeto tradutório. Para tanto, recorreremos aos desdobramentos da teoria semiótica que, desde os estudos a respeito da dimensão tímica (Greimas, 2014) até os desenvolvimentos recentes em torno da tensividade (Zilberberg, 1986, 2001, 2006), buscaram dar conta da experiência do sensível, assim como às reflexões sobre o intrincamento entre sistema, uso e história pela práxis enunciativa (Colais-Blaise, 2023; Greimas; Fontanille, 1993; Fontanille; Zilberberg, 2001; Saraiva, 2013; Bertrand, 1993, 2003; Tatit, 1994).

Nosso primeiro capítulo, “Da Teoria”, dedica-se a apresentar, de forma sucinta, o arcabouço metodológico que fundamenta nossa análise. Nele, exploramos os conceitos centrais da semiótica tensiva, desenvolvida a partir dos trabalhos de Fontanille (Fontanille; Zilberberg, 2001) e, sobretudo, de Zilberberg (Zilberberg, 2001, 2006, 2011). O objetivo é fornecer ao leitor as ferramentas conceituais necessárias para acompanhar a leitura dos poemas, explicitando noções como as de intensidade e extensidade, modos de existência e a dinâmica entre acontecimento e exercício, que serão mobilizadas para descrever a construção da significação no corpus.

Em seguida, em “Da Significação em *Poetamenos*”, realizamos o núcleo analítico de nossa pesquisa, procedendo a uma leitura imanente dos seis poemas que compõem a série. Buscamos descrever as complexas operações de linguagem em jogo, mapeando as modulações de força e sentido que caracterizam cada peça e as correlações entre formas semânticas e formas plástico-fonéticas. Com isso, procuramos oferecer nova contribuição para a legibilidade do conjunto, demonstrando como a organização verbivocovisual dos poemas produz uma experiência de sentido singular.

Em “Da Tradução”, deslocamos o eixo da análise para compreender a série *Poetamenos* como um projeto tradutório. Argumentamos que a invenção formal presente no conjunto não emerge do vácuo, mas de um ato de transcrição da música serial de Anton Webern para a linguagem poética. Este capítulo investiga como os procedimentos composicionais webernianos são vertidos para o espaço gráfico do poema, evidenciando que a tensão entre a sintaxe musical e a sintaxe verbal é o motor que impulsiona a descoberta de novas possibilidades para a escrita poética.

Finalmente, em “Da Invenção”, discutiremos a dinâmica enunciativa da invenção em *Poetamenos*. Aqui, apresentaremos e discutiremos o conceito de práxis enunciativa a partir das reflexões de Colais-Blaise (2023), Greimas e Fontanille (1993), Fontanille e Zilberberg (2001), Saraiva (2013), Bertrand (1993, 2003) e Tatit (1994), especialmente no que se refere à noção de invenção, e procuraremos articular esse aparato conceitual à invenção realizada em *Poetamenos*.

Por fim, esperamos que este estudo contribua não apenas para uma compreensão ampliada da poesia concreta, mas também para a inteligibilidade da dinâmica entre sistema e processo na práxis enunciativa da invenção poética, evidenciando-a como central para a constituição do efeito de sentido de abertura semiótica realizada pela práxis concreta.

## 2 DA TEORIA

Com base no princípio de empirismo de Louis Hjelmslev (1975), que postula a necessidade de uma descrição não contraditória, exaustiva e tão simples quanto possível das articulações internas de um objeto, a Semiótica Discursiva busca dar conta do processo de significação textual. Nessa esteira, Algirdas Julien Greimas concebeu o percurso gerativo do sentido (Greimas; Courtés, 2011), um modelo de previsibilidade que estabelece parâmetros para a análise da especificidade de qualquer manifestação discursiva, identificando as invariabilidades que a sustentam. Esse percurso funciona como um simulacro que mapeia a constituição do discurso em patamares de profundidade e complexidade crescentes: partindo das oposições semânticas mínimas, que servem de fundamento a um texto, o modelo avança até as escolhas enunciativas responsáveis por adensar semanticamente as estruturas mais abstratas e gerais dos níveis subjacentes.

A presença de um dispositivo de previsibilidade não implica que a semiótica funcione como um sistema fechado, em que um modelo de formalização preexistente e apriorístico subordine o objeto de análise aos seus próprios critérios metodológicos. Ao contrário, o projeto semiótico se caracteriza pela disposição permanente de ajustar seu aparato analítico às exigências que emanam da opacidade e da resistência mesma do material investigado. Desse modo, a teoria semiótica empreende continuamente reformulações e ampliações em seu instrumental metodológico, preservando, contudo, a coerência de seu quadro epistemológico, a fim de que, “longe de se satisfazer com a pura contemplação de seus próprios conceitos”, possa se mostrar eficaz ao se apropriar do “real” (Greimas, 2004, p. 17).

Nesse sentido, a trajetória da dimensão sensível no âmbito da semiótica discursiva constitui um exemplo paradigmático da dinâmica entre “fidelidade e mudança” (Greimas, 2004, p. 17), que caracteriza o projeto greimasiano. Em um primeiro momento, em nome da fidelidade a um ideal de cientificidade e da recusa ao subjetivismo, a teoria privilegiou as estruturas narrativas e cognitivas, mantendo a dimensão passional e sensível em uma zona de exclusão metodológica.

Contudo, a própria resistência dos objetos de análise, cuja significação se mostrava indissociável de seus efeitos patêmicos e estéticos, impôs uma mudança de rumo.

Neste capítulo, acompanharemos sumariamente o percurso teórico que conduziu a semiótica a integrar a dimensão sensível em seu arcabouço descritivo. Em seguida, dedicaremos nossa atenção a um dos mais significativos desenvolvimentos recentes nesse campo: o modelo tensivo. Apresentaremos essa proposta, cujo programa central consiste na gramaticalização do sensível, buscando expor os conceitos que descrevem o funcionamento subjacente às modulações de intensidade que governam a produção e a apreensão do sentido.

## 2.1 O sensível na teoria semiótica

A obra fundadora do campo semiótico, *Semântica Estrutural* (1973 [1966]), estabeleceu as bases de um projeto ambicioso: a construção de uma teoria da significação com o rigor de um projeto científico. Para Greimas, o sentido deveria ser buscado não no mundo em si, mas nas relações diferenciais que constituem as estruturas subjacentes que o organizam enquanto sentido. O foco recaía sobre a imanência discursiva, um plano de análise que coloca o mundo, enquanto existência, entre parênteses.

Nesse paradigma, embora o projeto visasse descrever “o mundo das qualidades sensíveis” (Greimas, 1966, p. 16), o sensível ainda não havia sido articulado em categorias operatórias, de modo que restava delegado aos fundamentos epistemológicos da teoria, mas não em nível metodológico.

Essa exclusão do sensível do modelo semiótico inicial começou a ser decisivamente flexibilizada com os desenvolvimentos teóricos apresentados em *Sobre o Sentido II* (2014 [1983]). A introdução da teoria das modalidades marcou um passo importante nesse percurso, pois deslocou o foco analítico da sucessividade de eventos para as condições que tornam a ação possível. A teoria passou a postular que, paralelamente a um sujeito do fazer, descrito horizontalmente a partir do progresso de seu percurso narrativo, inscreve-se simultaneamente no discurso um sujeito de estado, cuja competência para a ação demanda ser descrita. Esse movimento de verticalização da análise, que investiga a constituição interna do sujeito, abriu um espaço inédito para a formalização da subjetividade em semiótica.

As modalidades — o *querer* e o *dever* (modalidades virtualizantes, que instalam a tensão para a ação) e o *poder* e o *saber* (modalidades atualizantes, que fornecem os meios para a ação) — foram definidas como aquilo que sobredetermina

o enunciado do fazer. Elas não descrevem a ação em si, mas sua carga modal, revelando a disposição do sujeito, sua competência e sua relação com o programa narrativo. Um sujeito que *quer fazer* é fundamentalmente diferente de um que *deve fazer*, assim como um que *pode fazer* se distingue de um que *sabe fazer*.

Ao modular o predicado da ação, as modalidades permitiram à semiótica descrever não apenas o que os sujeitos fazem, mas também como se situam perante o próprio fazer, inaugurando, assim, o caminho para a análise das paixões e, em última instância, da dimensão sensível do discurso.

Essa complexificação da constituição do sujeito criou a condição de possibilidade para a emergência, no corpo da teoria, de uma dimensão tímica, um dos conceitos mais significativos para a análise do sensível. Se as modalidades explicam a competência do sujeito para a ação, a categoria tímica busca dar conta da tonalidade afetiva que subjaz a toda experiência humana. Empréstado da psicologia, o termo *tímia* designa o humor ou o estado de ânimo, que Greimas reduz à sua articulação mais elementar: a oposição entre euforia (associada à valorização positiva e à abertura) e disforia (associada à valorização negativa e ao fechamento).

Trata-se de uma categoria 'primitiva', também chamada proprioceptiva, com a ajuda da qual procura-se formular, muito sumariamente, a maneira como todo ser vivo, inserido em um meio, 'sente' a si próprio e reage a seu entorno, ser que é entendido como 'um sistema de atrações e repulsões'." (Greimas, 2004, p. 105)

Trata-se, pois, de uma forma primeira de avaliação que o sujeito projeta sobre o mundo. Greimas irá postular essa "dimensão autônoma da narratividade, sintaticamente articulável" (Greimas, 2004, p. 105), de modo que o afeto é reconhecido não como um mero efeito de sentido assistemático, mas como possuidor de uma sintaxe própria, capaz de ser descrita semioticamente.

A projeção dessa dimensão sobre os percursos narrativos e os objetos de valor coloca em xeque a neutralidade afetiva destes, permitindo que sejam imediatamente apreendidos sob a oposição eufórico/disfórico. As transformações narrativas, como a aquisição ou a perda de um valor, tornam-se, assim, axiologicamente orientadas por essa categoria. Em consequência, o sujeito de estado supera sua definição meramente lógica, que o descrevia em termos de conjunção ou disjunção com um objeto, para ser concebido como uma instância qualificada por uma constituição tímica, um "estado de alma" que lhe é intrínseco.

É a partir da compatibilidade ou incompatibilidade tímica na relação entre o sujeito e o valor que se estabelece o campo de emergência das paixões. A condição de disjunção de um sujeito em face de um objeto de valor eufórico, por exemplo, instaura um estado de falta que serve de base para a configuração da paixão do desejo. Desse modo, a dimensão tímica opera como a infraestrutura afetiva sobre a qual se erigem não apenas as modalidades e as paixões, mas, em última análise, a totalidade da significação sensível do discurso.

Publicado em 1987, *Da Imperfeição* (Greimas, 2002 [1987]) representa um ponto de inflexão radical na trajetória da reflexão semiótica. Nesta obra tardia, de tom ensaístico e poético, o autor se afasta deliberadamente da busca por uma sistematização cerrada para se dedicar às fraturas do sistema, aos momentos fugidios, às experiências estéticas que escapam à categorização estrita e à lógica da ação, enfim, ao deslumbramento que “atinge o sujeito e transforma sua visão” (Greimas, 2002, p. 26).

É nesse contexto que o conceito de estesia adquire proeminência no campo conceitual. Ela, para Greimas, não se confunde com a estética, mas designa uma capacidade mais fundamental: a apreensão direta do sensível, uma forma de sensibilidade que precede a cognição e a formação da significação articulada. É o momento do puro sentir, anterior à sua conversão em significado. Greimas a define, poeticamente, como a “fratura”, que, para Oliveira, abarca o

“que precede o encontro entre sujeito e objeto (momento de disjunção), o próprio encontro em sua breve duração (momento de fusão de papéis) e o que o segue (retorno à disjunção)” (Oliveira, 2002, p. 10)

Trata-se de um instante de choque ou epifania em que o sujeito se encontra com o mundo em sua pura presença, em seu simples aparecer, antes que a mente intervenha para classificar, nomear e, em suma, domesticar essa experiência por meio das categorias da linguagem e da cultura.

A estesia é o contato com o sensível em seu estado bruto, a experiência do contínuo e do vivido que o modelo estrutural inicial, por necessidade metodológica, havia colocado entre parênteses. Ao se voltar para esses pequenos nada, Greimas não apenas revaloriza o sensível, mas aponta para os limites da própria significação, reconhecendo a existência de um campo de experiência que pulsa na fronteira do dizível.

Se *Da Imperfeição* representa a abertura poética e ensaística para o sensível, *Semiótica das Paixões* (1993 [1991]), obra escrita em colaboração com Jacques Fontanille, constitui um esforço de sistematizar essa dimensão, conferindo-lhe um estatuto teórico robusto e um método de análise reproduzível. O objetivo da obra é superar a visão das paixões como estados psicológicos inefáveis e subjetivos, demonstrando que elas são, na verdade, configurações discursivas complexas, dotadas de uma sintaxe própria e, portanto, passíveis de uma descrição rigorosa.

A tese central é que as paixões são resultado de uma articulação entre dois níveis: a sintaxe modal, que define a competência e a existência do sujeito (o querer, o dever, o poder, o saber), e a dimensão tímica, que investe essa estrutura com uma carga afetiva fundamental (euforia/disforia). A avareza, por exemplo, pode ser decomposta em um complexo jogo modal: um querer-ter exacerbado, um não-dever-gastar, um saber-acumular, tudo isso sob o domínio de uma disforia constante (o medo da perda) e de uma euforia antecipada (a posse).

Além disso, a obra explora a aspectualidade como um componente constitutivo da sintaxe passional. As paixões não se configuram “como um estado, mas como um processo, com suas fases, suas modulações e sua temporalidade própria” (Greimas; Fontanille, 1993, p. 71). Essa temporalidade é analisada a partir de tensões aspectuais como a incoatividade (o início da paixão, como a primeira pontada de ciúme), a duratividade (a sua manutenção e desenvolvimento, como a ruminação da suspeita) e a terminatividade (a sua conclusão ou explosão, como o acesso de fúria). Essa sequência constitui o que os autores chamam de percurso passional, um verdadeiro programa narrativo do afeto, com fases, modulações e atores específicos.

Em paralelo e em diálogo com esses desenvolvimentos, foi-se elaborando uma abordagem que procurava construir, no dizer de Waldir Benvindas, uma “gramática imanente do afeto” (Benvindas, 2020, p. 117). Trata-se da abordagem tensiva, desenvolvida a partir do trabalho de Claude Zilberberg. Seus primeiros trabalhos, como *Essai sur les modalités tensives* (1981) e *Razão e poética do sentido* (2006 [1988]), já esboçavam uma gramática das modulações e intensidades, buscando formalizar o fluxo contínuo que subjaz às estruturas narrativas discretas.

Porém, a consolidação e sistematização da proposta ocorreram em um segundo momento, marcado pela colaboração explícita entre Fontanille e Zilberberg. O livro *Tension et signification* (Zilberberg; Fontanille, 2001 [1998]) é o marco fundamental dessa fase, apresentando pela primeira vez o conceito de espaço

tensivo, com seus eixos de intensidade e extensidade, que se tornou a base da teoria. A partir daí, Zilberberg dedicou-se a refinar e aprofundar o modelo, culminando em suas obras, ao mesmo tempo de síntese e de desenvolvimento, que apresentam a teoria em sua forma mais acabada e autônoma. *Elementos de Semiótica tensiva* (2011 [2006]) e *La structure tensiva* (2012) representam o ápice de seu projeto, onde ele detalha o funcionamento da gramática tensiva e sistematiza o seu conjunto conceitual. Iremos nos deter um pouco mais demoradamente a respeito de alguns desses conceitos dos quais nos valeremos ao longo da análise.

## **2.2 A semiótica tensiva**

### **2.2.1 Das dimensões às subdimensões**

A abordagem tensiva postula que a apreensão do mundo pelo sujeito pode ser descrita não apenas pelo reconhecimento de objetos discretos, mas pela gradação contínua de grandezas. Para descrever como o sujeito organiza esse fluxo, a teoria estabelece duas dimensões tensivas: a intensidade e a extensidade. Elas são as coordenadas gerais que estruturam o seu campo de presença, definido como o “domínio espaço-temporal em que se exerce a percepção” (Fontanille; Zilberberg, 2001 [1998], p. 125), ou seja, a esfera dinâmica e subjetiva em que o mundo se manifesta para um sujeito.

A intensidade é concebida como a dimensão da medida do afeto e dos estados de alma. Ela formaliza a dimensão sensível e tímica como o resultado de uma avaliação subjetiva contínua. Essa avaliação, da ordem da medida, não se dá em termos numéricos, mas é apreendida a partir de um intervalo que estrutura toda a percepção afetiva. Esse intervalo é constituído entre dois polos: o do mais tênue (–), que corresponde a uma afetação mínima, e o do mais impactante (+), que representa o máximo de força e abalo que um fenômeno pode exercer sobre o sujeito. A segmentação desse eixo corresponde ao que a teoria denomina valências intensivas, unidades discretas da medição afetiva. É dentro dessa escala, e a partir da posição que um evento ocupa nela, que o sujeito qualifica e dá sentido à sua própria experiência sensível.

A dimensão intensiva comporta duas subdimensões características que descrevem a textura do afeto. A primeira é o andamento, que qualifica o ritmo da

experiência e cujo intervalo de referência é fixado pela oposição lento vs rápido. A segunda é a tonicidade, que qualifica a força do impacto afetivo e se estrutura sobre a oposição átono versus tônico.

Em contrapartida à intensidade, a extensidade se refere aos estados de coisas, à dimensão inteligível e cognitiva da experiência. Se a intensidade mede o afeto, a extensidade enumera e organiza o mundo em unidades discretas. Seu intervalo se prolonga do mais concentrado (–), que corresponde a um único elemento ou a uma classe muito restrita, ao mais difuso (+), que abarca uma multiplicidade de elementos ou uma classe ampla. Os segmentos desse eixo, denominados valências extensivas, permitem ao sujeito enumerar as grandezas que circulam em seu campo de presença, reconhecendo sua pertença a categorias.

A extensidade também comporta duas subdimensões: a temporalidade, organizada pela distinção entre o breve e o longo, e a espacialidade, estruturada pela oposição entre o fechado e o aberto, que permite medir a abrangência espacial dos acontecimentos. Em suma, a extensidade é a dimensão do número, do mundo organizado em categorias, classes e unidades discretas. É a instância que opera por meio de classificações e enumerações, transformando o fluxo da percepção em um universo ordenado e inteligível.

Figura 1 – Dimensões e Subdimensões da Tensividade

Tensividade							
Intensidade				Extensidade			
Andamento		Tonicidade		Temporalidade		Espacialidade	
Lento	Acelerado	Átono	Tônico	Breve	Longo	Fechado	Aberto

Fonte: elaboração própria

A tensividade, portanto, pode ser caracterizada como “o comércio da medida intensiva com o número extensivo” (Zilberberg, 2011, p. 287). Trata-se, pois, não de uma oposição binária e estática, mas de uma interdependência dinâmica em que uma dimensão modula a outra, definindo o valor semiótico de cada objeto.

Sob essa perspectiva, as grandezas semióticas deixam de ser vistas como pontos fixos e passam a ser compreendidas como vetores, como define Zilberberg: “Em outras palavras, menos participios, como passados resolvidos, do que gerúndios, como presentes em devir, em ato.” (Zilberberg, 2011, p. 19). Enquanto um traço é um ponto estático, o vetor implica uma direção, uma magnitude e, essencialmente, um

percurso ou intervalo entre dois pontos. Essa transição teórica substitui a lógica do objeto acabado pela lógica processual do objeto em devir.

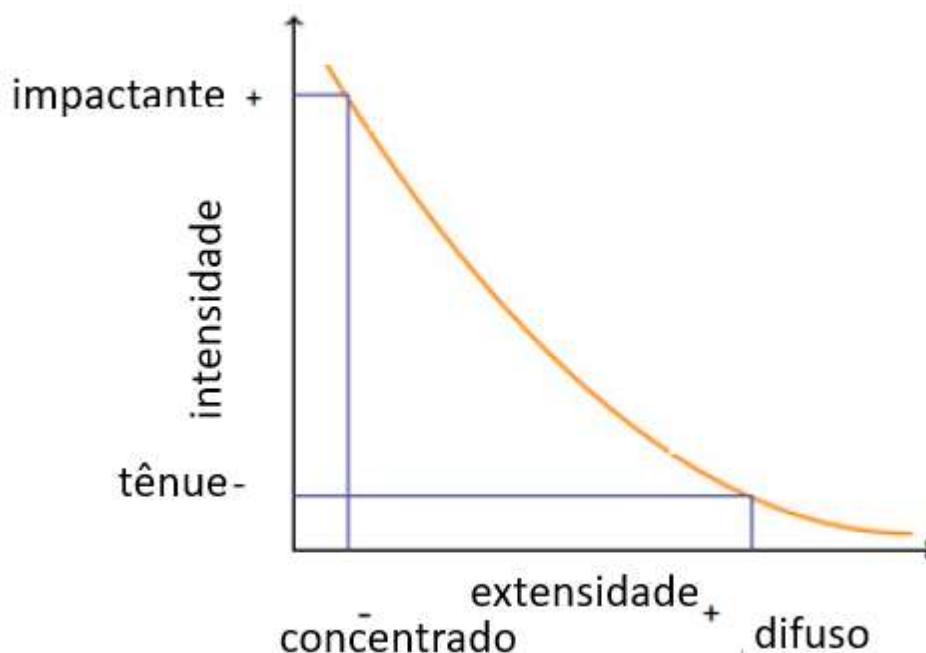
A relação entre as dimensões tensivas não é de simples paralelismo, mas de hierarquia a partir de um princípio de regência. Essa relação postula a centralidade dos estados de alma, o que significa dizer que a intensidade rege a extensidade. Em outros termos, a legibilidade do mundo, sua organização em categorias e unidades contáveis, estará sempre na dependência do afeto.

Essa modulação ocorre, primordialmente, por meio de dois tipos de correlações: uma correlação inversa — a mais fundamental e frequente no corpo da teoria —. Nela

tudo se passa como se o impacto irrompesse às custas da difusão e assim reciprocamente, como se a multiplicação que está no princípio do difuso se convertesse em divisão para o impacto (Zilberberg, 2011, 168).

Nesse tipo de dinâmica, há uma relação inversamente proporcional entre as duas dimensões: o aumento da intensidade ocorre em detrimento da extensidade, e vice-versa.

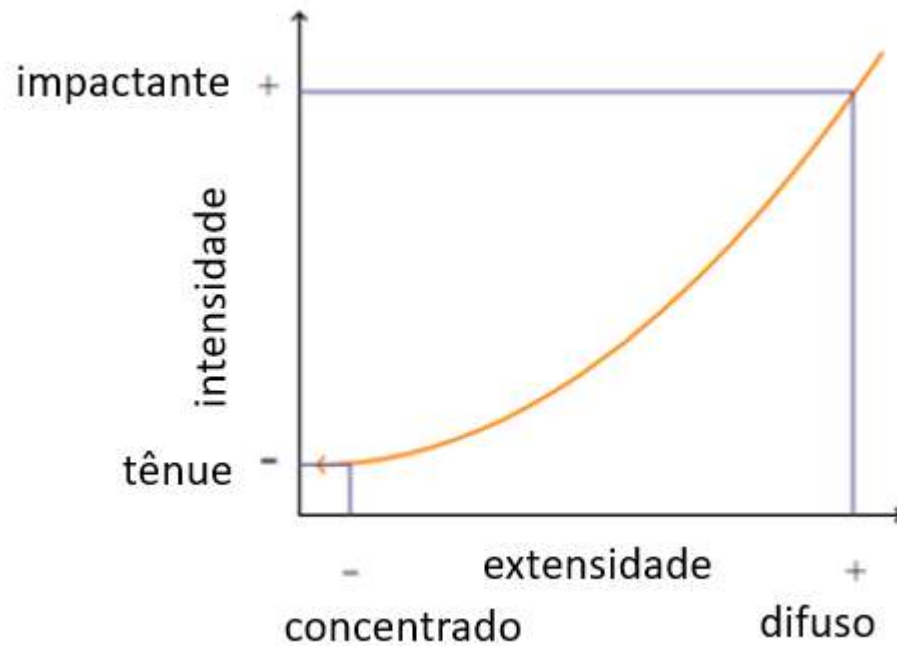
Figura 2– Gráfico tensivo de correlação inversa



(Fonte: adaptado de Zilberberg, 2011)

Menos desenvolvida pela teoria, mas igualmente significativa, a correlação conversada ocorre quando ambas as dimensões crescem ou diminuem simultaneamente.

Figura 3– Gráfico tensivo de correlação conversada



(Fonte: adaptado de Zilberberg, 2011)

A combinatória possível entre as dimensões e suas subdimensões pode ser apreendida no seguinte quadro:

Figura 4– Quadro de Correlações entre as subdimensões

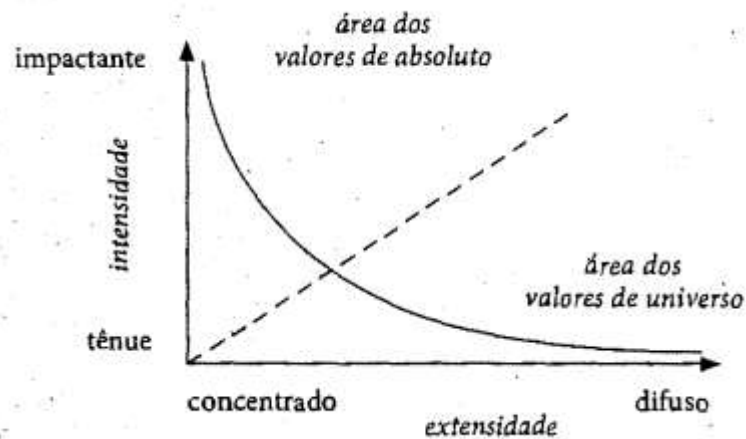
correlações conversas		correlações inversas
subdimensões pertencentes à mesma dimensão ↓ andamento x tonicidade ≈ o transporte temporalidade x espacialidade ≈ a generalização	subdimensões pertencentes a dimensões distintas ↓ tonicidade x temporalidade ≈ a persistência tonicidade x espacialidade ≈ a profundidade	subdimensões pertencentes a dimensões distintas ↓ andamento x temporalidade ≈ o abreviamento andamento x espacialidade ≈ o estreitamento

(Fonte: adaptado de Zilberberg, 2011, p.72)

### 2.2.2 Valores de absoluto e valores de universo

A correlação inversa entre intensidade e extensidade estabelece uma hierarquia, além de estruturar o próprio espaço tensivo, permitindo uma divisão que define duas grandes áreas de valores. De um lado, emerge uma área de valores de absoluto, correspondente à região de maior intensidade e menor extensidade. Esse é o domínio das experiências singulares, dos eventos impactantes e das epifanias, em que a força do afeto é tão grande que concentra toda a atenção do sujeito em um único ponto, anulando a percepção do contexto. Do outro lado, em contrapartida, define-se uma área de valores de universo, a região de baixa intensidade e extensidade ampla. Esta corresponde aos estados de rotina, de distração ou de tédio, em que a fraca carga afetiva permite que a percepção se disperse por uma multiplicidade de elementos, sem se fixar em nenhum em particular.

Figura 5– Gráfico tensivo: Valores de universo e valores de absoluto



(Fonte: Zilberberg, 2011, 60)

A correlação inversa projeta duas outras áreas de valores no espaço tensivo, correspondentes a estados mais raros ou limítrofes da experiência. A primeira é a área de valores de apogeu, definida pela conjunção de intensidade e extensidade elevadas. Esse seria o domínio de uma experiência plena e totalizante, um momento de clímax em que a máxima força afetiva se combina com uma percepção ampla e abrangente do mundo, como em uma visão sublime ou um sentimento de fusão com o universo. Em oposição, a correlação inversa também define uma área de valores de abismo, caracterizada pela conjunção de intensidade e extensidade reduzidas. Essa corresponde a um estado de vazio ou de colapso do sentido, um ponto de afetação mínima combinado a um campo de percepção extremamente restrito, como em uma experiência de despersonalização, de esvaziamento ou de profunda apatia, em que nada mais parece ter força ou presença.

Figura 6– Gráfico tensivo: Valores de abismo e valores de apogeu



(Fonte: Zilberberg, 2015, p. 60)

### 2.2.3 Os modos semióticos

Os modos semióticos são concebidos, na teoria tensiva, como as propriedades fundamentais que caracterizam o ingresso e a circulação de grandezas no campo de presença de um sujeito. Eles não descrevem o que é a grandeza (seu conteúdo), mas a maneira como ela se manifesta e se move nessa esfera de percepção. Sua função primordial é, portanto, dar conta do modo de surgimento de um objeto ou fenômeno no campo perceptivo.

Os modos semióticos são de três ordens:

*Modos de eficiência:* dizem respeito à maneira como os objetos ingressam no campo de presença. Articula-se sobre a oposição entre o *pervir*, que descreve um surgimento progressivo, esperado e de baixo custo energético para o sujeito, e o *sobrevir*, que caracteriza um aparecimento súbito, inesperado e de alto custo, que se impõe ao sujeito como um choque ou uma surpresa.

O *pervir*, como um dos polos dos modos de eficiência, define-se mais especificamente pela lentidão com que os objetos e eventos ingressam no campo de presença do sujeito. Associado à ideia de progressão e continuidade, o *pervir* descreve não um acontecimento estático, mas um processo que se desenrola de forma previsível e gradual. Sua característica fundamental é o andamento

inerentemente controlado da sequência que vai da emergência — o primeiro despontar de um fenômeno na percepção — ao seu pleno aparecimento. Diferentemente de uma ruptura súbita, o *pervir* implica um desdobramento suave, que permite ao sujeito acompanhar e se adaptar à manifestação da grandeza sem sobressaltos, caracterizando, assim, o modo de surgimento do que é esperado, processual e de baixo custo energético para a percepção.

O sobrevir, polo oposto ao *pervir*, está associado à interrupção brusca de uma progressão ou de uma continuidade por um objeto ou evento inesperado. Sua característica definidora é a celeridade, que não se deve a uma simples velocidade, mas a um mecanismo sintático preciso: a elipse da etapa atualizante (Zilberberg, 2012, p. 120). Enquanto no *pervir* há um desdobramento gradual da virtualidade (o que está por vir) para a atualidade (o que chega), no sobrevir essa etapa intermediária é suprimida. O fenômeno não se anuncia; ele irrompe diretamente no campo de presença, já plenamente realizado. Essa supressão da atualização acarreta duas consequências fundamentais. Primeiramente, ela altera o funcionamento do tempo, que deixa de ser um fluxo contínuo para se tornar um instante de ruptura, um choque que impõe um antes e um depois. Em segundo lugar, e como consequência direta, ela abala o controle modal (ou a competência) do sujeito. Pego de surpresa, o sujeito não tem tempo de mobilizar seu saber ou seu poder para antecipar ou reagir ao evento. Sua competência é suspensa, e ele se torna passivo diante de uma força que se impõe a ele, caracterizando o modo de surgimento do que é súbito, imprevisto e de alto custo perceptivo.

*Modos de existência:* referem-se à atitude do próprio sujeito perante as grandezas. Aqui, a oposição se dá entre o foco, uma atitude protensiva, e a apreensão, uma atitude retrospectiva.

O *foco*, como um dos polos dos modos de existência, é a atitude subjetal de protensão, ou seja, uma orientação em direção a um fim. Essa atitude se manifesta como a busca ou a manutenção de um objeto-valor, indicando um sujeito da continuidade. A teoria tensiva postula que o foco é, portanto, uma consequência direta do *pervir*: é a continuidade de uma rotina gradual e previsível que permite ao sujeito antecipar o fluxo dos acontecimentos e, assim, direcionar sua atenção de forma eficaz.

Em oposição ao *foco*, a *apreensão* é a atitude subjetal que remonta diretamente ao sobrevir. Diante da irrupção de um objeto inesperado que rompe a continuidade do percebido, o sujeito é forçado a uma atitude de retrospectão ou recuo.

Não se trata mais de uma mira ativa em direção a um alvo, mas de um passo atrás para tentar compreender o que acabou de acontecer. Nesse sentido, a apreensão se apresenta como um processo de apassivização do sujeito: ele perde a iniciativa e o controle, tornando-se o paciente de uma força que o assalta. Ser surpreendido, na terminologia tensiva, é precisamente ser apreendido pelo sobrevir de um objeto, ou seja, ser capturado e subjugado pela força de um acontecimento que não pôde ser antecipado nem controlado.

*Modos de junção:* qualificam a natureza da relação que se estabelece entre diferentes grandezas ou acontecimentos no interior do campo. Organizam-se sobre a oposição entre a implicação, que descreve uma relação de causalidade ou consequência esperada (se A, então B), e a concessão, que descreve uma relação de contraste ou superação inesperada (apesar de A, B acontece), evidenciando uma ruptura na lógica prevista.

A relação implicativa, como um dos polos dos modos de junção, opera em total consonância com o *pervir* do objeto. Ela implementa uma lógica de consequência previsível que assume a forma “se A, então B”. Esse modo descreve, portanto, a articulação entre eventos dentro de um universo de discurso regido por leis preestabelecidas e estáveis, no qual as causas produzem os efeitos esperados e as sequências se desenrolam sem rupturas. A implicação é o modo de junção da causalidade, da rotina e da previsibilidade, indicativa de que tudo se passa conforme o esperado, reforçando a sensação de controle e domínio do sujeito sobre o fluxo temporal.

A relação concessiva, por sua vez, opera em consonância com o *sobrevir* do objeto. Sua lógica, expressa na fórmula “embora A, B”, descreve a junção de eventos que, segundo as leis preestabelecidas de um universo de discurso, não deveriam coexistir. Esse modo de junção não resolve a contradição entre as grandezas postas em relação; ao contrário, ele evidencia seu caráter inconciliável, encenando uma superação inesperada. A concessão é, portanto, o modo de junção da surpresa, do paradoxo e da transgressão, marcando o momento em que uma força se impõe sobre outra, contrariando todas as expectativas e rompendo a causalidade prevista pelo protocolo silogístico.

### 2.2.4 O acontecimento e o exercício

O acontecimento emerge como uma noção central na teoria zilberberguiana, representando o ponto de máxima relevância para a percepção do sujeito. Situado no limite da área dos valores de absoluto, o acontecimento é a manifestação por excelência da correlação inversa entre as dimensões tensivas. Em termos qualitativos, ele pode ser definido como um paroxismo de intensidade: um clímax afetivo, o ápice de uma força que se impõe ao sujeito com o máximo de impacto. Em termos quantitativos, corresponde a uma singularidade no tempo e no espaço: é um instante único, pontual e irrepitível, que rompe a continuidade do fluxo temporal e concentra toda a percepção em um único ponto espacial. O acontecimento não é, portanto, um fato qualquer, mas o evento que, por sua extrema intensidade e sua singularidade, reconfigura o campo de presença e se torna o marco a partir do qual o sentido é reavaliado.

Em oposição direta ao acontecimento, seu correlato átono, o exercício, situa-se, por seu turno, na área complementar dos valores de universo. Se o acontecimento é o ponto de ruptura, o exercício é o modo da continuidade e da rotina. Caracteriza-se por uma baixa intensidade — sendo, portanto, átono, previsível e de baixo impacto afetivo — e por uma alta extensidade, pois não se define como um ponto singular, mas como um processo que se repete, se estende no tempo e abrange uma multiplicidade de elementos. O exercício representa, assim, o domínio do programado, do habitual e do cotidiano, a trama de fundo sobre a qual o acontecimento pode se destacar como uma figura de relevo, sendo o treinamento que se opõe à performance única, a regra que se opõe à exceção.

A partir da relação entre o exercício, o acontecimento e os modos semióticos, podemos apresentar o seguinte quadro:

Figura 7 – Definição do acontecimento e do exercício pelos modos semióticos

definidores ↓	definidos →	o acontecimento ↓	o exercício ↓
modos de eficiência →		sobrevir	pervir
modos de existência →		apreensão	foco
modos de junção →		concessão	implicação

(Elaboração própria)

### 3. DA SIGNIFICAÇÃO EM *POETAMENOS*

A poesia concreta brasileira, surgida na década de 1950 em São Paulo, representou uma das mais radicais intervenções no sistema literário nacional. Liderado pelo grupo Noigandres, composto pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e por Décio Pignatari, o movimento promoveu uma ruptura deliberada com a tradição do verso lírico e discursivo, especialmente em oposição à Geração de 45, considerada excessivamente formalista e subjetiva a partir dos critérios do grupo. A intervenção concretista não se limitou à criação de poemas; foi uma ação cultural ampla que incluiu a elaboração de manifestos, como o *Plano-piloto para Poesia Concreta* (1958), a publicação de revistas e uma intensa atividade de tradução crítica, que buscava reler a tradição mundial sob o signo da invenção. Ao fazer isso, o grupo não apenas criou um novo paradigma poético, mas também forçou uma reconfiguração do debate crítico, estabelecendo novos critérios de valor e legitimidade e inserindo a produção brasileira em um diálogo direto com as vanguardas internacionais.

A principal característica da poesia concreta é a concepção do poema como um objeto verbivocovisual, uma entidade que integra de forma indissociável as dimensões verbal, vocal e visual. Rompendo com a linearidade do verso, os concretistas passaram a utilizar o espaço da página como um campo constituição de sentido, uma estrutura ativa onde as palavras são dispostas como em uma constelação.

O primeiro exemplo contundente da poesia concreta no Brasil é a série *Poetamenos* (1973 [1955]), de Augusto de Campos, não apenas por sua anterioridade, mas pela forma programática e radical com que materializa os princípios da nova poesia que então se formava.

O que torna *Poetamenos* um conjunto tão singular é a aplicação sistemática de um conjunto de procedimentos que viriam a definir a ortodoxia concreta. O poema é entendido como um objeto verbivocovisual, ressemantizando formas da semiótica plástica da escrita que estavam narcotizadas pela práxis corrente. Os poemas valem-se de uma construção extremamente fragmentária, que decompõe a palavra e a sintaxe e mescla idiomas diversos. Sua natureza, em muitos momentos assintática, abandona a estrutura frasal tradicional em favor de uma constelação de termos no espaço, em que as relações são estabelecidas por proximidade e tensão visual, e não

pela lógica discursiva. O uso estrutural da cor talvez seja a sua característica mais conhecida e pode causar estranhamento em uma primeira aproximação.

A essa complexidade de superfície, já desafiadora por si só, adiciona-se a ambição declarada do texto de reproduzir, em nível poético, procedimentos composicionais advindos da música de vanguarda, notadamente a de Anton Webern.

Essa opacidade resultante da elaboração formal impõe ao leitor um conjunto textual de notória dificuldade, que resiste à leitura. Talvez por essa razão, apesar da vasta bibliografia existente sobre o movimento concreto, sejam relativamente poucos os estudos que se propõem a realizar uma leitura mais aproximada e sistemática da totalidade dos textos que compõem a série. Entre as exceções notáveis, destaca-se o trabalho de Juliana Pondian (2005), que realiza uma leitura atenta e minuciosa do conjunto a partir do ponto de vista semiótico. Procuraremos, neste capítulo, realizar um percurso semelhante: uma leitura imanente de cada um dos poemas do conjunto que, amparada pelo instrumental da semiótica discursiva, se proponha a contribuir para a sua inteligibilidade, descrevendo as operações de sentido que sustentam sua complexa arquitetura e as correlações entre as formas semânticas e as formas plástico-fonéticas que a engendram.

### **3.1 Poetamenos**

Este é o poema estruturalmente mais simples da série, concentrado topologicamente em uma mancha vertical centralizada e apresentando duas das seis cores que compõem o conjunto de poemas, roxo e amarelo. Sua aparente simplicidade cria um contraste com a prolixidade do restante do conjunto. Porém, essa simplicidade de composição não se confunde com falta de densidade semântica; na verdade, parece uma tentativa de realização do adágio poundiano que professa o poema como linguagem carregada de sentido (Pound, 2014). Desse modo, nos deparamos com um conjunto que, ainda que linguisticamente rarefeito, apresenta-se semioticamente desafiador.

Figura 8 – Poetamenos

por  
 suposto:  
 'scanto  
 eu  
 rochedo  
 meu  
 rupestre  
 cactus  
 ab  
 rupt  
 so man: us  
 somos  
 um unis  
 sono  
 poetamenos

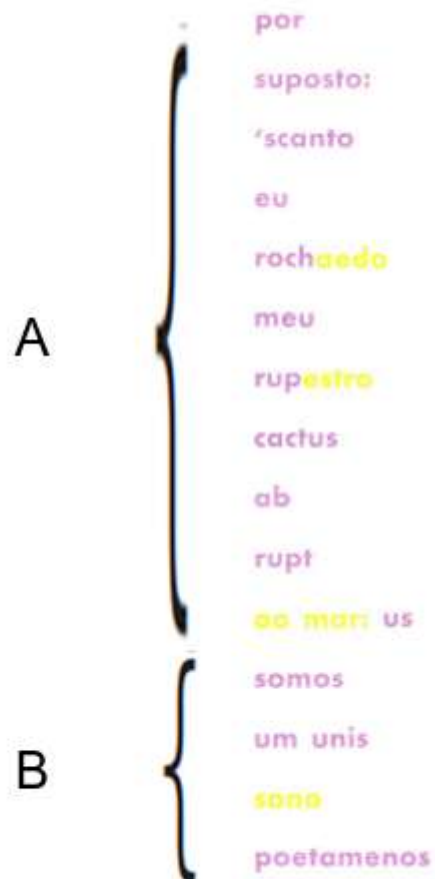
(Fonte: Campos, 1973 [1955], s.p.)

Podemos reconhecer nele, linguisticamente, junto com Pondian

“uma estrutura condicional, cujo movimento da condição à consequência consiste em uma mudança isotópica, e instaura uma transformação de estado no poema”( Pondian, 2005, p. 2005)

Como observado pela pesquisadora, a estrutura condicional encena o percurso de uma transformação de estado no poema, no qual se estabelece uma premissa A, que culmina em uma conclusão dessa premissa B:

Figura 9 – Esquema implicativo em Poetamenos



(Elaboração própria)

Após o estabelecimento da estrutura condicional, o primeiro termo a surgir é 'scanto, expressão que levanta múltiplas hipóteses de leitura. Pondian elenca uma série de possibilidades de decifração do termo:

A) “esse canto”: referindo-se, portanto, ao próprio poema.

B) “ex-canto”: idem. Porém, aqui, o termo já vem carregado das concepções concretistas acerca do fazer poético, e é uma possibilidade relevante levando-se em conta a totalidade da série (onde aparecerá ao fim o termo “expoeta”), bem como toda a obra poética de Augusto; logo, o “ex-canto” pode ser o canto do “expoeta”. Além disso, veremos como o prefixo “ex” será também recorrente na série.

C) Se pensarmos que o vocábulo deriva da língua italiana, teremos também duas possibilidades. A primeira reitera as já mencionadas, pois o “s” em italiano pode corresponder ao nosso prefixo “des”, ou seja, teríamos então um DES + CANTO. O prefixo latino “des” indica de modo geral um “movimento para baixo, afastamento, ação contrária, negação”. Assim, corresponderia aqui à negação do próprio canto, proposta mesma do

poetamenos: desconstrução e destruição do verso; eliminação de ornamentos; redução ao mínimo. “Descantar”, ou, decantar o canto. Por outro lado, o “s” italiano pode ser também o ES, pois se deve fazer a elisão da vogal inicial de uma palavra, marcando-a com o apóstrofo, quando a palavra anterior a ela também terminar em vogal. Assim, teríamos “escanto”, que corresponde ao particípio do verbo “escandir”, idêntico ao português. Estaríamos aí então diante de um “eu escandido”, um todo observado a partir de cada uma de suas partes; que se escandiu, excessivamente minucioso e destacado. Esse “es” é ainda homófono ao nosso “ex”, conduzindo então à hipótese apontada em (B). (Pondian, 2005, p.42)

A ambiguidade de *'scanto* constitui uma abertura semântica que permite um sincretismo de leituras e impossibilita uma decisão unívoca. Porém, é possível depreender como núcleo comum dessas alternativas o gesto de enunciação estética, cifrado ao mesmo tempo pela imagem do canto e da escansão. Desse modo, “*'scanto*” ativa uma isotopia<sup>1</sup> relacionada à estesia e à criação.

O pronome “eu” projeta, no discurso, a instância da enunciação, configurando um eu lírico que se apresenta como “rochaedo”, neologismo resultante da contração entre “rocha” e “aedo”. No nível semântico, observa-se um tensionamento entre os semas mobilizados por essas duas figuras: de um lado, “rocha”, associada ao inanimado, ao duro, ao mineral, ao imóvel e ao durável; de outro, “aedo”, vinculado ao animado, ao maleável, ao vivo e ao móvel. Essa fusão sêmica produz um efeito de dupla transformação: anima a rocha — que passa a cantar, criar e se constituir como sujeito — e, simultaneamente, mineraliza o aedo, reduzido à dureza, à aspereza e à resistência da pedra.

No nível isotópico: “*rochaedo*” ativa a sincretização de duas isotopias que nos parecem centrais: a isotopia da mineralidade (aridez, dureza, resistência) e a isotopia da criação artística (canto, inspiração, fluidez). Ambas coexistem em tensão, criando uma complexidade isotópica que permeia todo o poema.

“Rupestro” é formado a partir de “rupestre” (aquilo que é da rocha), com a adição de “estro” (a inspiração poética ou, em biologia, a fecundidade). A fusão em “rupestro” realiza, novamente, a animação do inanimado e a mineralização do animado: o rochoso é fecundado, enquanto o impulso criativo é endurecido, mineralizado. “Rupestro” confirma e aprofunda a isotopia da aridez e da aspereza acionada em “rochaedo”, mas, simultaneamente, introduz a isotopia da fecundidade.

---

<sup>1</sup> Em semiótica, a isotopia é definida como a recorrência ou iteração de unidades semânticas (semas) ao longo de um discurso, garantindo sua homogeneidade e coerência. Em outras palavras, trata-se da repetição de um mesmo traço de significado que orienta a leitura do texto e assegura sua interpretação de forma não contraditória.

Em ambas as expressões, a formação lexical é marcada por um termo adicionado em amarelo, enquanto a raiz é grafada em roxo, cor predominante no poema.

“Cactus” é uma palavra não neológica, e sua inserção no contexto do poema confirma a isotopia da aridez que vinha sendo construída, além de expandi-la para além do campo semântico da mineralidade, de modo que ela passa a englobar não apenas o mineral — eixo da não vida —, mas também o vegetal — afirmação da vida.

A expressão “ab / rupt” é fragmentada em duas linhas. Essa fragmentação não é fortuita, mas realiza aquilo que Luiz Tatit entende como a missão de todo fazer poético: “materializar (no significante) as identidades firmadas no significado” (Tatit, 1994, p. 17).

A palavra "abrupt" guarda uma cifra tensiva própria ao que é da ordem do sobrevir, isto é, daquilo que é súbito e de alta tonicidade, que rompe a continuidade do tempo e se impõe ao sujeito de forma inesperada. Dessa forma, ao ser fragmentada em "ab / rupt", a própria palavra encena seu significado, como se a forma linguística não suportasse o impacto com que o gesto se apresenta no espaço tensivo do poema. Desse modo, a quebra na expressão materializa a ruptura que ela denota em seu conteúdo.

Esse tipo de operação é descrito, no âmbito do programa concreto, como *isomorfismo*, isto é, uma correspondência direta entre o plano da expressão e o plano do conteúdo. Já em semiótica, descreveríamos o fenômeno como um efeito semissimbólico, isto é, a construção de relações que se definem

“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)

De modo que podemos estabelecer uma correlação entre a cifra tensiva impactante e concentrada no plano do conteúdo e a descontinuidade no plano da expressão.

De "ab / rupt", surge "ao mar".

ab  
rupt  
ao mar us

Esta é a introdução de uma figura do mundo natural que parece se contrapor a diversos semas reiterados até então no poema. Se “rocha”, “rupestre” e “cactus” são figuras bem delimitadas que remetem à solidez e à aspereza, “mar”, signo da vastidão, aciona semas opostos, como /fluidez/ e /maleabilidade/.

No nível figural, dimensão subjacente e pressuposta ao nível figurativo, poderíamos opor, então: concentrado/difuso, fechado/aberto, fixo/móvel. De modo que:

Figura 10 –Níveis Figurativo e Figural em Poetamenos

Figuras	Nível figurativo	Nível figural
“rocha”, “rupestre”, “cactus”	aridez, solidez	discreto, fechado, fixo, concentrado
“mar”	maleabilidade, fluidez	contínuo, aberto, móvel, difuso

(Elaboração própria)

Atentando para o cromatismo do poema, podemos levantar a hipótese de que existe uma relação entre as duas cores que compõem o texto, amarelo e roxo, e seu investimento figural. Desse modo, podemos aproximar “aedo” e “estro” da mesma figuralidade de “mar”, criando um efeito de proximidade metafórica entre o gesto estético e a figura do mar.

Figura 11 –Níveis Figurativo e Figural em Poetamenos

Figuras	Nível figural
“rocha”, “rupestre”, “cactus”	discreto, fechado, fixo, concentrado
“mar”, “aedo”, “estro”	contínuo, aberto, móvel, difuso

(Elaboração própria)

A abertura ao mar marca o início da parte B. Lendo o poema como estrutura condicional, é aqui que temos a implicação contida na premissa (se A, então B). Desse modo, o estado em B é resultado da transformação narrativa operada em A: o lançamento de uma pedra/canto em direção ao mar por parte de um eu lírico.

“Us” é uma forma latina ou da língua inglesa para “nós”. O pronome aponta para a ampliação da primeira pessoa, aquela que detém a voz do discurso. Já “Somos um” confirma o uso da primeira pessoa ampliada, porém afirma, ao mesmo tempo, a passagem do plural para o singular, da multiplicidade para a unidade. Podemos perceber, pois, um movimento de concentração que parece espelhar a complexidade encontrada em A. O poema parece, ele todo, tensionar a existência de contrários, seja na formação de neologismos, seja pela compressão da multiplicidade em unidade.

A expressão “unísono”, que confirma a afirmação do unitário, é fragmentada, assim como em “abrupt”, ralentando o percurso de leitura, de modo a enfatizar os significantes que compõem o todo do vocábulo. Assim, o poeta encontra as formas francesas “unis” e “sono”, marcadas em amarelo, que podem ser lidas como uma forma de “som” incrustada etimologicamente no vocábulo — mas também como a primeira pessoa do singular de “essere”, verbo “ser” em italiano. Essa fragmentação, de certa forma, pluraliza esse termo que remete ao unitário. O resultado da ação do eu lírico parece, então, decorrer de uma concentração da diferença plural em uma unidade singular.

Concentração essa que culmina em “*poetamos*” — título de toda a série e do poema de abertura — e finaliza o texto. O termo encapsula grafofoneticamente a maior parte das formas que compõem o sintagma, como podemos observar ao destacar cada grafema ou fonema que se alitera a partir desse núcleo:

por suposto:

'scanto

eu

rochaedo

meu

rupestro

cactus

ab

rupt

ao mar: us

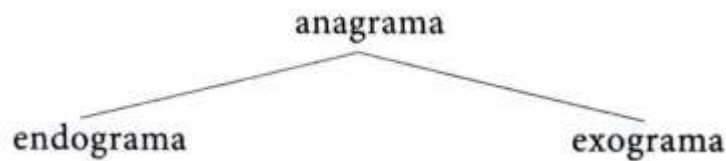
somos  
um unis  
sono  
**poetamenos**

Para descrever esse recurso, podemos nos valer do uso analítico que Claude Zilberberg faz da investigação empreendida por Saussure acerca dos mecanismos de anagramatização na poesia da Antiguidade e que permaneceu à margem do debate intelectual até sua publicação póstuma.

O projeto de análise anagramática de Saussure consistiu em uma investigação sistemática sobre a presença de palavras-tema ocultas e dispersas nas letras dos versos da poesia antiga, particularmente nas tradições indo-europeia, grega, latina e medieval, nas quais Saussure acreditava que os poetas deliberadamente entrelaçavam anagramas de uma palavra-chave ao longo do poema. Para isso, Saussure desenvolveu um método de análise fônica que buscava rastrear a recorrência de fonemas específicos que, quando reorganizados, revelariam a palavra-tema subjacente, criando assim uma dimensão oculta de significação que coexistiria com o sentido manifesto do poema.

A originalidade de Zilberberg reside em submeter o legado de Saussure ao crivo da linguística estrutural de matriz hjelmsleviana (1975). Sob essa ótica, o dispositivo anagramático é reconfigurado como uma função aliterativa composta por dois funtivos interdependentes: um polo de convocação fonética e um polo de evocação. Em um gesto de depuração terminológica, o semiótico francês sintetiza a proliferação de categorias originais (como hipograma, paráfrase, manequim, silabograma e paragrama) sob os conceitos binários de endograma e exograma. A relação funcional entre esses termos define, propriamente, o anagrama, conforme esquematizado a seguir:

Figura 12: Função aliterativa



(Fonte: Zilberberg, 2006, p. 186).

Do ponto de vista da análise poética, essa configuração implica uma transformação regida por uma diretividade específica, que orienta a projeção das formas significantes ao longo da sequência textual. Tal dinâmica processual organiza-se em dois vetores distintos:

A) A difusão: movimento em que a unidade do endograma se espalha rumo ao exograma, fragmentando a grandeza convocada na cadeia sintagmática;

B) A concentração: operação inversa que aglutina as formas dispersas do exograma em direção ao núcleo do endograma.

No caso em questão, temos um movimento de aglutinação das formas dispersas do exograma em direção ao núcleo do endograma, o que reverbera a transformação concentrante no plano do conteúdo.

Como expressão-título, o termo parece guardar em si um programa poético a ser seguido ao longo da série, programa resultante das tensões apresentadas ao longo de toda a cadeia e marcado pela noção de poesia como subtração, como eliminação de ornamentos, como concentração máxima de sentido e das tensões inerentes às mediações da complexidade.

### **3.1.1 Regimes de leitura em Poetamenos**

A escrita ocidental fonética se erigiu como modelo linear, contínuo e sucessivo. Esse é o contrato de leitura padrão, a expectativa com que o leitor se aproxima do poema. No entanto, a organização discursiva do texto a subverte. A progressão é sistematicamente interrompida por acidentes que impedem sua plena realização.

O regime de leitura oscila entre uma linearidade acidentada, que tem dificuldades para se realizar enquanto percurso totalizante, e uma organização

plástica, especialmente cromática, que demarca pontos de acento de sentido, direciona a atenção e enfatiza o tensionamento tensivo encenado no poema.

As quebras de verso, a fragmentação silábica (“ab / rupt”) e os neologismos (“rochaedo”, “rupestro”) funcionam como eventos de valor impactante, que aceleram o andamento e demandam um retesamento por parte do enunciatário. É preciso demorar-se sobre as paradas. A tentativa de ler o poema como uma frase contínua, plena de sentido, é consistentemente dificultada, fazendo com que o regime de leitura linear se potencialize. Ele existe como uma promessa não cumprida plenamente. Essa linearidade acidentada é, portanto, o resultado de uma sintaxe que se debate entre a continuidade e a ruptura, a fluidez e a interrupção.

Essa oscilação delinea um regime de leitura contensivo, em que a linearidade vai sendo progressivamente potencializada, na medida em que os acidentes passam a impossibilitar sua realização, e a organização plástica vai sendo atualizada à medida que começa a fornecer elementos de organização semiótica que a simples leitura linear deixa em suspenso. O leitor, impedido de seguir um caminho discursivo claro, é forçado a perceber o texto em sua dimensão tabular, como um objeto visual no espaço da página.

O principal vetor dessa atualização é a organização cromática. O amarelo, em contraste com o roxo dominante, funciona como um modo de acentuação. As palavras em amarelo (“aedo”, “estro”, “mar”, “sono”) conectam-se semanticamente, formando uma constelação de sentido ligada por seu núcleo figural. Elas se tornam os pontos focais que permitem a realização de um novo plano de significação.

Ao ser atualizada, a forma plástica permite que o sentido seja realizado não pela sucessão, mas pela simultaneidade e pela correlação. O leitor passa a contrastar os dois blocos cromático-semânticos:

Figura 13: Quadro de correlações em poetamentos

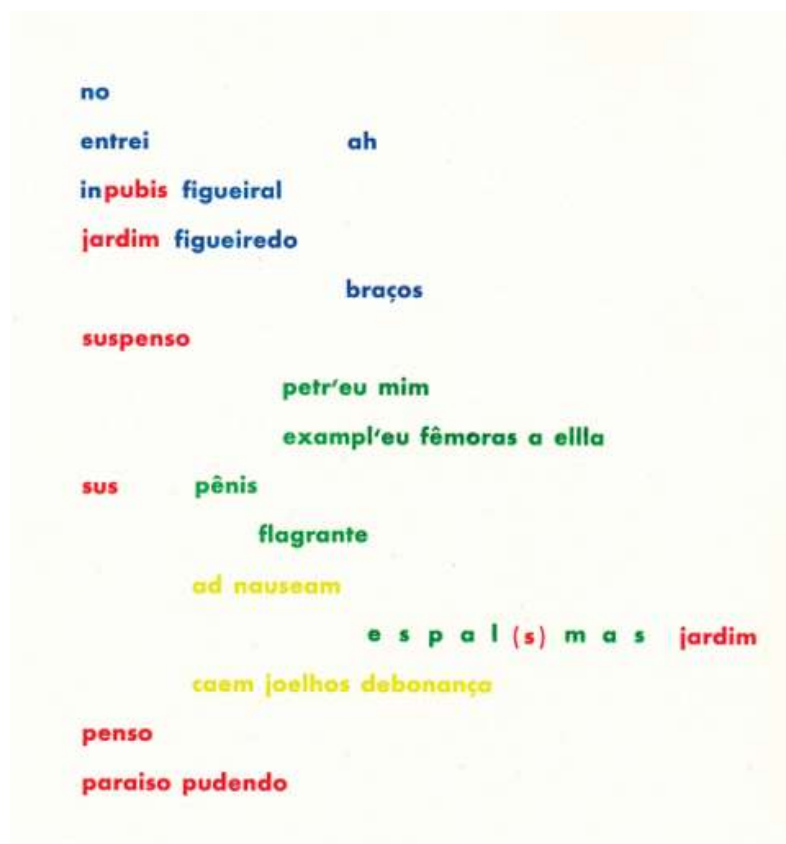
Plano da expressão	Categoria topológica	Ubíquo	Pontual
	Categoria cromática	Roxo	Amarelo
Plano do conteúdo	Nível Figurativo	aridez, solidez (rocha, cactus, rupestre)	fluidez, maleabilidade (aedo, estro, mar, sono)
	Nível Figural	discreto, fechado, fixo, concentrado	contínuo, aberto, móvel, difuso

(Elaboração própria)

A engenhosidade do poema reside na instauração de um regime de leitura contensivo, em que os dois percursos — o linear potencializado e o plástico atualizado — coexistem em uma relação de tensão dialética. A leitura não escolhe um em detrimento do outro; ela oscila entre ambos. A tentativa de ler linearmente revela as fraturas, enquanto a percepção plástica revela as conexões.

### 3.2 Paraíso Pudendo

Figura 14: Paraíso Pudendo



(Fonte: Campos, 1973 [1955], s.p.)

Se o primeiro poema de *Poetamenos* era caracterizado pela concentração de todo o discurso em uma coluna vertical, que permitia uma leitura mais ou menos linear, “Paraíso Pudendo” marca uma expansão no plano da expressão. Passamos de duas cores e uma linearidade acidentada para quatro cores e um maior espriamento da mancha gráfica no espaço da página. O primeiro poema utilizava duas cores (roxo e amarelo), criando uma oposição binária clara. “Paraíso Pudendo”

utiliza quatro cores (azul, vermelho, verde, amarelo), criando uma multiplicidade cromática que expande a fragmentação da leitura.

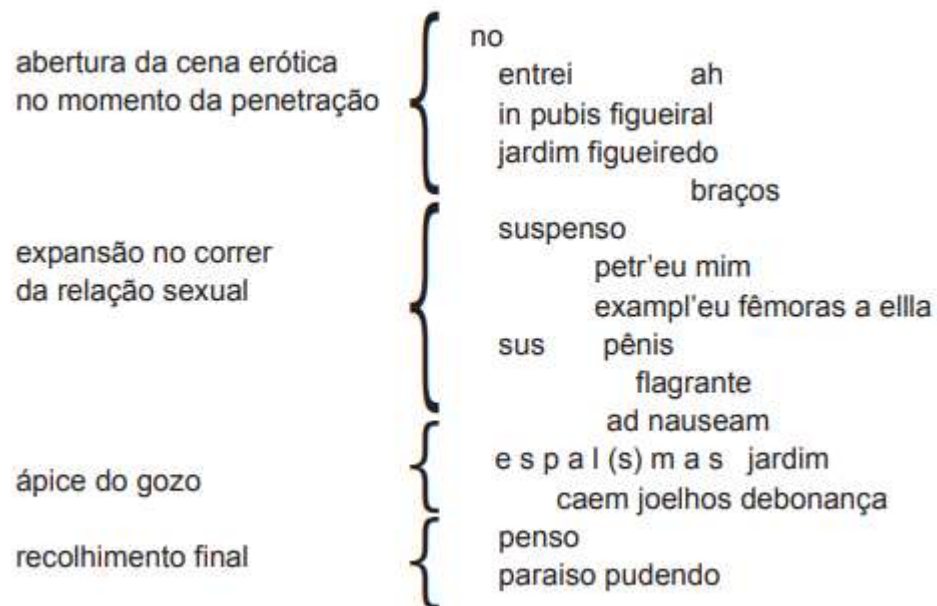
No primeiro poema, as palavras estavam organizadas em uma coluna vertical, permitindo uma leitura de cima para baixo. Essa organização criava uma linearidade, ainda que acidentada. Em “Paraíso Pudendo”, as palavras estão dispersas no espaço da página, exigindo saltos, desvios e movimentos não lineares. A leitura, além de um percurso contínuo, também se configura como um lance de olhos sobre um espaço fragmentado.

A função agrupa e distingue blocos de palavras, criando constelações cromáticas que o leitor é forçado a processar como unidades distintas. A partir dessa interação entre expressão e conteúdo, podemos segmentar o poema para fins analíticos. Seguiremos de perto a segmentação já realizada por Pondian, que se atenta também para o predomínio de formas fonológicas em cada um dos segmentos identificados:

- A) linha 1 a 5: predomínio do azul, da vogal fechada /i/, introdução.
- B) linha 6 a 10: predomínio do verde, da vogal média /e/, desenvolvimento.
- C) linha 11 a 15: predomínio do amarelo, da vogal aberta /a/, conclusão.  
(Pondian, 2005, p. 50)

Também nos valeremos da proposta de segmentação de Pietroforte (2008), que secciona o texto em quatro partes:

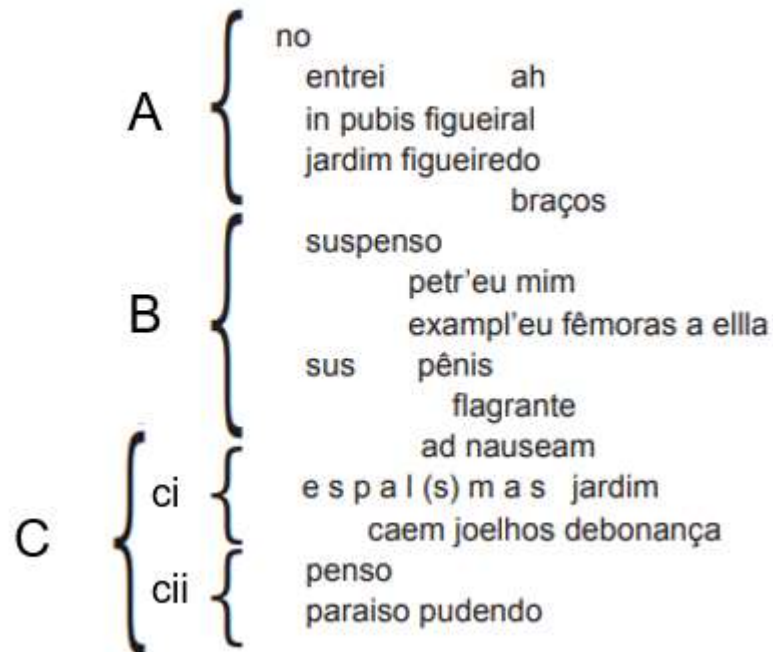
Figura 15: Segmentação de Paraíso Pudendo



(Fonte: Pietroforte, 2008, p. 91)

Enquanto Pondian delinea três segmentos distintos, organizados conforme a identificação de uma predominância cromática, acompanhada por índices fonológicos e transformações semânticas, Pietroforte focaliza as diferentes etapas de um desenrolar narrativo. De nossa parte, as duas leituras parecem congruentes. Poderíamos, portanto, conjugar ambas:

Figura 16: segmentação Paraíso Pudendo



(Elaboração própria)

Em A, há a predominância da cor azul. Podemos assumir que a identidade cromática indica o estabelecimento de um conjunto. Essa unidade não deriva de um significado prévio do azul, mas da decisão formal do poeta de agrupá-las visualmente. Marcam-se topologicamente, inseridos no bloco azul, elementos grafados em vermelho:

no  
entrei ah  
inpubis figueiral  
jardim figueiredo  
braços

Além dos blocos apontados, podemos identificar, como tema cromático transversal a todo o poema, um conjunto grafado em vermelho, alinhado à esquerda na maior parte do texto, exceto por uma ocorrência na linha doze, alinhada à direita.



ocorreu. O uso do pretérito perfeito (“entrei”) marca uma distância temporal entre o momento da enunciação e o momento da ação. Isso cria uma estrutura retrospectiva: o poema é uma descrição de um passado, uma recapitulação de um instante que já ocorreu.

Ao praticar a ação de entrar, o sujeito opera a passagem de uma exterioridade para uma interioridade. A sequência “in pubis figueiral jardim figueiredo” marca um movimento para dentro. A preposição “in” indica uma localização interior, um espaço fechado ou delimitado.

A expressão “pubis”, em vermelho, desencadeia uma isotopia corpórea, enquanto “jardim” aciona uma isotopia vegetal. Sua posição topológica no segmento é englobante em relação às formas cromáticas em azul que a rodeiam.

As palavras “figueiral” e “figueiredo”, topologicamente englobantes, acionam por sua vez uma isotopia mítica, associada à cristandade, ao remeter à figura da figueira, árvore cujas folhas cobrem a nudez de Adão e Eva após o pecado original. Podemos, pois, reconhecer aqui o tema da desocultação, o objeto valor (a púbis/o jardim) só pode ser acessado pela negação das vestes “figueirais”, resultantes de uma sanção cognitiva disfórica em relação ao pecado original que haveria sido cometido.

O espaço estabelecido em A é, portanto, um cenário erótico complexo: é simultaneamente corpóreo (púbis), botânico (figueira, jardim) e mítico (figueiral, figueiredo). Tal entrelaçamento não deixa de estar impregnado de uma carga tímico-patêmica, e a interjeição “ah” é o primeiro elemento que manifesta, no poema, tal dimensão.

Zilberberg irá associar o assomo próprio do acontecimento com a interjeição:

Se o assomo exclamativo for brutal e o afeto, intenso, então a não-resposta instantânea será semelhante à interjeição, ou seja, à transição entre o mutismo daquele a quem o acontecimento deixou “sem voz”, como se costuma dizer, e a retomada da palavra, (2011, 20)

Ao instaurar tal expressão, o que se coloca em questão não é apenas o estado passional que se seguirá, mas a cifra tensiva que o pressupõe e o aciona. O “ah” de “Paraíso Pudendo” é um índice da reação do sujeito a uma modulação de presença que o afeta. Antes de ser um estado de alma catalogável, a paixão é, aqui, uma experiência de intensidade. A interjeição é a resposta corporal imediata à força de presença do objeto de valor — o corpo do outro, o espaço erótico — que se impõe

com uma tonicidade elevada e um andamento abrupto. O “ah” isolado funciona como índice da dimensão patêmica que toma o sujeito e anuncia a dimensão tímica e a intensidade do encontro.

Na leitura linear, “ah” e “braços” são palavras separadas. Mas o poema permite uma leitura baseada na identidade fonética entre “abraços” e “ah braços”. Essa fragmentação marca um sincretismo de leituras: ao mesmo tempo, os braços como parte do corpo e os gestos de aproximação física.

O bloco de texto dominado pela cor verde agrupa um conjunto coeso de expressões que marca o desenvolvimento da cena erótica.



Dentro deste campo encontramos uma rede intrincada de neologismos e usos anômalos da língua: “petr’eu mim” e “exempl’eu fêmoras a ella”, “espal(s)mas”, todas contribuindo para a corporificação do desejo.

Em contraste, as expressões em vermelho, alinhadas à esquerda — “suspense” e “sus” —, dão continuidade ao eixo central do poema, de modo que “suspense” caracteriza “jardim”, enquanto “sus” cria uma tensão sintática, podendo se conectar à forma “pênis”, criando a inovação lexical “suspênis”, ou ainda servindo como afixo à expressão “penso” ao final do poema.



Essa disposição cromática força o leitor a abandonar uma leitura puramente linear e a processar o poema como um campo de forças visuais e semânticas. Retornaremos a isso adiante.

A expressão “petr’eu” parece uma retomada da isotopia mineral presente no poema anterior, como em “rochaedo”, evocando uma qualidade de dureza e inércia. Mas também pode remeter à rigidez associada ao órgão genital masculino, ou mesmo à suspensão de agência, como observa Pondian ao ler a forma “pétr” no sentido de “imobilizar-se devido ao medo ou espanto, ou a qualquer situação extraordinária” (2005, p. 52). O neologismo é seguido pelo pronome “mim”. A justaposição dos pronomes “eu” (sujeito) e “mim” (objeto) promove um sincretismo actancial que abole a distinção entre agente e paciente, índice de uma indecidibilidade de agência do sujeito.

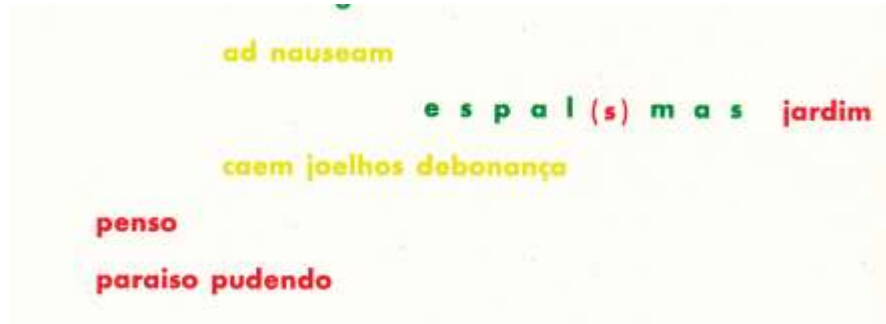
O neologismo “examl’eu” encapsula um complexo palimpsesto semântico. O prefixo “ex” aponta para um fora, uma exterioridade ou uma terminatividade, enquanto o radical “ampl-” aciona um duplo sentido: “amplexo”, gesto concentrante entre dois corpos, e “amplidão”, o alargamento que expande. Esse duplo condicionamento se mescla ao centro enunciante “eu”, criando o efeito de sentido de uma expansão do ego, mas também de fusão de uma alteridade em uma identidade unívoca.

Essa dualidade é concretizada no gesto que se segue, localizado corporalmente em “fêmoras”. São as coxas que abraçam, projetando o sujeito em direção a “ela” (grafada aqui “ellla”, como se sob o signo do excesso). Temos, então, encenada nessa rede neológica a dinâmica do coito. O poema, portanto, comprime em uma única imagem espacial não apenas a dialética de entrada e saída, mas também a própria mecânica da fusão erótica.

Essa conjunção carnalizada entre sujeito e objeto parece marcada, tensivamente, pela alta aceleração e tonificação de sentido. A alta intensidade do momento é inscrita na forma poética por meio de um processo de compressão neológica. Isso, por sua vez, impõe ao leitor uma tarefa específica: a leitura como um exercício de descompressão.

Tudo se passa como se a alta celeridade e tonicidade do clímax erótico exigessem uma forma semiótica que fosse igualmente célere e tônica. A sintaxe tradicional, com suas pausas, preposições e distinções claras entre palavras, seria morosa e átona demais para capturar a cifra tensiva almejada. A solução do poeta é a compressão: fundir múltiplas palavras, conceitos e funções gramaticais em unidades compactas.

A seção final do poema, embora marcada cromaticamente pelo amarelo, apresenta, em verdade, a maior complexidade cromática do poema. Aqui temos os trechos centrais em amarelo, indicando uma modulação em que a intensidade parece atingir seu grau máximo de paroxismo (“ad nauseam”), seguido de uma descendência de intensidade: “caem joelhos de bonança”.



Este desfecho se desdobra em um arco de intensidade que começa com a expressão latina “ad nauseam”, indicando o ponto limite em que o prazer se torna excesso. Daí, a direção tensiva não tem outro caminho a não ser descender, de modo que o ápice de intensidade declina para se resolver em extensidade, e a agitação física e afetiva cede lugar ao repouso eufórico (“debonança”).

Intercalando esse processo de modulação do assomo, há uma reminiscência do tema em verde, ainda ligada a uma isotopia corporal: “e s p a l ( s ) m a s”, ecoa as formas “espalmar” e “palmas”, ou mesmo “espasmas”, se lermos o “s” entre parênteses como alternativa de leitura.

O tema em vermelho encerra o poema, ocupando topologicamente uma posição englobante em relação à mancha gráfica da página, em posição diametralmente oposta à posição que o mesmo tema englobado ocupa no bloco A. Essa inversão parece contribuir para a noção de transformação do objeto-valor ao longo do poema, de presença velada pela figueira para presença desvelada após o ato de conjunção carnal.

A operação de sanção cognitiva se concretiza em Cii, em que o verbo “pensar”, conjugado no tempo presente na primeira pessoa do singular, atualiza uma concomitância entre o tempo do enunciado e o tempo da enunciação. O sintagma “Paraíso Pudendo” finaliza o poema. Pietroforte (2008) enxerga, na caracterização do paraíso, uma sanção disfórica, na medida em que a expressão remete à paixão da vergonha. Para Harkot-de-la-Taille, a vergonha

“trata-se de uma paixão intersubjetiva, originada no cruzamento de outras configurações, em que o Destinatário assume a perspectiva de um Destinator julgador, exercendo um fazer cognitivo reflexivo que gera uma sanção negativa”. (1999, p. 25).

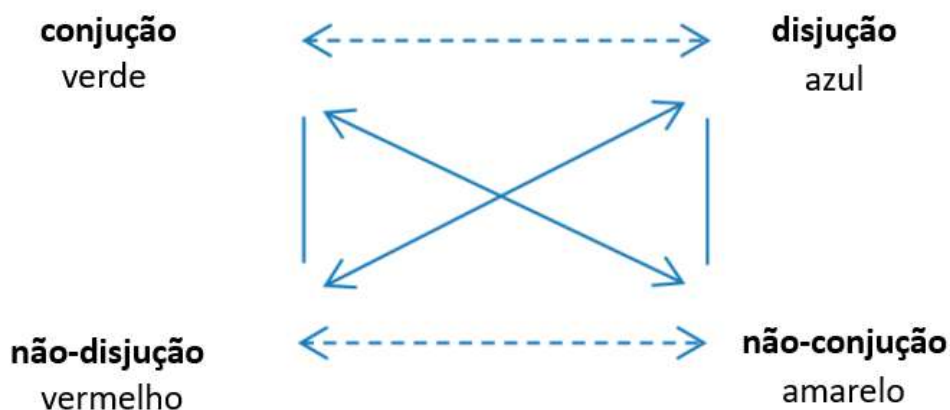
Percebe-se, nessa leitura, a introjeção, por parte do sujeito, de uma moralidade remissiva após a conjunção carnal, assumindo a axiologia de um destinador cujos valores se assemelham àqueles da narrativa mítica cristã, em que, após o pecado original, é preciso cobrir a nudez com folhas de figueira.

No entanto, podemos ler a expressão “podendo” com uma carga fórica mais neutra, como afirmação da carnalidade do paraíso, de modo que haja uma confrontação entre sua dimensão mítica e os valores morais a ela associados. Tal leitura nos parece coerente com o tema de desvelamento do objeto ao longo do poema.

O poema usa a cor para segmentar o fluxo da leitura, criando três blocos distintos. A sequência cromática cria uma sintaxe visual que guia o leitor através das três fases do poema. Podemos estabelecer correlações entre a organização cromática e os níveis narrativos e tensivos do discurso.

Estabelecendo essa correlação com o nível narrativo, podemos afirmar que o vermelho se correlaciona ao objeto de valor investido no poema, objeto que se encontra em estado de não conjunção com o sujeito, que precisa superar os valores disjuntivos, relacionados à cor azul, para efetivar sua conjunção. O verde, por sua vez, pode ser associado ao ápice de conjunção entre sujeito e objeto, e o amarelo aponta para o momento posterior a esse clímax narrativo:

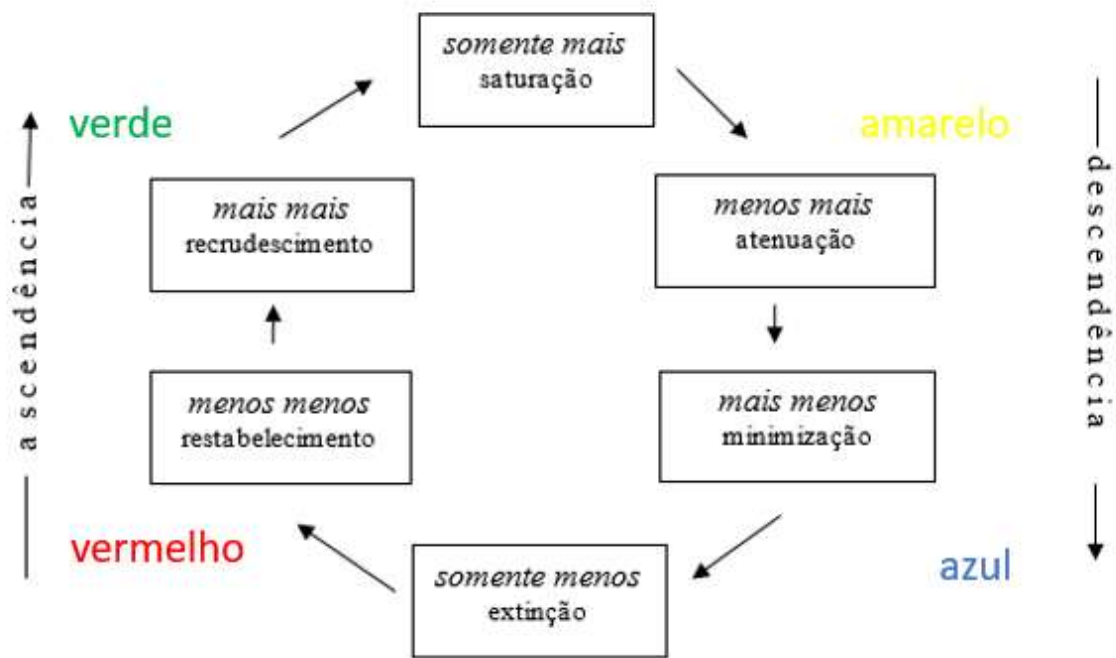
Figura 18: Correlação entre categorias cromáticas e nível narrativo



(Elaboração própria)

Em relação ao nível tensivo, poderíamos pensar uma organização das cores a partir das ascendências e descendências de intensidade nos diferentes momentos do poema: se o azul recobre os valores de ocultamento do objeto de valor, poderíamos associá-lo à minimização do objeto, ao acréscimo de *mais um menos*. O vermelho recobre os momentos em que o objeto de valor se investe a despeito do contraprograma, de modo que ocorre seu restabelecimento pela retirada de pelo *menos um menos*, o que impede sua extenuação. O verde pode ser associado ao ponto máximo de intensidade, ao seu recrudescimento, com a adição de *mais mais*, enquanto o amarelo se correlaciona à atenuação, com *menos mais*, retirando do horizonte a saturação tensiva do objeto.

Figura 19: Correlação entre categorias cromáticas e nível tensivo



(Elaboração própria)

Conjugando as duas correlações, chegamos ao seguinte quadro:

Figura 20: Quadro entre correlações em Paraíso Pudendo

<b>Categoria cromática</b>	<b>Nível narrativo</b>	<b>Nível tensivo</b>
Azul	Disjunção	Minimização
Vermelho	Não-disjunção	Restabelecimento
Verde	Conjunção	Recrudescimento
Amarelo	Não-conjunção	Atenuação

(Elaboração própria)

É possível perceber, então, que a cor adquire um papel relevante na organização do sentido no conjunto. Ela mapeia a trajetória narrativa do sujeito, bem como a modulação de intensidade a ela associada, de modo que o cromatismo no poema é transformado em um relevante marcador discursivo.

### 3.3 Lygia Fingers

O terceiro poema da série parece intensificar a fragmentação sintática presente na série, além de aumentar para cinco o número de cores em sua composição: vermelho, verde, amarelo, azul e roxo. Termos de diferentes idiomas se interpenetram e se confundem, e uma leitura unicamente linear parece insuficiente para dar conta da estabilização do sentido do conjunto. Assim, “Lygia Fingers” apresenta uma complexa trama de relações sintáticas, anagramáticas, cromáticas, topológicas e semânticas, que demandam do leitor uma desaceleração e uma leitura atenta aos múltiplos percursos de significação.

Por ocasião de uma das primeiras leituras públicas de poemas da série, no Teatro de Arena de São Paulo, em 1955, Augusto de Campos procurou dar algumas coordenadas interpretativas para essa composição desafiadora:



estratégia de projeção de conteúdos semânticos a partir da expressão fonogramática.

A lógica de composição ideogramática está no seio de formação do projeto concreto e remete a um dos dois modos de significação da semiótica escrita<sup>2</sup>. Essa lógica funciona, grosso modo, pela correspondência entre os grafemas e os signos-morfemas, em que a unidade gráfica não decodifica sons, mas mapeia unidades mínimas de sentido. Nesse sistema, o grafema deixa de ser um suporte fonético para tornar-se um nó conceitual. Um exemplo, frequentemente evocado pelo exemplário concreto, é o ideograma de “claridade” ou “brilho” (明), gerado pela justaposição dos caracteres “sol” (日) e “lua” (月). Aqui, a coexistência visual de dois radicais semânticos produz um terceiro sentido, mais abstrato, que emerge da fricção entre as partes.

Na prática poética do grupo concreto, essa lógica procura ser emulada a partir da parataxe, modo de construção gramatical sem o uso de conectivos que explicitem a relação lógica entre os elementos. No poema em questão, as figuras não estão ligadas por uma estrutura narrativa específica, mas dispostas no espaço da página em relação de coexistência espacial.

Essa ausência de uma hierarquia sintática explícita força o leitor a abandonar uma leitura linear e a adotar uma percepção simultânea, em rede. O projeto consiste, pois, em emular o método de composição ideogramático, de modo que a leitura se torna um ato de montagem, similar à apreensão pictográfica de um ideograma. No poema de Campos, procura-se realizar um processo análogo: o poema justapõe, parataticamente, uma série de “símbolos-objetos de feminilidade” associados à Lygia, figura central do poema, a animalidade/felinidade (lynx, grypho) e os papéis familiares/afetivos (mãe, filha, sorella). Desse modo, a justaposição paratática dessas figuras procura produzir um conceito que transcende a soma de suas partes: o retrato da figura feminina idealizada pelo eu lírico.

O nome “Lygia” funciona como um núcleo fonético-grafemático cuja presença integral se realiza no canto superior esquerdo. A leitura ocidental, que flui

---

<sup>2</sup> Klock-Fontanille (2016) propõe duas funções que regem o funcionamento semiótico da escrita: uma função glóssica e uma função gramatológica. Enquanto a primeira subordina o gráfico ao fonético, a segunda reivindica a autonomia da escrita como sistema semiótico em que a disposição espacial é constituinte do sentido. Assim, a escrita detém a capacidade de tomar como conteúdo ora a forma da expressão linguística, como no sistema alfabético ocidental, ora o próprio plano do conteúdo estabilizado por uma cultura, como é o caso da escrita ideográfica.

da esquerda para a direita e de cima para baixo, encontra em “Lygia” um ponto de ancoragem. A partir desse núcleo, porém, inicia-se um processo de desintegração progressiva e topologicamente determinada. Os grafemas que compõem “Lygia” são disseminados fragmentariamente pelo espaço da página.

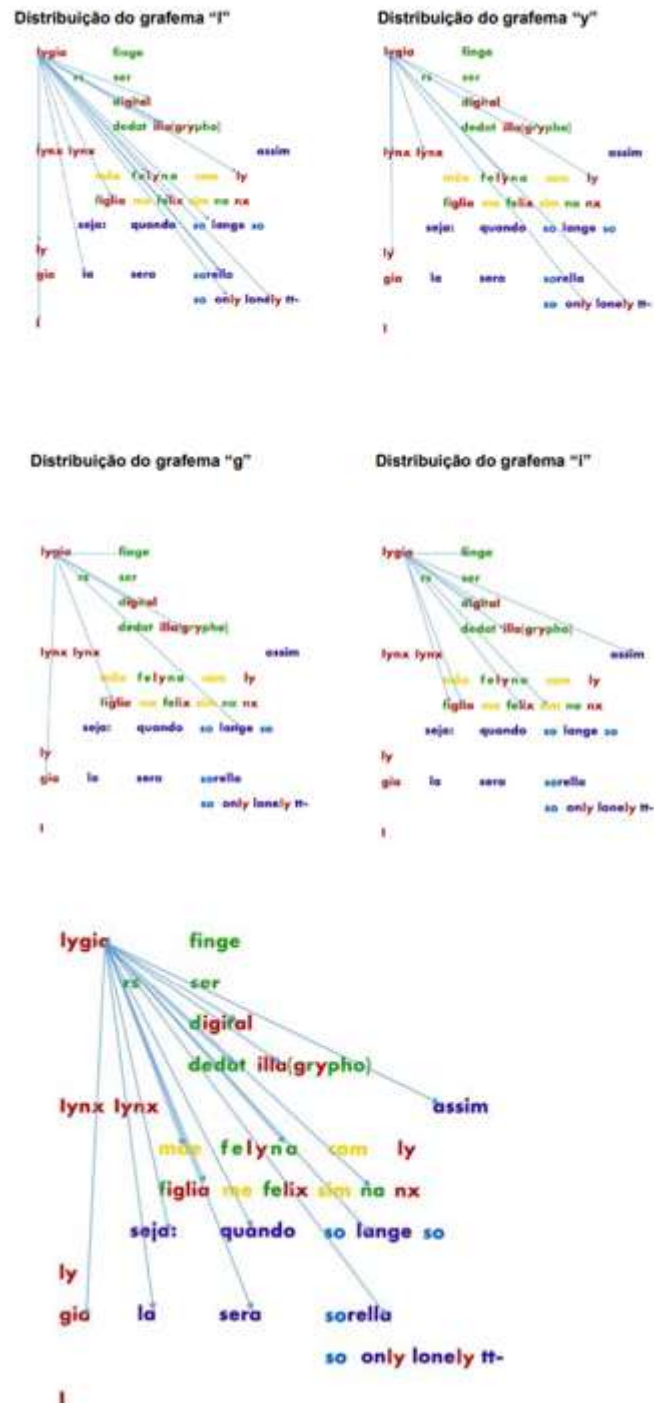
A distribuição segue uma lógica que correlaciona a intensidade da fragmentação com a distância topológica do ponto de origem. Nas regiões próximas ao canto superior esquerdo, os grafemas ainda mantêm certa coesão; à medida que se deslocam para a direita e para baixo, a dispersão aumenta: os grafemas se embaralham, perdem a sequência linear que formaria o nome e transformam-se em material gráfico desconexo. A respeito da descrição desse processo, remetemo-nos a uma análise anterior nossa (Frota, 2019).

As coordenadas topológicas /superioridade/ e /esquerda/ constituem um espaço de afirmação, onde o objeto de valor se apresenta de forma integral. Em contraste, a região /inferior/ e /direita/ da página representa o espaço da dispersão, da fragmentação e da dificuldade de apreensão e do surgimento de valores remissivos ligados à disjunção com o objeto-valor. Aqui, os grafemas de “Lygia” não formam mais um nome reconhecível; eles se dissolvem em letras isoladas, em fragmentos que precisam ser ativamente reconstituídos pelo gesto de leitura.

A persistência de elementos fonético-grafemáticos de “Lygia” nos próprios termos que denotam solidão — como em “on(ly)” e “(l)one(ly)” — é a manifestação de uma estratégia semiótica que impede a extinção do objeto de valor mesmo nas regiões remissivas do poema. A palavra que deveria expressar a máxima disjunção — a solidão, a ausência de companhia — carrega em si, inscrito em seus próprios formantes, o nome daquela cuja ausência é lamentada. Assim, “lonely” não é simplesmente nega “Lygia”, mas também a reafirma. A letra “l”, isolada como o último grafema do poema (o “l” final que Augusto de Campos menciona como um da capo musical), é simultaneamente a conclusão e o retorno ao começo.

Devido a essa dinâmica, os valores conjuntivos não estão apenas no campo visual-cromático onde “Lygia” e “lynx” aparecem em vermelho; eles também se infiltram nos valores disjuntivos através dos formantes fonético-grafemáticos. Desse modo, podemos ler o espaço topológico da página como um campo tensivo que distribui e escande a força de presença de um determinado objeto de valor.

Figura 22: anagramatização em Lygia Fingers



(Elaboração própria)

Nos resta analisar a organização cromática do poema. Aqui também nos valeremos de nossa análise anterior (Frota, 2019), na qual estabelecemos uma correlação entre categorias cromáticas e semânticas:

O vermelho marca a associação entre “Lygia” e “lynx”, funcionando como um operador que conecta dois domínios semânticos distintos: a identidade pessoal (Lygia) e a qualidade animal (lynx). A relação entre “Lygia” e “lynx” não é mediada por uma sintaxe verbal, mas por uma sintaxe cromática, em que a cor vermelha funciona como operador de união.

O verde, ligado a “finge(rs)”, marca a coexistência de múltiplas isotopias sem resolvê-las em uma única significação. Os termos marcados em verde participam simultaneamente de dois domínios semânticos distintos: uma isotopia corporal (dedos, tato) e uma isotopia metalinguística (fingimento, escrita, datilografia).

O amarelo marca apenas quatro expressões: “mãe” (uma das faces da feminilidade no poema), “me” (apontamento oblíquo para a pessoa da enunciação), “com” (preposição de valor conjuntivo) e “sim” (advérbio afirmativo), agrupando termos monossilábicos e com a presença da consoante “m”. Embora esse agrupamento possa parecer fortuito, a proximidade cromática corrobora a leitura desse conjunto como portador de valores conjuntivos.

As cores frias — azul e roxo — marcam expressões como “so”, “lonely” e “only”, e apontam para uma ruptura na isotopia que domina o resto do poema. Da mesma forma que o amarelo parece complementar pontualmente o vermelho, o azul grafa também apenas a expressão monossilábica “so”, complementando o tema em roxo.

A organização plástico-visual do poema estrutura um embate entre duas ordens de valores opostos. De um lado, os valores conjuntivos e eufóricos, emanados da figura de Lygia, que representam a comunhão e a presença. De outro, os valores disjuntivos e remissivos, associados a um anti-destinador implícito, que representam o isolamento. O poema, portanto, tensiona essas duas grandezas de maneira inversa, organizando uma representação ideogramática que transcende a versificação tradicional.

### **3.4 Nossos dias com cimento**

O poema inicia-se com uma sintaxe mais preservada em comparação com a fragmentação exacerbada de “Lygia Fingers”. No sintagma nominal “nossos dias com cimento”, o núcleo “dias” é modificado por “com cimento”, reativando a isotopia de mineralidade presente desde o poema de abertura da série, mas agora modificada

pelo sema /urbano/. A dureza mineral deixa de ser atrelada ao mundo da natureza e ao fazer estético, para agora atualizar os semas ligados ao mundo da cultura e à vida cotidiana. Se, no poema de abertura, as figuras relacionadas à mineralidade são complexificadas por figuras relacionadas a valores figurais de abertura, como em “rochaedo” e “rupestro”, aqui temos a projeção dessa mineralidade sobre uma extensão durativa. Como efeito, podemos falar de um fechamento e fixidez da duração.

Figura 23: Nossos dias com cimento

nossos dias com cimento

conchiglia

e o menoscabo em cubos

menos cubos como dias

men digos ao cabo

frio

ao

fim

do triste

há manchas no assoalho

mendigos são os que sentam

dois nos bancos da praça ao

vento tão ventre

segurando tant o

as mãos s passos

e em boa noite e a té per amanhã

t e a té t eafã

bem guntam fim?

(Fonte: Campos, 1973 [1955], s.p.)

Em contraponto, o vocábulo italiano “conchiglia”, isolado na parte superior direita, aciona uma isotopia marinha que aparentemente não é retomada. No entanto, podemos perceber nesse vocábulo uma anagramatização de “Lygia”, como um ocultamento da personagem em uma região marginal do poema.



A partir desse momento do poema, procura-se construir o efeito de sentido de focalização, tornando mais específica, ainda que se mantendo a fragmentação, a cena que está sendo enunciada.

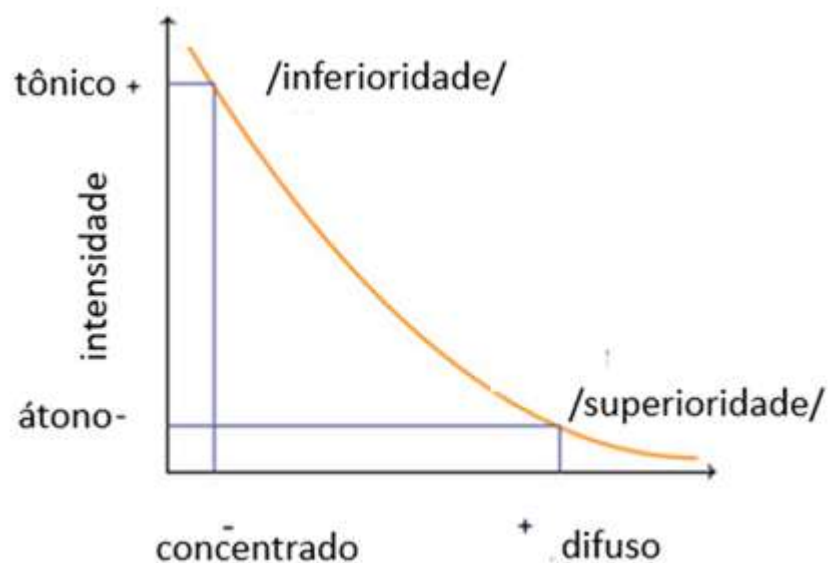
mendigos são os que sentam  
dois nos bancos da praça ao  
vento tão ventre  
segurando tant o  
as mãos s passos

A figura “mendigos” em questão é identificada com uma dupla de sujeitos que se acomodam em uma praça.

Podemos perceber um movimento de concentração espacial que vai confirmando com um acréscimo gradativo de intensidade. O poema se inicia com um panorama aberto do espaço urbano (“nossos dias com cimento”) e progressivamente vai concentrando o foco em uma cena específica e íntima: “o encontro a dois no banco da praça”.

Podemos estabelecer uma correlação entre a medida de intensidade cifrada no poema e a sua organização topológica:

Figura 24: gráfico dos investimentos tensivos na categoria topológica



(Elaboração própria)

A cena que encerra o poema é carregada de intensidade. Um dos índices da acentuação discursiva nesse momento do texto é a metáfora concentrante “vento tão ventre”, nela a enunciação poética explora a semelhança fônica entre "vento" e "ventre" para criar uma identidade semântica que reverbera em ambos os planos da linguagem. A força da metáfora reside, a nosso ver, no contraste entre as qualidades semânticas dos dois termos: “vento” é caracterizado figuralmente pela abertura, pela ilimitação, pela exterioridade. Já ventre caracteriza-se pelo fechamento, pela limitação e pela interioridade. É um espaço fechado, um limite corporal. O advérbio “tão” acentua ainda mais a intensidade da construção, que parece adensar os valores remissivos do espaço onde os sujeitos do enunciado se encontram.

A figura “mendigos” em questão é identificada com uma dupla de sujeitos que se acomodam em uma praça. Podemos perceber um movimento de concentração espacial que vai confirmando com um acréscimo gradativo de intensidade. O poema se inicia com um panorama aberto do espaço urbano ("nossos dias com cimento") e progressivamente vai concentrando o foco em uma cena específica e íntima: "o encontro a dois no banco da praça".

Essa cena é carregada de intensidade. Um de seus índices é a metáfora concentrante “vento tão ventre”, nela a enunciação poética explora a semelhança fônica entre "vento" e "ventre" para criar uma identidade semântica que reverbera em ambos os planos da linguagem. A força da metáfora reside, a nosso ver, no contraste entre as qualidades semânticas dos dois termos: “vento” é caracterizado figuralmente pela abertura, pela ilimitação, pela exterioridade. Já ventre caracteriza-se pelo fechamento, pela limitação e pela interioridade. É um espaço fechado, um limite corporal. O advérbio “tão” acentua ainda mais a intensidade da construção, que parece adensar os valores remissivos do espaço onde os sujeitos do enunciado se encontram.

A imagem das mãos que se seguram é modalizada pelo advérbio de intensidade “tanto”, e a própria linearidade da composição do poema é borrada por uma pluralização dos percursos de leitura concomitantes.



Como em outros momentos da série, o ponto de maior intensidade desestabiliza a expressão. A sintaxe se fragmenta, as palavras se dispersam no espaço da página, e a leitura deixa de ser um percurso da ordem da continuação para se tornar um campo de paradas. É como se a forma plástica do poema mimetizasse o conteúdo emocional de modo a desordenar a expressão.

Na seção final, podemos perceber uma delegação de voz aos sujeitos da cena: “e em boa noite e até amanhã”. Trata-se da fala dos sujeitos participantes da conversa, que se confunde com a descrição de sua proximidade (“tête-à-tête”):

Diagrama de uma expressão fragmentada. O texto original é "e em boa noite e até amanhã". No diagrama, as palavras "e até" e "amanhã" estão no topo, "t e a t é t" e "eafã" no meio, e "bem" e "fim?" no fundo. Duas elipses azuis se sobrepõem: uma maior que envolve "e até" e "amanhã", e uma menor que envolve "t e a t é t" e "eafã".

Interrompendo graficamente o discurso dos sujeitos em cena, o que é índice de sua cifra tensiva de alta celeridade e impacto, se interpõem a expressão fragmentada “perguntam”:

Diagrama de uma expressão fragmentada com uma interrupção. O texto original é "e em boa noite e até amanhã". No diagrama, as palavras "e em boa noite e até" e "amanhã" estão no topo, "t e a t é t" e "eafã" no meio, e "bem" e "fim?" no fundo. O termo "perguntam" está inserido no meio, entre "t e a t é t" e "eafã", e é circundado por um retângulo amarelo.

A pergunta parece dizer respeito à terminatividade de um processo (“fim?”). Ao que parece, o poema nos apresenta a eminência de um rompimento amoroso que, por seu impacto, relativiza toda a identidade dos sujeitos, assim como a identidade do projeto estético inscrito na série de poemas, como indicado mais acima.

Na mesma ocasião em que Augusto de Campos comenta sobre “Lygia Fingers”, o poeta também faz apontamentos sobre uma leitura interpretativa do poema:

em nossos dias com cimento o tema é angústia e efemeridade. Os amantes, sentados nos bancos da praça, e ao se despedirem, entre um boa noite e uma pergunta: fim? situam a sua solidão a dois, insultada pela indiferença cinzenta da metrópole, sob o horizonte fechado dos dias e a sufocação do universo burguês. (Campos, 86, s.p.)

Se em “Lygia Fingers” os valores remissivos de disjunção eram recessivos, aqui eles parecem na eminência de sua realização. Nesse cenário, a disjunção deixa de ser uma virtualidade para se converter na própria tônica do poema. A indiferença da metrópole atua como o campo de força que precipita a fragmentação dos sujeitos. Assim, a solidão a dois consolida a vitória do descontínuo sobre a continuidade amorosa.

### 3.5 Eis os amantes

Se em “nossos dias com cimento” há a eminência de uma disjunção amorosa, “eis os amantes” encena o ato de conjunção amorosa. Como Pondian aponta, trata-se de “um movimento de mistura ou interpenetração de corpos (no conteúdo), representado pela união das palavras (ou fragmentos delas) e das cores no plano da expressão do poema” (Pondian, 2005, p. 69).

Figura 25: Eis os amantes

eis  
 os  
 amantes      sem      parentes  
 senão  
 os corpos  
 irmãum      gemeoutrem  
 cimaeu      baixela  
 ecoraçambos  
 d u p l a m p l i n f a n t u n o ( s ) e m p r e  
 semen(t)emventre  
 estesse      aquelele  
 inhumanoutro

(Fonte: Campos, 1973 [1955], s.p.)

Procuraremos descrever como se estabelece esse efeito de sentido de entrelaçamento amoroso. Para isso, iremos segmentar gradualmente o conjunto, para nos atermos às relações de sentido estabelecidas em cada fragmento:

	eis	
	os	
amantes	sem	parentes
	senão	
	os corpos	

Nesse primeiro conjunto, as palavras em azul — “amantes” e “parentes” — representam dois papéis temáticos relacionados à afetividade e estão posicionadas nas extremidades da linha horizontal superior, em posição englobante.

“Amantes” aciona uma dimensão semântica da conjunção amorosa. “Parentes”, por sua vez, aciona o tema da familiaridade, das relações de parentesco. As palavras em laranja formam o eixo vertical e central do poema: “eis os”, “sem”, “senão”, “os corpos”. “eis/os” realizam um gesto de focalização, enquanto “sem/senão” realiza um movimento de negação e exclusão, um operador de triagem que elimina tudo aquilo que não seja o objeto em questão: “os corpos”. Nega-se, pois, o vínculo com qualquer transcendência do corpo em sua imanência. Afirma-se o lugar da corporeidade como investida de valores de absoluto.

Uma leitura linearizante do conjunto constrói a seguinte passagem: “eis os amantes sem parentes senão os corpos”. Nessa construção, ocorre uma negação da isotopia ligada à identidade familiar e uma afirmação da passionalidade, de modo que a única relação afetiva admitida pela operação de triagem seria a da carnalidade.

Nesse momento do texto, há uma separação topológica entre as formas gráficas em azul e em laranja: as primeiras estão localizadas nas regiões laterais, enquanto as segundas estão centralizadas. Isso irá mudar no segmento imediatamente posterior:

irmãum	gemeoutrem
cimaeu	baixela

As formas gráficas nas duas cores se aglutinam, de modo a compor novas expressões neológicas a partir da contração de formas linguísticas diversas. É como

se a concentração, própria dos valores de absoluto, se projetasse sobre a própria morfologia das palavras. Augusto de Campos cria uma série de portmanteaux que materializam, na expressão linguística, a interpenetração dos corpos.

A forma “irmãum” conjuga “irmã” (retomando a isotopia do parentesco) e “um” (que pode ser lido tanto como índice de unidade, mas também como pronome indefinido, especialmente se lido em oposição a “outrem”). Já em “gemeoutrem”, o gêmeo, relação de parentesco que guarda o maior grau de identidade, se mescla com o pronome “outrem”, índice de alteridade. A forma ainda reverbera o verbo “gerner”, que remete à isotopia sexual, além da preposição “em”, que se liga sintaticamente às expressões que indicam posição que se sucedem no sintagma (“em cima” / “em baixo”). O retorno às relações de parentesco aciona o conteúdo semântico de proximidade: a afinidade entre os sujeitos é tão intensa que se cria o efeito de irmandade entre eles. Na segunda linha do segmento, “cimaeu” e “baixela” Os pronomes pessoais (“eu/ela”) se fundem com os advérbios de lugar (“cima/baixa”). Aqui a localização topológica não é unicamente posicional, mas também se relaciona à posição dos corpos no interior da conjunção amorosa sexual.

Podemos nos atentar, nesse trecho tão concentrado, à correlação entre categorias plásticas e semânticas, partindo da oposição cromática azul-laranja e correlacionando-as com as categorias topológica superioridade-inferioridade, com as categorias gramaticais relacionadas às unidades linguísticas, com a categoria topológica esquerda-direita e, por fim, com as categorias semânticas em jogo, especialmente /identidade/–/alteridade/.

Na posição superior, o azul se correlaciona com a categoria gramatical do substantivo. Dentro desta categoria, a oposição topológica esquerda-direita revela uma tensão interna: a esquerda é associada à /alteridade/ e a direita à /identidade/.

Na posição de inferioridade, o azul se correlaciona com o advérbio, uma categoria gramatical modificadora. Correlacionando essa forma gramatical com a oposição topológica esquerda-direita interna a esta categoria, está associada, respectivamente, à /superioridade/ vs. /inferioridade/.

Na posição de superioridade, o laranja se correlaciona com o pronome indefinido: “um” e “outrem”, que se distribuem topologicamente, respectivamente, à esquerda e à direita, de modo que podemos correlacionar as categorias semânticas /identidade/ e /alteridade/ em sentido inverso à correlação estabelecida com as formas grafadas na cor azul da mesma linha.

Na posição de inferioridade, o laranja se correlaciona com os pronomes pessoais “eu”, localizado à esquerda, e “ela”, à direita, mantendo a correlação entre semantismo e topologia nas duas linhas do segmento.

O quadro a seguir procura sintetizar como a significação é construída por meio de uma rede de oposições e correlações que se reforçam mutuamente e contribuem para o efeito de sentido poético do texto.

Figura 26: Correlações entre expressão e conteúdo

Categoria cromática							
azul				laranja			
Categoria topológica				Categoria topológica			
superioridade		inferioridade		superioridade		inferioridade	
Categoria gramatical				Categoria gramatical			
substantivo		advérbio		pronome indefinido		pronome pessoal	
Categoria topológica				Categoria topológica			
esquerda	direita	esquerda	direita	Esquerda	direita	esquerda	direita
Categoria semântica				Categoria semântica			
/alteridade/	/identidade/	/superioridade/	/inferioridade/	/identidade/	/alteridade/	/identidade/	/alteridade/

(Elaboração própria)

A progressão do poema intensifica a concentração morfológica dos vocábulos, como no próximo segmento:

ecoraçambos  
 d u p l a m p l i n f a n t u n o ( s ) e m p r e  
 semen(t)emventre

Temos aqui o momento de maior centralização da mancha gráfica no espaço da página ao longo de todo o poema. Nele encontramos três formas resultantes de um intenso processo de aglutinação: “ecoraçambos”, que conjuga as formas “eco”, “coração” e o pronome “ambos”. Há uma figuralidade concentrante que atualiza identidade, simultaneidade e reciprocidade em torno do coração, figura classicamente associada à afetividade em nossa cultura.

A expressão “duplamplinfantuno(s)empre” é a forma com maior número de morfemas em toda a série; há, pois, um recrudescimento do procedimento. Como que



Ele narra a vitória da intensidade (o intensivo, o concentrado, o foco) sobre a extensidade (o abrangente, o difuso, o social). O movimento do poema é uma contração, um colapso do universo social sobre o núcleo incandescente dos corpos dos amantes.

Zilberberg define essa dinâmica como a relação inversa entre a quantidade de propriedades que um objeto possui (extensidade) e a intensidade com que ele as manifesta (tonicidade). O poema deliberadamente reduz a extensidade dos amantes para maximizar sua tonicidade.

### 3.6 Dias Dias Dias

Figura 27: Dias dias dias

dias                      dias                      dias  
    sem  
    uma  
 esperança                      linha                      deum só dia  
 expoeta expira:                      minh                      ahcartas  
    sphynx e                      a                      n ão p artas  
    gypt y g                      mor                      - E avião voas ?  
    L E M B R A S                      amemor                      fim confirm sim  
 es                      DEMIMLYG                      IA e                      far par avante  
 se     stertor                      AR  
    rticula:                      s e p a r a m a n t e  
 ohes     OH SE ME                      tele                      NÃO  
 se                      - Urge t g b sds vg filhazeredo pt  
 segur                      sos                      se                      só                      seguramor  
    L E M B R A E Q U A N T O

(Fonte: Campos, 1973 [1955], s.p.)

“Dias dias dias”, o sexto e último poema da série *Poetamenos*, é uma conclusão que simultaneamente resume e expande diversas das temáticas e procedimentos formais desenvolvidos ao longo da sucessão de poemas. O seu tema central é a distância, a separação e a espera, mas também a memória como estratégia de enfrentamento a esses revezes. Utilizando uma paleta cromática complexa (seis cores, todas já utilizadas anteriormente ao longo da série) e uma sintaxe plástica que desafia a leitura linear, o poema é frequentemente lembrado como o mais complexo da série, em que sua “multiplicidade de vozes e caminhos de leitura atinge um grau tal que nos impede de fixar qualquer direção una, estabilizada” (Pondian, 2005, p. 73).

Não há um centro, uma hierarquia que organize um percurso unívoco. O leitor é forçado a percorrer um labirinto de fragmentos que espelha o próprio estado patêmico do eu lírico.

O poema abre com uma tripla reiteração da expressão “dias”. Instaura-se aqui um regime de duração aspectual em que os dias se acumulam sem que haja progressão, instaurando-se, assim, uma imobilidade expectante, uma obstrução espacial acompanhada por um tempo em suspensão, como se o sujeito habitasse o seio da interrupção de seu percurso, sua stase, uma duratividade disforizada pelo sujeito, uma vez que, como afirma Zilberberg, “interromper os percursos é romper o próprio sujeito” (Zilberberg, 2006, p. 136).

A frase que se segue, “esperança de um só dia”, contrasta a singularidade desse dia único almejado com a multiplicidade dos dias vividos, estabelecendo o estado de falta que será núcleo temático de todo o poema.

O estado disjuntivo é constantemente reiterado. A preposição “sem”, em vermelho, indica movimento de privação, reiterando um valor disjuntivo. Sintaticamente, a preposição pode se compor tanto com “linha” quanto com “esperança”:



A ambiguidade coloca em suspensão a própria capacidade do sujeito de se engajar em uma perspectiva de projeto que possa dar continuidade a seu percurso.

A construção “expoeta expira” parece fortalecer essa leitura ao atualizar o tema da extenuação. “Expoeta”, montagem entre “poeta” e o prefixo “ex”, combinado ao ato de exalar, aponta para o esgarçamento da própria voz do poeta, que está se extinguindo, se esvaindo diante da espera interminável.

As expressões seguidas pelos dois-pontos parecem ser índice dessa voz modalizada pelo não-poder-dizer: “sphinx e” e “gypt y g”. Termos de difícil decifração, mas que apontam para o objeto de afeto do eu lírico. Tanto Pondian (2005, 2016) quanto Vasconcelos (2012) relacionam os termos com a figura Lygia, transmutada por um gesto de implosão anagramática e semântica. As formas grafo-fonéticas são as mesmas utilizadas para construir a figura felina de Lygia em “Lygia Fingers” (lynx, grypho), agora reinterpretadas anagramaticamente na forma de uma esfinge egípcia.

A partir do processo de deciframento, reconhecemos que é Lygia o objeto da falta do eu lírico. Porém, mesmo seu nome não está presente a não ser como exercício de memória que a reconstitui a partir de fragmentos. A expressão “Lygia” não está presente em sua forma realizada, mas antes está potencializada em direção ao esquecimento, embora retida pela memória discursiva que a resgata dos fragmentos.

Passemos à leitura do tema em vermelho. Sua posição centralizada e a proeminência da cor — a mesma que assinala a presença de Lygia em “Lygia Fingers” — indicam seu papel nuclear no conjunto.

sem  
uma  
linha  
minh  
a  
mor

A coluna começa com a negação (“sem”) e se desdobra em uma declaração fragmentada: “sem / uma / linha / minh / a / mor”. A fragmentação parece aqui correlata à dificuldade de expressão por parte do sujeito. A leitura vertical revela

a frase “sem uma linha minha”, uma aparente confissão da impossibilidade de escrita que reverbera o tema da extenuação de “expoeta expira”.

A última vogal da frase serve como pivô que completa a forma “mor”, da mesma forma que “Lygia” só é reconstituída por um fazer anagramático por parte do leitor; o sentimento a ela associado só se presentifica por um esforço de leitura que ora analisa, ora amalgama as formas linguísticas para lhe conferir estatuto realizado.

Algo semelhante acontece em “amemor/IA”. Podemos ler aqui “ame” e “amor”, variações do tema amoroso, mas também “a memória”, que aciona o tema da rememoração, fundamental para a leitura global do poema.

Temos, logo em seguida da citação da memória, a forma “e/stertor”, o som próprio da respiração ao leito de morte, ruído causado pelo fluxo de ar turbulento ou irregular provocado pelo estreitamento das vias aéreas, remetendo mais uma vez ao tema remissivo ligado à respiração, como em “expoeta expira”, que se torna presente em todo o poema. Nesse sentido, a respiração torna-se um marcador da vida e da extinção.

Como em resposta a esse marcador disfórico ligado ao ato de respiração, temos a presença do vocábulo, em maiúscula, “AR”, contribuindo para a construção isotópica do tema. A forma se relaciona com “rticula” para formação do verbo “ARtricula”, seguido imediatamente por dois-pontos e uma expressão de negação em maiúscula “NÃO”. Uma estabilização sintática do conjunto poderia ser: “A memória, estertor, (ar)tricula: não”, como se a memória assumisse o papel de sujeito do fazer e negasse o triunfo dos valores disfóricos dominantes no poema até o momento.

Chama atenção o fato de o fragmento “IA” estar em maiúsculas, marcação grafemática que não havia sido utilizada até o momento na série. Essa mudança contribui para que encontremos, agora de forma realizada, o nome “Lygia”, por uma complementação do bloco amarelo, também em maiúsculas, com esse fragmento:

DEMIMLYG IA

A respeito do uso das maiúsculas ao longo do poema, recorremos ao que discorre Pondian:

Esse procedimento já foi consagrado como retórico, constituindo um metaplasmo gráfico que normalmente busca intensificar o sentido de um grafema ou palavra, podendo estender-se à frase. Em “dias dias dias” seu

uso é ainda mais significativo. Como visto acima, em um poema – ou melhor, em uma série de seis poemas – que aboliu (quase) completamente todas as maiúsculas iniciais de frase, a minúscula acaba constituindo-se como padrão e qualquer uso da maiúscula torna-se necessariamente retórico. Logo, sua função aqui é redobrada, além de indicar a múltipla possibilidade combinatória dos estilhaços de palavra, ainda faz com que estas falem mais alto (Pondian, 2016, p. 262-263)

O uso de maiúsculas, pois, marca um maior investimento de intensidade, dando maior saliência discursiva a essas formas. É digno de nota que esse investimento se dá na intersecção entre o tema da memória e a presença explícita do nome de “Lygia”. Essa intersecção grafemática e temática parece assegurar à memória um papel central em todo o conjunto.

Se nos pautarmos nas reflexões de Mariana Luz Pessoa de Barros (2011) a respeito da memória enquanto objeto semiótico, podemos entender um pouco o funcionamento dessa figura para a economia de sentido no poema: a memória convoca determinada grandeza para o campo de presença do sujeito, ainda que modulada necessariamente pela ausência. Ela, assim, possibilita a experiência por parte do sujeito de um tempo que já não mais é. Essa perspectiva transcende a visão da memória como um arquivo passivo e a reposiciona como um fazer enunciativo, uma operação ativa que constrói sentido no presente.

O estado realizado do poema é o da disjunção entre sujeito e sua amada. Diante disso, o eu lírico instaura um fazer memorialístico como ato de resistência. Este fazer é uma operação de sentido que busca reconfigurar o campo de presença, evitando a extinção do objeto amado e preservando um lugar na espessura discursiva por recurso à potencialização.

Cada termo em maiúscula (“LEMBRAS”, “LYGIA”, “NÃO”, “AR”) é uma grandeza que se faz presente, negando a hegemonia da disjunção. O eu lírico, através do discurso, faz ser novamente a conjunção que a materialidade rompeu. A memória, portanto, é o fazer que permite ao sujeito experienciar um tempo que já não é mais, mesmo que modulado pela ausência.

Concentrado à direita da página e em paralelo ao tema da memória, temos o tema em roxo:

ahcartas  
 n ão p artas  
 - E avião voas ?  
 - Heli s sim sem ar  
 fim confirm sim  
 far par avante  
 AR  
 separamente  
 NÃO

O bloco retorna o tema da comunicação à distância (reverberando “sem nenhuma linha”). Nele percebemos, de maneira enigmática e polissêmica, as tentativas falhas do diálogo entre amantes separados. Sendo o bloco mais visualmente homogêneo do poema, com pouca interferência de outras cores, ele também exibe uma notável unidade sonora, tecida por rimas, assonâncias e pela recorrência de sibilantes e nasais. Essa coesão formal, no entanto, contrasta agudamente com a fragmentação e a ambiguidade de seu conteúdo.

O bloco se inicia com a materialização do desejo pela comunicação. A palavra-valise *ahcartas* funde o suspiro (ah) com o objeto do desejo (cartas), entrelaçando o lamento e a espera por uma correspondência indissociáveis. Logo em seguida, o tema da partida é introduzido com um apelo: *n ão p artas*. O enunciador se dirige diretamente ao seu interlocutor em um modo imperativo que é, ao mesmo tempo, um comando e uma súplica. O centro do bloco é ocupado por um diálogo, introduzido por travessões e pelo uso raro de maiúsculas iniciais, que, no entanto, se revela de difícil compreensão lógico-narrativa: “- E avião voas?” “- Heli s sim sem ar”. O diálogo remete à isotopia aérea (“avião”, “voas”, “Heli s”) e aponta para uma possibilidade de transposição espacial, porém frustrada pela ausência de ar, que impossibilita a sustentação da hélice em voo. O diálogo reforça o tom ofegante e asfixiante do poema, como em *e/stertor*, afirmando a ausência de ar.

A dupla aparição da palavra “fim” na linha seguinte introduz o tema do término, do medo da separação definitiva, que ecoa em todo o universo semântico do bloco.

O bloco se encerra com o neologismo “separamante”, unindo morfologicamente “amantes” à ação de separação. Temos aqui o movimento oposto

à concentração carnal lida em “eis os amantes”. Se lermos a presença do “NÃO”, articulada pela memória, e a presença do “AR” em relação ao bloco, podemos interpretar as duas formas como respostas intensas aos valores remissivos que o bloco apresenta: o “não” nega taxativamente e de forma intensa e concentrada a separação entre os sujeitos, enquanto a presença da figuratividade do ar nega a sua ausência em “- Heli s sim sem ar”.

Podemos perceber que o poema, em grande medida, é um campo de fricção semântica em que valores e contravalores são investidos em figuras e formas plásticas e linguísticas e se tensionam mutuamente.

Se o bloco roxo concentra valores remissivos relacionados à falta e à distância, o bloco amarelo, do qual já tratamos brevemente, concentra os valores emissivos da memória. Totalmente grafado em caracteres maiúsculos, de modo a acentuar a força de sua presença no conjunto, o tema é uma interpelação à Lygia: “LEMBRAS DE MIM LYG(IA)”, “OH SE ME LEMBRA E QUANTO”. O eu lírico opera uma reciprocidade: se o eu lírico rememora Lygia, ela o corresponde de modo tônico e patêmico, como podemos perceber pelo uso de interjeição e pelo advérbio de intensidade. Desse modo, o sujeito é também rememorado, de modo a possibilitar uma reatualização futura da conjunção amorosa.

O bloco laranja, posicionado no canto inferior esquerdo de “Dias dias dias”, representa o ápice da fragmentação no poema. Composto por estilhaços de palavras dispostos em duas linhas, uma vertical e outra horizontal, este bloco funciona como um resquício de dúvida, um contraponto sibilante à certeza do amor que os outros blocos de cores quentes tentam afirmar a despeito da distância. A conjunção condicional se aparece, de forma explícita ou invertida (es), sete vezes, transformando o bloco em um espaço de máxima desintegração em que a tensão esgarça a realização linguística. Essa repetição parece colocar em questão a solidez da segurança, em “segur” e “segúramor”. Em “sos”, temos um pedido de socorro, mas também, simultaneamente, o plural do vocábulo “só”, apontando para o isolamento dos sujeitos.

Resta apenas a leitura do bloco mais curto do poema, o azul. Trata-se de uma delegação de voz marcada por travessão e construída com a estrutura de um telegrama. Se em toda a série acompanhamos o discurso do eu lírico, da pessoa da enunciação, aqui temos um pequeno espaço discursivo em que é delegada voz à Lygia, antecedido pela forma “tele”, indicador de distância — tema do poema — mas

também apontando para o gênero em questão: o telegrama, meio de comunicação formal e urgente, transmitido eletronicamente e entregue em formato físico. Pela linguagem fragmentária característica da série e pela própria estrutura codificada e extremamente abreviada do meio de comunicação, é difícil compreender plenamente a mensagem, mas podem ser lançadas hipóteses. Pondian procura reconstituir a mensagem a partir de algumas hipóteses:

A mais plausível:

- Urge t(ele)g(rama) b(?) s(au)d(açõe)s, filhazeredo.

Ou, -

Urge t(e) g(osto) b(astante) s(au)d(açõe)s, filhazeredo.

- Urge(n)t(e) g(rande) b(eijo) s(au)d(ade)s, filhazeredo.

(Pondian, 2016, p.272)

Apesar das diferenças e da impossibilidade de efetivamente reconstruir a mensagem original, podemos perceber que o sentimento de intensidade, presente praticamente em toda a série, é manifesto aqui também pelo regime de urgência, bem como pela demonstração de afeto e saudade. O trecho confirma a reciprocidade amorosa dos sujeitos e consolida a função desse bloco como um ponto de ancoragem biográfica. O remetente não assina Lygia, mas *filhaazeredo*, remetendo ao nome da família de Lygia.

Em suma, “Dias dias dias” organiza, de um lado, as forças remissivas da disjunção, ligadas à espera, e, de outro, as forças emissivas da conjunção, que encontram na memória seu principal operador. A memória, portanto, atualiza-se como um ato de resistência que nega a vitória da ausência e potencializa a reunião futura.

Além da complexa arquitetura visual e semântica, o poema adensa sua espessura discursiva por meio de um jogo intertextual que tensiona sua modernidade radical na rememoração da tradição lírica. A abertura, com a reiteração de “dias dias dias” e a subsequente “esperança de um só dia”, remete diretamente a um célebre soneto de Camões, ativando o topos clássico da passagem do tempo e da espera amorosa. De modo semelhante, a interpelação “OH SE ME LEMBRA E QUANTO” ecoa um conhecido poema parnasiano de Luís Guimarães Júnior, trazendo para o interior do poema concreto a memória de uma dicção mais ornamental e discursiva. Nesse sentido, o próprio fazer memorialístico, que identificamos como operador central da resistência afetiva no poema, opera também em relação à tradição lírico-discursiva que antecede a realização do poema concreto.

Ao percorrer os seis poemas que compõem a série *Poetamenos*, a análise imanente de cada peça revela um projeto poético cujas operações de sentido se complexificam, se contrapõem e se complementam. Fica evidente que, para além das particularidades temáticas de cada poema, um conjunto de procedimentos recorrentes unifica a série e a estabelece como um laboratório para a práxis concreta. A sintaxe visual, orquestrada pelo uso estrutural da cor, organiza o espaço da página em blocos de força cromático-semântica, enquanto a fragmentação da palavra e a desarticulação da linearidade discursiva forçam o leitor a abandonar um percurso meramente sucessivo em favor de uma apreensão tabular e simultânea.

Uma vez percorrido esse conjunto intricado de operações formais e semânticas que sustentam essa complexa arquitetura, deslocaremos o eixo da análise, compreendendo a série não apenas como um ato de criação *ex nihilo*, mas como um audacioso projeto de tradução intersemiótica. Desse modo, procuraremos identificar como a invenção formal em *Poetamenos* pode ser lida, em grande medida, como o resultado de um esforço deliberado de Augusto de Campos para “traduzir” para a linguagem poética os procedimentos composicionais da música serial de Anton Webern.

## 4 DA TRADUÇÃO

Em semiótica, como consta em seu *Dicionário*, a tradução é compreendida como uma atividade cognitiva que opera a passagem de um enunciado dado para outro enunciado considerado como seu equivalente (Greimas e Courtés, 2011, p. 508). A traduzibilidade, nesse contexto, emerge como uma das propriedades essenciais dos sistemas semióticos e como o próprio fundamento da abordagem semântica, lidando com o que o célebre linguista russo Roman Jakobson reconhece como o “problema principal da linguagem e a principal preocupação da Linguística”, isto é, a “equivalência na diferença” (Jakobson, 1971, p. 65).

Para Greimas e Courtés (2008, p. 508), entre o juízo existencial de que “há sentido” e a possibilidade de expressar algo a seu respeito, a tradução se interpõe. Isso significa que falar do sentido é, intrinsecamente, um ato de traduzir e, ao mesmo tempo, de produzir significação. Nesse sentido, todo gesto enunciativo é, por definição, um gesto tradutório.

Contudo, a despeito de essa condição ser inerente a toda e qualquer produção de sentido, ela opera na maioria das vezes como um pressuposto implícito do sistema. Há, entretanto, textos que não apenas são traduções nesse sentido amplo e universal, mas que deliberadamente se assumem enquanto tal. Estes estabelecem um contrato enunciativo explícito com um texto-fonte, seja ele de outra língua, de outra cultura ou, como veremos, de outro sistema semiótico. Nesses casos, a tradução deixa de ser uma condição de fundo para se tornar o próprio projeto do texto, sua razão de ser e o motor de sua invenção. É precisamente nessa categoria que se insere a série *Poetamemos*, cuja análise exige que a reconheçamos não como uma criação autônoma, mas como uma resposta deliberada e programática a um desafio tradutório.

Neste capítulo, iremos abordar a série de poemas elaborados por Augusto de Campos como um projeto tradutório. Antes disso, porém, apresentaremos algumas considerações teóricas a respeito da tradução..

## 4.1 Aspectos teóricos da tradução

### 4.1.1 Da tradução intersemiótica

Tradicionalmente, reconhece-se às línguas naturais um estatuto privilegiado em relação às demais semióticas. Isso se deve ao fato de que somente elas são suscetíveis de servir como línguas de chegada, no processamento da tradução, para todas as outras semióticas, ao passo que o contrário só raramente é possível (Greimas e Courtés, 2008, p. 508). Assim, as línguas naturais são consideradas macrossemióticas, capazes de traduzir tanto os mundos naturais quanto as semióticas construídas a partir deles. Além disso, as línguas naturais não apenas traduzem entre si, mas também fornecem o material necessário para construções metalinguísticas que permitem a reflexão sobre elas mesmas.

Apesar da centralidade da linguagem verbal, especialmente em sua capacidade de traduzir outras semióticas, é fundamental ir além do papel da língua natural como único depositário do sentido. Ao reconhecer que a significação é uma atividade e não um simples produto da verbalização, a tradução intersemiótica emerge como um campo de grande produtividade.

Um dos textos pioneiros e fundamentais para a reflexão moderna sobre a prática tradutória a partir de uma perspectiva linguística é o breve ensaio de Roman Jakobson, “Aspectos Linguísticos da Tradução” (Jakobson, 1973, p. 63–72). Nele, o célebre linguista russo faz uma síntese do conhecimento acumulado a respeito do tema, articulando ao seu escopo os desenvolvimentos até então mais recentes da teoria da linguagem. Uma de suas contribuições é justamente a distinção entre três espécies de tradução, baseada na identidade ou diferença entre o sistema semiótico de partida e o de chegada da cadeia traduzida. Assim, o signo “pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não verbais” (Jakobson, 1973, p. 64). Desse modo, temos a seguinte tipologia proposta pelo linguista:

- Tradução intralingual ou “reformulação”: “interpretação de signos verbais por meio de outros signos da mesma língua” (Jakobson, 1973, p. 64), ou seja, trata-se do processo tradutório realizado no interior do mesmo sistema semiótico, preservando a identidade entre linguagem de partida e de chegada.

- Tradução interlingual ou “tradução propriamente dita”: “a interpretação de signos verbais por meio de alguma outra língua” (Jakobson, 1973, p. 64). Nessa espécie de tradução, o ato se dá entre sistemas semióticos distintos, mas que partilham da mesma natureza por se tratarem de línguas naturais.

- Tradução intersemiótica ou “transmutação”: consiste na “interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (Jakobson, 1973, p. 65). Aqui Jakobson trata de sistemas semióticos de naturezas distintas, como a transposição de uma língua natural para uma semiótica plástica ou para uma semiótica musical. Como bem nos chama a atenção Silva (Silva, 2018, p. 35), essa relação intersemiótica é, na letra do texto de Jakobson, vista de maneira unidirecional, “do verbal ao não verbal”. Porém, nada nos impede, como o fará, por exemplo, Julio Plaza (Plaza, 1987), de estipular a transmutação como uma operação de mão dupla, isto é, uma tradução que se opera também do não verbal para o verbal.

Para o fazer tradutório, cada uma das espécies elencadas acima aponta para um conjunto estrutural de coerções e possibilidades próprias de cada sistema semiótico. Assim, se na tradução intralingual o esforço do fazer tradutório consiste em produzir diferença — de modo a evitar a tautologia da repetição tanto da forma do conteúdo quanto da forma da expressão —, na tradução intersemiótica o desafio consiste em produzir identidade na relação paralela entre discursos produzidos em sintaxes estranhas umas às outras. Nesse caso, o tradutor não buscaria uma equivalência ponto a ponto, mas sim a construção, em paralelo, de uma relação de analogia que permita ao novo discurso estabelecer uma relação dialógica com o original.

Ao diferenciar a tradução intralingual da interlingual e, principalmente, ao introduzir o conceito de tradução intersemiótica, Roman Jakobson expande o campo de estudo da tradução para além das fronteiras linguísticas, ressaltando seu caráter eminentemente semiótico. Ele demonstra que a interpretação e a reexpressão de um signo podem ocorrer em diferentes níveis de complexidade, desde a reformulação dentro de uma mesma língua até a transmutação criativa para um sistema semiótico diverso. Esse campo será gradativamente explorado por demais pesquisadores.

Entre eles, a partir do ponto de vista do signo peirciano, destaca-se o trabalho de Julio Plaza, *Tradução Intersemiótica* (Plaza, 1987), em que o autor explora a noção de tradução não apenas como a transposição entre línguas, mas como uma operação criativa e crítica que envolve diferentes sistemas semióticos. Além de

Jakobson, seu trabalho é fortemente embasado na semiótica de Charles Sanders Peirce, no pensamento de Walter Benjamin e, em especial, na prática e teorização de Haroldo de Campos e dos poetas concretos. Seu trabalho procura estabelecer uma tipologia de modelos de transcrição de práticas estéticas entre linguagens diferentes, a partir da tipologia de signos elaborada por Peirce. Para nós, vindos de uma tradição semiótica distinta, interessa-nos o potencial produtivo do uso demonstrado pelo autor da tradução como dispositivo de criação estética. Para o autor

embora a tradução seja transparente, pois que não oculta o original nem lhe rouba a luz, não obstante todo tradutor tem o desejo secreto de superação do original que se manifesta em termos de complementação com ele, alargando seus sentidos e/ou tocando o original num ponto tangencial do seu significado, 'para depois, de acordo com a lei da fidelidade na liberdade, continuar a seguir o seu próprio caminho' que seria o da tradução criativa. (Plaza, 1987, p.30)

#### **4.1.2 Da tradução enquanto processo**

Desenvolvimentos recentes na área da semiótica do discurso incluem os estudos orientados por Renata Mancini, que vem se interessando cada vez mais pela dinâmica sensível subjacente ao processo tradutório. Em seu artigo *Tradução enquanto processo* (Mancini, 2020), a pesquisadora propõe uma superação das dicotomias tradicionais dos estudos da tradução em nome da incorporação de uma lógica participativa a esse campo do saber.

A autora argumenta que a tradução deve ser pensada a partir de uma lógica de participação e tensão, inspirada no pensamento tensivo de Claude Zilberberg, em oposição à lógica binária tradicional. Nesse sentido, grande parte da ambição do texto é “apresentar uma reflexão que se liberte da lógica das oposições para embarcar nas tensões inerentes aos regimes de dominância de uma lógica participativa” (Mancini, 2020, p. 14), de modo que tensões tão caras à tradição da teoria da tradução, como fidelidade e traição, domesticação e estranhamento

passam a ser horizontes apenas teóricos de um escalonamento de relações em que identidades mais marcadas ou mais tênues, respectivamente, se desenham entre as obras de partida e de chegada (Mancini, 2020, p.16)

A semiótica tensiva, ao evidenciar noções como dependência, foria e afeto no núcleo analítico, oferece um arcabouço teórico robusto para essa nova perspectiva.

Ela permite que a tradução seja vista como processo e produto ao mesmo tempo, conferindo valor operacional a essa posição complexa.

Central para a abordagem da semiótica tensiva na tradução são os conceitos de *projeto enunciativo* e *arco tensivo*. Renata Mancini define o projeto enunciativo como “um conjunto de estratégias postas em prática pelo sujeito da enunciação para orquestrar as categorias semióticas em um todo de sentido” (Mancini, 2020, p. 27). Ele representa o conjunto de estratégias de textualização empregadas no ato de criação, visando persuadir um enunciatário específico.

O arco tensivo, por sua vez, emana do projeto enunciativo e é descrito como um “perfil sensível da obra, passível de ser modulado a partir do conjunto de estratégias de textualização” (Mancini, 2020, p. 17). Ele se manifesta na alternância entre momentos de impacto, acentuados, e momentos brandos, de inacentuação, ou seja, entre saliências e passâncias que se alternam em ascendências e descendências de maior ou menor grau. A apreensão das cifras tensivas dos elementos que constituem o projeto enunciativo é crucial para a identificação do arco tensivo, que serve como baliza primordial para o fazer tradutório.

A reconstrução do projeto enunciativo de partida na obra de chegada, sob novas coerções impostas (diferenças semânticas e sintáticas, mobilizações sensoriais, nova cultura, perfil do leitor etc.), coloca o tradutor em uma posição dupla: ele deve interpretar a obra original e, a partir dessa interpretação, realizar as escolhas que darão forma à obra traduzida. Isso implica uma tensão entre o fazer interpretativo do tradutor como leitor da obra de partida e o fazer persuasivo como criador da obra de chegada.

Tal compreensão traz implicações significativas para a prática da tradução. Em vez de focar na mera transposição de significados literais, o tradutor é convidado a mergulhar no “espírito” da obra original, buscando recriar seu perfil sensível e suas cifras tensivas na língua e na cultura de chegada. Isso exige uma sensibilidade aguçada para as nuances do texto de partida e uma capacidade criativa para encontrar estratégias de textualização que produzam efeitos análogos no leitor da obra traduzida.

Essa abordagem permite que a tradução seja vista como um ato de enunciação em si, um processo criativo que, embora guiado pelas coerções da obra original, não deixa de ser uma invenção. Ao enfatizar a inseparabilidade entre o modo de manifestação e o significado manifestado, alinha-se à ideia de que se deve traduzir

o signo em sua totalidade, dando atenção tanto ao conteúdo quanto à sua relação com a expressão.

#### **4.1.3 Da intraduzibilidade à transcrição**

A tradução poética representa um dos maiores desafios no campo dos estudos da tradução. Longe de uma mera transposição de palavras de uma língua para outra, a poesia exige do tradutor uma sensibilidade aguçada para as múltiplas camadas de sentido que se entrelaçam na forma e no conteúdo.

Para Algirdas Julien Greimas, o fato poético não se restringe a uma mera manifestação estética, mas constitui um

um domínio semiótico autônomo, fundamentado no reconhecimento de articulações paralelas e correlativas que envolvem os dois planos (a expressão e o conteúdo) do discurso ao mesmo tempo. (...) Não surpreende, pois, que o efeito de sentido que dele se depreende seja, como no caso do sagrado, o de verdade (Greimas e Courtés, 2011, p. 375)

Isso significa que, na poesia, expressão e conteúdo são indissociáveis, e a significação emerge da interação complexa entre esses dois planos. A materialidade sonora, rítmica e visual do poema não é um mero invólucro para o sentido, mas parte integrante da construção da significação.

Enfatiza-se também que o efeito de sentido depreendido do fato poético é o de verdade. Essa verdade não se refere a uma correspondência com a realidade extralinguística, mas à coerência interna e à densidade do próprio texto poético. O fato poético, portanto, é um fenômeno imanente, que gera sua própria lógica e seus próprios valores. A especificidade da poesia, do ponto de vista semiótico, reside nessa organização estrutural peculiar.

Essa visão do fato poético como um sistema autônomo e coeso, em que expressão e conteúdo se articulam de maneira intrínseca, é imprescindível para compreender os desafios da tradução poética. Se o sentido do poema está profundamente enraizado em sua forma, qualquer tentativa de transpor esse sentido para outra língua sem considerar a materialidade da expressão resultará em uma perda significativa. A tradução da poesia, sob essa ótica, não pode se limitar a uma equivalência semântica, mas deve buscar recriar a complexa teia de relações entre expressão e conteúdo que caracteriza o fato poético original.

Roman Jakobson, em sua célebre formulação sobre os tipos de tradução, argumenta que a poesia, por sua própria natureza, é intrinsecamente intraduzível. Para Jakobson, a função poética da linguagem se manifesta quando a mensagem se volta para si mesma, ou seja, quando a forma da mensagem adquire relevância primordial. Na poesia, as “equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto” (Jakobson, 1973, p. 72), de modo que a “semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico” (Jakobson, 1973, p. 72). Isso significa dizer que elementos como sonoridade, ritmo, métrica, rimas, aliterações e a própria materialidade do signo linguístico são tão importantes quanto seu significado, de modo que a intraduzibilidade da poesia advém dessa união não reproduzível entre som e sentido.

Sob esse ponto de vista, a densidade semiótica do poema, em que cada elemento contribui para a construção do sentido de forma única e irredutível, torna impossível uma transposição literal para outra língua sem que haja uma perda substancial. A intraduzibilidade, nesse contexto, não é uma falha da tradução, mas uma característica inerente à própria poesia. A única possibilidade, segundo Jakobson, é a transposição criativa, que pode ser intralingual (de uma forma poética a outra na mesma língua), interlingual (entre línguas diferentes) ou intersemiótica (de um sistema de signos para outro, como da arte verbal para a música ou a pintura).

Essa perspectiva de Jakobson ressalta a complexidade da tradução poética e a necessidade de o tradutor ir além da mera equivalência semântica. A intraduzibilidade da poesia não deve ser vista como um impedimento, mas como um convite à criatividade e à reinvenção. O tradutor de poesia, portanto, não é um mero decodificador, mas um recriador que busca produzir um efeito análogo ao do original, mesmo que isso implique em trair a literalidade do texto. A intraduzibilidade, paradoxalmente, abre caminho para a liberdade criativa do tradutor.

É essa lógica concessiva que comove a reflexão de Haroldo de Campos. Haroldo propõe a noção de transcrição como uma resposta aos desafios da tradução poética e à noção de intraduzibilidade. Para Campos, a tradução de poesia não pode ser uma mera transferência de conteúdo, pois a poesia é uma correlação intrincada entre os dois planos de linguagem, em que a materialidade do signo (som, ritmo, grafia) é inseparável do seu sentido. A forma significante é a configuração única que o poema adquire ao combinar som e sentido, e a tarefa do tradutor é desvendar essa forma e recriá-la em outro idioma.

Campos argumenta que a tradução de textos criativos é sempre uma

recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação . Numa tradução dessa natureza , não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo (Campos, 1992, p.35)

A transcrição, portanto, vai além da equivalência semântica, buscando a equivalência estética. O tradutor deve se preocupar com a “fiscalidade” do texto, buscando equivalências sonoras, visuais e rítmicas que correspondam à dinâmica formal do original. O significado, nesse processo, é apenas uma baliza demarcatória figurativa, enquanto o interesse tradutório, diríamos, consiste na figuralidade do texto.

Tudo se passa como se, a partir do ponto de vista da transcrição, o conjunto de restrições instauradas pelo fato poético na semiótica de partida instaurasse uma abertura heurística para a redescoberta da semiótica de chegada. É a partir de um *não-poder-fazer* o mesmo que se instaura um caminho livre para um *poder-fazer* um outro equivalente.

Uma vez estabelecidas as bases teóricas que nos permitem compreender a tradução não como uma busca por equivalência literal, mas como um processo criativo de transcrição, estamos aptos a avançar para o cerne de nossa investigação. A discussão sobre a intraduzibilidade da poesia e a resposta haroldiana da “criação paralela” nos forneceram o arcabouço conceitual necessário para analisar como um sistema semiótico pode ser recriado em outro. É precisamente esse o desafio que se coloca ao examinarmos a série *Poetamenos*, caso extremo de um projeto de tradução intersemiótica.

## 4.2 O projeto tradutório em *Poetamenos*

Em nossa pesquisa, buscamos ler o gesto enunciativo de *Poetamenos* como um projeto tradutório que visa à invenção de um modo outro de articulação poética. Essa opção se faz mesmo à revelia de seu autor, quando este apresenta seu projeto em uma das primeiras apresentações públicas da série

{longe de mim estivesse o propósito de uma absurda transliteração de estruturas diferentes de artes diferentes, confesso que me deixei fascinar pela "melodia de timbres" weberiana, por essa música de silêncios que tanto se aproxima do poema revolucionário de Mallarmé}  
O resultado obtido, se não deixa de prestar tributo ao grande compositor da Escola de Viena, não obedece a nenhum critério musical; os temas e timbres

que se alternam minuciosamente no poema são também como que deslocados de um instrumento para outro, mudando continuamente sua côr, mas seguem leis estritamente poéticas de associação e de sonoridade verbal (Campos, 1986, s.p)

Ao dizer que o resultado presta tributo a Webern sem obedecer a critérios musicais, o poeta procura afastar qualquer leitura que veja *Poetamenos* como aplicação de regras composicionais da música serial ou da Escola de Viena ao poema. Assim, Augusto parece querer preservar a autonomia de sua obra em relação à do compositor vienense, bem como se preservar de eventuais críticas que poderiam denunciar a empreitada como um gesto tradutório tão arrojado quanto absurdo.

A afirmação acima, porém, contrasta fortemente com outra citação sua:

"lygia fingers"  
(da minha série de poemas coloridos poetamenos)  
segue quase literalmente  
a *klangfarbenmelodie* (somcormelodia  
ou melodiadetimbres)  
da parte inicial do quarteto  
composto em 1930  
1ª audição em 13-4-31" ( Campos, 1974, p. 315)

Se em 1955 Augusto se defendia da ideia de uma transliteração direta entre duas linguagens tão diferentes, aqui parece afirmar esse gesto transliterante, indicando precisamente o seu texto de partida: a primeira parte do quarteto de Webern, *Opus 22*.

Nossa perspectiva propõe uma via mediadora que compreende os procedimentos de *Poetamenos* não como uma cópia servil, ou um simples caso de inspiração, mas como uma tradução de um projeto enunciativo. Também procuramos nos afastar de uma leitura que busque uma correspondência nota por nota entre os poemas e a música de Webern. Nessa instância, o que se translitera é a práxis de invenção weberniana.

Nossa escolha não é arbitrária: a própria citação em que Augusto de Campos procura afastar seu projeto de uma prática tradutória remete a conceitos musicais como analogias aos procedimentos realizados, indicando o que nos interessa em seu projeto: a apropriação do espírito experimental da música de vanguarda para a radicalização dos meios expressivos da poesia escrita.

Acreditamos que esse ponto de vista se confirma ao lermos o texto introdutório que acompanha o conjunto desde sua primeira publicação. Aqui nos propomos a lê-lo detidamente.

#### **4.2.1 Por uma melodia de timbres com palavras**

Na introdução que acompanha a série (Campos, 1973 [1953]), o poeta busca estabelecer uma relação de identidade entre o dispositivo formal de seus poemas e o princípio composicional da *Klangfarbenmelodie* (melodia de timbres), conceito cunhado por Arnold Schoenberg e notavelmente aplicado por Anton Webern.

A *Klangfarbenmelodie* propõe que a sucessão de timbres instrumentais pode funcionar como um elemento estrutural e melódico em si mesmo, para além da sucessão de alturas. A própria enunciação do projeto, no entanto, está modalizada pela remissividade e pela dificuldade, como evidencia a construção “aspirando à esperança”. A “esperança” já é um estado patêmico que pressupõe a falta em relação a um dado objeto e o querer entrar em conjunção com ele. Porém, na construção presente na introdução, “aspirar” posiciona o sujeito enunciador em um estado ainda mais distante do objeto de valor almejado. A competência modal do sujeito é tal que ele ainda não é capaz sequer de querer realizar o projeto. Trata-se de um querer de segunda ordem que sublinha o caráter eminentemente concessivo da empreitada.

Essa distância modal reflete a consciência do poeta sobre a distância que separa os sistemas de signos da música e da poesia e a magnitude do desafio de criar uma verdadeira analogia funcional entre ambos.

Figura 28: Introdução a *Poetamenos*

ou aspirando à esperança de uma

KLANGFARBENMELODIE

[melodiadetimbres]

com palavras

como em WEBERN:

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

**instrumentos:** frase/palavra/silaba/letra(s), cujos timbres se definam p/ um tema gráfico-fonético ou "ideográfico".

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 filmietras, quem os tivera!

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

(Fonte: Campos, 1973 [1955], s.p.)

A despeito disso, esse parece ser o projeto: elaborar algo que o aproxime de uma *Klangfarbenmelodie* com palavras. Há uma sucinta caracterização desse objeto de partida: "uma melodia contínua deslocada de um instrumento para outro, mudando constantemente sua cor" (Campos, 1973, s.p.).

Essa pequena descrição revela uma dialética interessante entre continuidade e descontinuidade. A melodia é da ordem da identidade, a linha estrutural que confere unidade à peça. A mudança constante de “instrumento” e “cor” (timbre) é uma projeção da descontinuidade, a variação que fragmenta e reconfigura a percepção dessa unidade. É este princípio dinâmico — uma unidade feita de fragmentos, uma continuidade percebida através da variação — que Campos se propõe a traduzir para a poesia.

Sua estratégia tradutória também é apresentada: “instrumentos: frase/palavra/sílaba/letra(s), cujos timbres se definam p/ um tema gráfico-fonético ou ‘ideogrâmico’” (Campos, 1973, s.p.).

Nesse projeto de tradução intersemiótica, a identificação correta dos análogos poéticos é uma operação de suma importância. Embora uma leitura superficial possa associar a “cor” da *Klangfarbenmelodie* diretamente à policromia dos poemas, Campos estabelece uma analogia de outra ordem. A instrumentação poética, para ele, é o próprio aparato da linguagem verbal em seus múltiplos níveis: a “frase/palavra/sílaba/letra(s)”. Essa é a orquestra à disposição do poeta. Os timbres, por sua vez — a modulação estrutural que o poeta intenta —, não são a cor em si, mas o resultado de um “tema gráfico-fonético ou ‘ideogrâmico’”. A variação tímbrica é, portanto, alcançada pela aplicação de categorias da semiótica plástica (o “gráfico”), em conjunto com elementos da materialidade sonora da linguagem (o “fonético”).

O uso do termo “ideograma” é central, remetendo diretamente ao ensaio de Ernest Fenollosa, popularizado por Ezra Pound, que se tornou um pilar para a poesia concreta. Em seu ensaio *O Caractere da Escrita Chinesa como um Meio para a Poesia* (Fenollosa, 2000), Fenollosa argumenta que o ideograma é inerentemente poético porque é concreto, visual e baseado em ações e relações, em contraste com a abstração das línguas ocidentais. Fenollosa acreditava que a poesia em sua essência é a apresentação direta de “coisas em movimento”, e os ideogramas funcionam como metáforas condensadas. Essa capacidade de apresentar uma relação fundamental entre duas imagens concretas para sugerir uma ideia mais complexa era, para ele, o próprio motor da poesia e interessou diretamente aos poetas concretos brasileiros, via Ezra Pound.

O método ideogramático, para os concretistas, consiste em justapor elementos concretos para que o conceito emergja da relação de justaposição entre eles, em vez de ser descrito abstratamente. Em *Poetamenos*, o sentido emerge da

síntese verbo-visual, da inter-relação entre a palavra e sua configuração plástica na página. A cor, nesse esquema, é um componente funcional do ideograma, um operador que ajuda a segmentar, agrupar e hierarquizar os elementos verbais. No entanto, Campos reconhece que sua representação é escalonada e aproximativa, podendo “diminuir em funcionalidade em certos casos complexos de superposição e interpenetração temática” (Campos, 1973, s.p.).

Ao denunciar a escrita monocromática ocidental como redutora, comparando-a a “uma fotografia para a realidade cromática”, Campos ataca a redução das possibilidades de articulação entre expressão linguística e cor como gesto de desinterdição de modos de realização da escrita que permaneciam latentes pela práxis enunciativa vigente.

O anseio por “mais luminosos, ou filmletras” revela a teleologia do projeto poético analisado, que pode ser interpretada como uma busca pela reconfiguração radical do modo de existência do poema. A página impressa, em sua estaticidade, representa o exercício por excelência: um objeto de baixa intensidade, alta extensidade, cujo conteúdo se desenrola sob o modo do devir, de forma progressiva e controlada. O leitor, em uma atitude de focalização, percorre um caminho previsível, regido pela implicação. O desejo por uma poesia cinética, um “cinema de letras”, é o desejo de romper com esse estado e alçar o poema à categoria mais próxima do assomo.

Um último elemento apontado na apresentação é a reverberação pela leitura oral, uma aproximação entre voz humana e timbre, mas também um convite a uma nova interpretação da obra. Convite aceito, por exemplo, por Caetano Veloso, por ocasião de sua oralização inventiva de “dias dias dias”.

Lendo esse texto de apresentação que acompanha a série, nos parece justificável que o conjunto textual possa ser lido, sim, ao menos em alguma medida, como um exercício de se repensar o próprio fazer poético a partir do influxo imaginativo advindo de outra linguagem. Querer transpor algo dessa linguagem de partida para sua própria nos parece justificar entender *Poetamenos* como um produto de um projeto tradutório.

Para compreender, então, adequadamente, qual o objeto de tradução em questão, faz-se necessário que nos atentemos à obra de Webern. É isso que faremos a seguir.

## 4.3 Ouvir Webern

### 4.3.1 Webern e a gramática dodecafônica

Em sua belíssima introdução a *Semiótica da Canção* (Tatit, 1994), Luiz Tatit apresenta a obra de Anton Webern como um exemplo paradigmático de busca por concisão e coerência na música. O autor sublinha que a pequena dimensão das peças de Webern não era apenas uma escolha estética, mas refletia a consciência de um compositor que reconhecia estar elaborando, paulatinamente, a linguagem que exercia. Nesse sentido, o músico sentia que ainda não dispunha de uma “gramática suficientemente extensa” (Tatit, 1994, p. 25) para expandir suas ideias em obras de maior fôlego sem incorrer em uma significativa atenuação da densidade formal que almejava em sua produção. Essa percepção revela uma preocupação profunda com a integridade e a densidade de cada evento musical, em que cada nota e cada timbre possuem um peso significativo na construção da obra.

Sua produção está associada intrinsecamente ao desenvolvimento da escola composicional dodecafônica, fundada por Arnold Schoenberg. Tal modelo de composição representa uma recusa acentuada à gramática tonal, especialmente à dinâmica entre tensão e repouso que dirigia a intencionalidade da música ocidental convencional.

A gramática tonal, que regeu a música ocidental por séculos, opera sob um regime teleológico: cada nota e acorde possuem uma função preditiva, apontando para uma resolução necessária, o repouso harmônico. Wisnik (1999) observa que essa dinâmica se assemelha a um campo magnético em que a tônica exerce uma força gravitacional.

Na progressão cadencial clássica, o processo inicia-se com a tônica (I), estado de repouso e referência zero, que estabelece o grau mínimo de tensividade<sup>3</sup>. A subdominante (IV) introduz o primeiro nível de tensionamento, deslocando a percepção para uma região harmônica adjacente, gerando uma tensão moderada que prepara o movimento. O pico de tensividade é atingido pela dominante (V), que cria

---

<sup>3</sup> Aqui se usa o conceito de tensividade conforme proposto por Marcello Castellana (1983) para a interpretação da tonalidade, bem como esta entrada consta no Dicionário de Semiótica: “Tensividade é a relação que o sema durativo de um processo contrai com o sema terminativo: isso produz o efeito de sentido ‘tensão’, ‘progressão’ (...). Essa relação aspectual sobredetermina a configuração aspectual e a dinamiza de algum modo.” (GREIMAS e COURTÉS, 2011, p. 500).

uma instabilidade máxima através do maior afastamento possível do centro tonal, gerando uma dissonância que demanda resolução. A dominante aponta teleologicamente para a tônica, criando uma expectativa narrativa que só se resolve com o retorno à tônica, em que a tensão é dissipada e o repouso é restaurado. O tonalismo se vale da transposição de uma estrutura hierárquica em um processo temporal de afastamento controlado e retorno necessário, em que cada grau harmônico funciona como um estágio de intensificação ou resolução tímica que permeia o discurso.

No dodecafonismo, esse núcleo diretor é suspenso. A série dodecafônica substitui a hierarquia entre as notas pela equivalência, transformando o tempo musical — antes narrativo — em um espaço de relações geométricas e estruturais. Contudo, essa suspensão não elimina a tensividade, apenas a desloca. A tensividade que emerge da série opera não através da atração por um centro, mas através da complexidade combinatória das transformações seriais. O material pré-composicional passa a governar a coerência, substituindo a função harmônica pela simetria estrutural.

Onde a tonalidade criava tensão através da dissonância intervalar e da expectativa funcional, o serialismo a gera através da impossibilidade de identificar um ponto de repouso, da recusa sistemática em permitir que qualquer nota assumisse privilégio hierárquico. Assim, a tensividade permanece como mecanismo de significação, mas sua natureza se transmuta: de uma energia teleológica que aponta para resolução, torna-se uma tensão imanente à própria estrutura interna da obra, em que a coerência emerge não da narrativa de afastamento-retorno, mas da inteligibilidade das relações estruturais que governam o discurso musical.

Podemos elencar, junto com Wisnik (Wisnik, 1999, p. 171–202), os elementos caracterizadores dessa escola:

A) *Descentralização do campo sonoro*: uma desierarquização radical da escala diacrônica, de modo que nenhuma das doze notas desempenhe função estrutural preponderante, anulando o centro de gravidade tonal. Essa ausência de um centro atrator faz com que o som deixe de ser um vetor de expectativa e passe a atuar “na pura materialidade da sua granulação, do seu impacto, da sua ausência” (Wisnik, 1999, p. 182).

B) *Série de doze sons*: as composições são baseadas não em melodias, mas em séries, isto é, na organização das doze notas da escala cromática em uma determinada ordem.

A série funciona como uma matriz pré-composicional, uma organização das doze notas da escala cromática que precede a própria criação da obra. Como observa Wisnik (1999)

A série se define como uma estrutura puramente relacional de intervalos, mais do que um conjunto definido de notas. Assim, ela pode se apresentar em qualquer altura, podendo ser transportada para os doze tons cromáticos. A transposição das quatro matrizes da série para os doze pontos de partida dados pela escala cromática resulta em 48 permutações possíveis. (Wisnik, 1999, 179)

Essa construção é deliberadamente projetada para neutralizar a memória tonal. Ao evitar intervalos de terça e quinta justa (que evocam tríades e, conseqüentemente, centros gravitacionais), a série privilegia intervalos de tensão máxima, como sétimas, nonas e trítonos<sup>4</sup>.

Os intervalos consonantes, que na gramática tonal funcionam como signos de repouso e resolução, são sistematicamente evitados na série, enquanto os intervalos dissonantes — historicamente marcados como instabilidades que demandavam resolução — tornam-se os intervalos privilegiados da obra. Essa inversão semiótica transforma a própria natureza da percepção: o ouvinte, cuja memória foi educada a reconhecer consonância como repouso e dissonância como tensão, é confrontado com uma obra em que a dissonância é permanente e imanente à sua estruturação.

A série, ao privilegiar intervalos que historicamente pediam resolução, cria uma dissonância cristalizada, uma tensividade que não aponta para fora de si mesma (para uma resolução), mas que permanece autorreferencial e estruturalmente necessária.

C) *Transformações da série*: a série funciona como uma matriz paradigmática para variações sintagmáticas: sua forma original, sua retrogradação, sua inversão e a retrogradação de sua inversão:

---

<sup>4</sup> O trítono é composto por dois intervalos de terça menor (3 semitons cada) ou, equivalentemente, por 6 semitons no total, o que corresponde a exatamente metade de uma oitava (12 semitons), criando uma simetria perfeita que torna ambas as notas igualmente “centrais” e nenhuma delas capaz de funcionar como resolução natural da outra. Historicamente, foi considerado uma dissonância perturbadora e recebeu o nome de *diabolus in musica*.

ela pode aparecer na versão revertida (de trás para a frente: o retrógrado ou "caranguejo"), pode aparecer ainda invertida e no retrógrado da inversão (a inversão consiste em converter cada movimento ascensional da melodia em movimento descendente do mesmo tamanho, e vice-versa; assim, a partir de uma nota qualquer, uma terça em direção ao agudo transforma-se espelhisticamente numa terça em direção ao grave, uma sétima descendente transforma-se numa sétima ascendente, e assim por diante) (Wisnik, 1999, p. 1978)

A série opera como uma matriz paradigmática que gera múltiplas variações sintagmáticas, rompendo com a unidirecionalidade da melodia tradicional. Ao invés de, como uma melodia, ser executada e repetida linearmente, a série se manifesta a partir de esquemas variacionais — a forma original, a retrogradação, a inversão e a retrogradação da inversão —, instaurando uma geometria sonora em que o “antes” e o “depois” perdem a relevância narrativa.

Figura 29:

Esquema da série: original, retrógrado, inversão e retrógrado da inversão.



(Fonte: Wisnik, p. 179)

Ao permitir que a série seja lida de trás para frente (retrogradação) ou de cabeça para baixo (inversão) sem perder sua identidade estrutural, o dodecafonismo nega a seta do tempo que caracteriza a narrativa musical tonal e afirma uma espacialidade estrutural.

Na tonalidade, a progressão harmônica instaura uma causalidade temporal que sustenta a expectativa e a resolução. No serialismo, essa causalidade é suspensão: a série é tão válida quanto sua retrogradação, sua inversão ou sua retrogradação da inversão, todas operando simultaneamente como possibilidades estruturais equivalentes. Essa equivalência transformacional converte o discurso musical em um objeto que pode ser contemplado simultaneamente em múltiplas direções.

D) *Recusa da repetição melódica e harmônica*: A música dodecafônica foge à recorrência melódica, harmônica e rítmica. Em particular, a música dodecafônica de Webern opera sob o signo do atematismo, evadindo-se das recorrências melódicas, harmônicas e rítmicas que serviam de baliza para a audição tradicional. Enquanto o sistema tonal se baseia no prazer do reconhecimento e no retorno ao tema, a obra de

Webern desafia a memória a reter o que ouviu, pois, como bem observa Wisnik, a música “diversifica as suas repetições de modo a que elas não sejam captadas na superfície” (Wisnik, 1999, p. 174). Cada evento sonoro é uma variação diferencial da série-matriz; a repetição existe no nível estrutural profundo, mas é mascarada na superfície por saltos de oitava, mudanças súbitas de timbre e fragmentação rítmica.

Webern aderiu à escola dodecafônica de composição como meio de explorar as potencialidades intrínsecas da música, revelando novas estruturas e possibilidades expressivas a partir de um princípio organizador rigoroso que não o da linguagem tonal. Sua pesquisa nessa direção logrou desenvolver uma linguagem musical única, caracterizada pela precisão, economia de meios e uma profunda lógica interna.

#### **4.3.2 Webern e a *Klangfarbenmelodie***

Embora partilhe os mesmos princípios de Schoenberg, Webern busca radicalizar a proposta ao aplicar a lógica serial não apenas às alturas, mas também, de forma embrionária, ao timbre e à duração. Se em Schoenberg ainda ecoa um gesto expressionista e dramático — “Podem-se ouvir nas obras atonais de Schoenberg, e mesmo nas dodecafônicas, muitos dos gestos típicos de Brahms perdidos de sua sintaxe” (Wisnik, 1999, p. 177) —, a dodecafonía sofre, em Webern, uma reconfiguração radical: a economia compositiva substitui a exuberância expressiva, instaurando um regime de máxima austeridade.

O procedimento serial weberniano opera através de uma estratégia de pontilhismo — eventos sonoros discretos, separados por vazios, que simultaneamente se articulam em redes de relações complexas e mantêm uma leveza extrema. O resultado é um campo acústico em que alturas timbrísticas específicas emergem em isolamento, cada uma delas marcando um ponto no espaço sonoro, intercaladas por silêncios que não operam outro papel senão o de as reafirmar pelo contraste.

Anton Webern radicaliza o tratamento da série e a associa à *Klangfarbenmelodie*, ou melodia de timbres, conceito proposto por Arnold Schoenberg ao final de seu tratado *Harmonia*:

Reconhecem-se, no som, três qualidades: altura [*Höhe*], timbre [*Farbe*] e intensidade [*Stärke*]. Até agora, o som tem sido medido somente em uma das três dimensões nas quais se expande: naquela que denominamos altura. Dificilmente têm-se até aqui realizado experimentos de medi-lo nas outras

dimensões e menos ainda tentativas de ordenar os resultados em um sistema. A valorização da sonoridade tímbrica [*Klangfarbe* = cor do som], da segunda dimensão do som, encontra-se, portanto, em um estágio ainda muito mais ermo e desordenado do que a valoração estética destas harmonias nomeadas por último. (Schoenberg, 2001, p. 578)

A melodia de timbres (*Klangfarbenmelodie*) representa uma expansão do conceito tradicional de melodia, transferindo a lógica melódica do parâmetro da altura para o parâmetro do timbre. Trata-se de um princípio composicional que busca sistematizar e estruturar o timbre como elemento organizador da forma musical, análogo ao papel que a altura desempenha na música tonal. No entanto, o conceito permanece caracterizado por uma imprecisão que reflete a dificuldade de se estabelecer uma técnica composicional precisa e sistematizada sob essa égide.

O conceito flutua e recebe diferentes interpretações a depender do contexto de recepção e do programa estético-teórico que o mobiliza. A respeito dessa indecidibilidade, Queirós e seus colaboradores irão afirmar que

Qualquer discussão sobre seu desenvolvimento deve incluir contribuições musicológicas e históricas, porque é impossível tratá-la de forma inequívoca, relacionada a um compositor específico, ao próprio Schoenberg, a Webern, ou a qualquer outro compositor, sem excursos musicológicos. É necessário compreender a *Klangfarbenmelodie* em termos contextuais. (Queirós, Fernandes, Branco, 2021)

Apesar da pertinência da afirmação, gostaríamos de caminhar para outra direção. Apesar de uma leitura musicologicamente informada enriquecer a compreensão dos procedimentos de transposição, cabe aqui evocar a defesa que Haroldo de Campos faz da leitura criativa de Pound e Fenollosa (Campos, 2000) sobre o ideograma chinês: para a prática da invenção poética, a precisão conceitual estrita importa menos do que a funcionalidade do conceito dentro do novo sistema. Assim, Ezra Pound logrou traduzir belos poemas do chinês clássico, ainda que sua leitura estivesse etimologicamente equivocada.

Ainda que a apropriação da *Klangfarbenmelodie* por Augusto de Campos seja fruto de mediações discursivas — atravessada pelo papel pedagógico de Koellreutter e pela recepção crítica de Adorno —, ela se constitui como o objeto autônomo que o poeta busca transcriber. Se para Schoenberg a melodia de timbres era uma “fantasia de futuro”, em *Poetamenos* ela se converte em especulação produtiva, na qual a impossibilidade de uma correspondência técnica absoluta é

superada por uma analogia estrutural que busca aproximar, pela via da cor e da fragmentação, dois sistemas de invenção radicalmente distintos.

Assim, poderíamos estabelecer que foram, grosso modo, duas as principais concepções de *Klangfarbenmelodie* estabilizadas pelos leitores e continuadores de Schoenberg:

- a) a mudança de timbres de alturas idênticas;
- b) a mudança de timbres em sequência melódica.

É a essa segunda concepção — a alteração timbrística ao longo da sucessão melódica — que nos interessa, a partir da compreensão dada ao conceito por Augusto de Campos, presente na própria introdução de *Poetamenos*: “deslocada de um instrumento para outro, mudando constantemente sua cor” (Campos, 1973 [1953], s.p.).

Tradicionalmente, a melodia é entendida como uma sucessão de alturas musicais. No entanto, a *Klangfarbenmelodie*, sob a perspectiva adotada, inverte essa lógica, propondo que a melodia seja construída pela sucessão de diferentes timbres, ou seja, pela alternância de instrumentos que executam uma mesma nota ou uma sequência de notas.

Em Webern, esse procedimento se manifesta primordialmente pela distribuição da linha melódica em diferentes instrumentos, o que gera um efeito de descontinuidade, fragmentação e descentralização. A melodia, em vez de ser contínua e reconhecível por uma única voz instrumental, resulta em uma sensação de fragmentos soltos que são organizados de modo constelar na partitura, desafiando as expectativas do ouvinte acostumado à música tonal.

Enquanto na tradição tonal o timbre servia para “colorir” uma melodia pré-existente, em Webern o timbre torna-se um parâmetro estruturante e descontinuador. A melodia é pulverizada entre diferentes instrumentos, muitas vezes com uma única nota sendo atribuída a um timbre específico antes que a linha salte para outro registro orquestral.

Essa técnica anula a percepção de uma voz contínua e linear. Essa sensação de descontinuidade é reforçada por outros procedimentos próprios das composições seriais de Webern, como o uso da série como unidade sintagmática, a fragmentação da melodia entre registros distintos (graves, médios e agudos), a proporcionalidade dos eventos rítmicos e a permutação serial dos sintagmas. Cada um desses procedimentos contribui para que os fragmentos da peça soem como uma

dissonância sem repouso: microacontecimentos sem resolução, ordenados sub-repeticionalmente por uma estrutura subjacente à superfície.

### 4.3.3 *Opus 24*

Aqui iremos apresentar alguns aspectos organizativos de uma das peças mais paradigmáticas do modelo compositivo de Webern, o *Concerto para 9 Instrumentos, Opus 24*, a fim de delinear o perfil sensível da obra de Webern passível de ser transcriado pela obra de Augusto de Campos. Esse perfil sensível só pode ser alcançado pela leitura do projeto enunciativo do compositor, entendido como “o conjunto de estratégias de textualização postas em prática no ato de criação que dão corpo ao projeto de persuasão de um enunciador (o perfil discursivo de quem ‘diz’) em relação ao fazer interpretativo do perfil específico de enunciatário visado (perfil discursivo do leitor, espectador, ouvinte etc.)” (Mancini, 2020, p. 26).

Augusto de Campos nos apresenta do seguinte modo a peça:

No Concerto para 9 Instrumentos, op. 24 (1934), Webern logrou descobrir uma estrutura modelar, única: ele constrói uma série básica, com quatro grupos de três sons, em intervalos de uma segunda menor e de uma terça maior, que constituem, por sua vez, uma microssérie com seus desenvolvimentos (retrógrado, inversão e inversão-retrógrada). (...) A Webern, este achado fez lembrar o quadrado-mágico grafitado nas ruínas de Pompéia (século I):

S A T O R  
A R E P O  
T E N E T  
O P E R A  
R O T A S

que significa, basicamente, "o sementeiro mantém a obra/a obra mantém o sementeiro" e pode ser lido a partir de qualquer direção. O resultado é uma obra de cristalina coerência, de um contínuo interespelhar-se, a justificar a expressão de Herbert Eimert, quando cognominou Webern "o arquiteto monádico da forma- espelho (Campos, 1998 p.104)

O que mais parece chamar a atenção de Augusto de Campos nesse trecho é a descoberta de uma forma estrutural em que rigor matemático, simetria e reversibilidade coincidem com uma potência poética do mínimo. Atentando a isso, iremos nos deter na construção da série de doze tons, núcleo compositivo da peça.

Webern explora um conjunto de regras de derivação a partir de uma única célula, um grupo de três notas — um tricírculo que funciona como matriz geradora de toda a composição.

O primeiro tricorde da série, em sua forma original ( $P_0$ ), é a sequência de notas Si, Si bemol e Ré:

Figura 30: tricorde matriz



(Fonte: adaptado de Wisnik, 199, p. 1979)

Porém, muito mais do que a identidade das notas em si, interessa sua estrutura intervalar interna: uma segunda menor descendente (de Si para Si bemol) seguida por uma terça maior ascendente (de Si bemol para Ré).

Esse pequeno fragmento já contém uma tensão inerente, um movimento de contração (o semitom) seguido de uma expansão (a terça maior). É essa forma intervalar que será o molde para toda a série.

Os nove sons restantes da série são gerados aplicando as operações dodecafônicas clássicas:

*Retrógrado*: a leitura ao contrário do original; a ordem dos intervalos é revertida.

*Inversão*: a imagem espelhada do original; as direções dos intervalos são invertidas.

*Inversão-retrógrada*: a imagem espelhada e invertida do original; a ordem dos intervalos é revertida e suas direções são invertidas.

Cada novo tricorde é uma transformação simétrica do primeiro, transposto para iniciar em uma nova nota. O quadro a seguir apresenta a constituição estrutural da peça:

Figura 31: estrutura da série matriz do Concerto para 9 instrumento, Op. 24

Tricorde	Operação no Tricorde Original	Notas	Estrutura Intervalar
1 (P)	Original (P)	Si, Si bemol, Ré	m2↓, M3↑
2 (RI)	Inversão-Retrógrada (RI)	Mi bemol, sol, Fá sustenido	M3↑, m2↓
3 (R)	Retrógrado (R)	Lá bemol, Mi, Fá	M3↓, m2↑
4 (I)	Inversão (I)	Dó, Dó sustenido, lá	m2↑, M3↓

(Elaboração própria)

Essa estrutura garante uma unidade orgânica e uma extrema economia de material. Toda a melodia de doze sons é, na verdade, a mesma ideia fundamental vista a partir de quatro perspectivas simétricas diferentes. Não há nada na série que não estivesse já contido, em germe, nas três primeiras notas.

Figura 32: série matriz do Concerto para nove instrumento, Op. 24



(Fonte: de Wisnik, 199, p. 1979)

Ao dividir a série de doze tons em duas metades de seis notas (hexacordes), descobrimos outro nível de simetria:

*Hexacorde 1: <B, Bb, D, Eb, G, F#>*

*Hexacorde 2: <Ab, E, F, C, C#, A>*

Intervalarmente falando, o segundo hexacorde é uma transposição exata da inversão retrógrada (RI) do primeiro hexacorde. Especificamente, o segundo hexacorde é a forma inversa retrógrada do primeiro, transposta por um semitom ascendente.

Isso significa que a segunda metade da série é, em si, uma transformação simétrica da primeira metade. A série inteira se dobra sobre si mesma em seu ponto

central, criando uma macro-simetria que espelha a micro-simetria encontrada nos tricordes. Essa dinâmica é resumida por Wisnik:

Webern singulariza o seu tratamento da série radicalizando o princípio do espelho: ele procura configurações intervalares de doze sons que já sejam, elas mesmas, a condensação de um espaço simétrico, ao mesmo tempo que labiríntico e sem centro (uma série que já contenha, em avesso do avesso, os seus próprios espelhos). (Wisnik, p. 182)

Também podemos nos deter na relação entre a *Klangfarbenmelodie* (melodia de timbres) e a manifestação da série dodecafônica. A série de doze sons, com suas transformações simétricas, representa a dimensão sintática da peça, conferindo direção e programação à composição. Ela é a estrutura subjacente, o campo de possibilidades que se estende por toda a peça, garantindo uma unidade lógica e uma continuidade.

A ordem interna da composição contrasta com sua manifestação: a maneira como essa série é apresentada — fragmentada em pequenos motivos de notas, saltando entre diferentes instrumentos — constitui uma dimensão da descontinuidade.

Nos primeiros compassos da peça, a série é apresentada em sua integridade, sendo fragmentada proporcionalmente entre diferentes instrumentos: o tricorde inicial é tocado pelo oboé, sua inversão retrógrada é tocada pela flauta, seu retrógrado é tocado pelo trompete e sua inversão pelo clarinete.

Apesar de haver uma ordenação lógica que controla as transformações em cada uma das ocorrências, a própria tensão interna da relação intervalar não resolvida vai construindo um efeito de acúmulo de não resoluções. Cada intervenção instrumental é um assomo, um ponto de impacto tímbrico e dinâmico, e o ouvinte é constantemente surpreendido por novas cores-timbre, o que impede uma percepção linear e contínua da melodia.

Figura 33: Compassos iniciais do Concerto para nove instrumento, Op. 24

The image shows the first eight measures of the Concerto for Nine Instruments, Op. 24, by Arnold Schoenberg. The score is written for seven instruments: Flute, Oboe, Clarinet, Trumpet, Piano, Violin, and Viola. The tempo is marked 'Etwas lebhaft' (somewhat lively) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as dynamics (f, p, ff, pizz), articulation (rit., tempo), and phrasing (trills, slurs). The Flute part starts with a trill and a series of notes, while the other instruments enter with various rhythmic patterns and dynamics. The Piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand and a more active line in the left hand. The Violin and Viola parts enter with a pizzicato figure.

(Fonte: <https://musescore.com>, 2026, acesso em 10/01/2026)

Essa estratégia de pulverização tímbrica funciona como uma negação da continuidade melódica: enquanto a tonalidade constrói a melodia como um fio contínuo que se desenrola no tempo, Webern a desintegra em fragmentos que saltam entre instrumentos, criando uma descontinuidade consistente. A série, embora presente em sua totalidade estrutural, é invisibilizada pela fragmentação, transformando a percepção em uma experiência de impactos sucessivos em vez de um fluxo narrativo. Cada tricorde, cada transformação serial é um evento isolado, um ponto de tensão que não se resolve em continuidade, mas que é imediatamente interrompido pela entrada de um novo instrumento com uma nova cor tímbrica.

Assim, a obra constrói-se através da negação sistemática do repouso, em que cada fragmento instrumental deixa em suspenso uma expectativa que é imediatamente substituída por uma nova expectativa igualmente não resolvida. O ouvinte, confrontado com essa pulverização de timbres, experimenta uma tensividade perceptiva contínua que não pode ser resolvida por meio do reconhecimento melódico ou harmônico.

Podemos então estabelecer oposições em dois níveis que organizam e manifestam o discurso musical. Trata-se de uma relação entre um nível pressuposto e um nível pressuponente.

O nível pressuposto é aquele que guarda o esquema identitário da composição. A série dodecafônica, baseada em um conjunto restrito de relações intervalares, é uma identidade fundamental que se repete, se transforma, mas permanece estruturalmente idêntica a si mesma. A estrutura intervalar — contração seguida de expansão — é a identidade invariante que persiste ao longo de todas as transformações.

Tudo se passa como se as relações intervalares do tricorde nuclear concentrassem toda a variação da série em um esquema radicalmente econômico. A segunda menor seguida pela terça maior (ou vice-versa), esta é a única ideia intervalar que governa toda a série. Cada transformação simétrica reitera essa mesma estrutura em diferentes transposições.

O nível pressuponente é o da manifestação da *Klangfarbenmelodie*; é a manifestação do esquema pré-composicional distribuído entre os instrumentos, dotado de dinâmica, ritmo e duração.

No nível sintático-profundo, a série mantém sua estrutura de transformações simétricas: cada tricorde é uma transformação determinada do tricorde gerador, cada hexacorde é um espelho do outro, cada nota está em relação necessária com todas as demais. Essa continuidade sintática é invariante. Contudo, no nível manifestante, essa continuidade sintática é submetida a uma operação de fragmentação e dispersão tímbrica. A série é recodificada como uma sequência de assomos descontínuos, cada um deles tocado por um instrumento diferente, em uma qualidade tímbrica específica. A passagem de um nível para outro pode ser lida como um movimento que passa de uma lógica implicativa da estruturação para uma manifestação de ordem concessiva:

Unidade → Fragmentação: a unidade identitária do tricorde gerador é mantida como pressuposição, mas manifestada como multiplicidade de assomos isolados.

Continuidade → Descontinuidade: a continuidade lógica que conecta cada nota à próxima é ocultada sob uma descontinuidade perceptiva que força o ouvinte a experimentar cada assomo como uma irrupção isolada.

Identidade → Alteridade: a identidade intervalar fundamental é transformada em alteridade tímbrica. Esse projeto enunciativo parece, pois, marcado indelevelmente pela contensividade, isto é, por um dispositivo que retém em sua duração uma concentração tônica e célere que recusa a dissipação.

Esse funcionamento é operado pela lógica atonal do dodecafonismo, mas também é acentuado pelo conjunto de estratégias próprias à composição weberniana: concentração extremada, fragmentação melódica entre diferentes instrumentos, tensionamento dos intervalos e recusa do repouso.

Essa configuração demanda, por parte do enunciatário, um alto grau de engajamento sensível para que ele não se rechace diante de tamanho tensionamento e procure conferir coerência estrutural à desconexão de superfície que se desenrola no discurso musical.

#### 4.4 Traduzir Werben

A série *Poetamenos* de Augusto de Campos pode ser lida como uma audaciosa tentativa de transpor para a poesia escrita os procedimentos composicionais da *Klangfarbenmelodie* de Webern.

A transposição de elementos da linguagem musical para a da poesia escrita impõe desafios não subestimáveis, uma vez que se trata de operar uma tradução intersemiótica entre sistemas com matérias de expressão radicalmente distintas. Enquanto a música se organiza na dimensão temporal através de frequências sonoras, durações e timbres — elementos que prescindem de um referente externo para sua significação —, a poesia é inevitavelmente atravessada pela carga semântica do signo linguístico. O maior obstáculo reside, portanto, na busca por uma equivalência estrutural entre as duas linguagens, ainda mais quando estamos tratando de procedimentos tão inventivos quanto a série dodecafônica ou a melodia de timbres.

Enquanto a música de Webern se organiza em torno de uma *sintaxe sem semântica*<sup>5</sup>, própria da linguagem musical, a palavra poética é carregada de uma inércia de sentido e de uma historicidade que resistem à abstração pura. Assim, o esforço de transposição não deve buscar um mimetismo biunívoco, mas sim uma equivalência funcional: uma construção em que as escolhas enunciativas produzam

---

<sup>5</sup> Devemos essa feliz caracterização da linguagem musical ao semioticista e músico Ricardo Leite.

uma tensão análoga ao rigor estrutural da série, transformando a impossibilidade de tradução literal na própria potência estética da obra.

Queirós, Fernandes e Branco (2021) apontam para esse conjunto de dificuldades quando afirmam que *Poetamenos*

“não estabelece uma relação direta com a técnica serial musical weberniana, mas não possui correspondência precisa com componentes composicionais específicos do serialismo, nem com qualquer das obras de Webern em particular (Queirós, Fernandes E Branco, 2021, p. 250).”

Sob a ótica da transcrição, a ausência de uma correspondência biunívoca entre os procedimentos seriais e a escrita de *Poetamenos* não é um empecilho intransponível para a realização do projeto de Augusto. Conforme o conceito haroldiano, a tradução de poesia (e, por extensão, a tradução intersemiótica) é uma recriação que foca na fisionomia do original e não em sua superfície episódica:

“Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo”. (Campos, 2004)

Tal concepção parece ser compatível com a perspectiva de Mancini quando afirma que “o que se traduz é o projeto enunciativo, um ‘espírito’ da obra de partida que molda suas características mais marcantes” (Mancini, 2021, p. 14). Sob essa perspectiva, a transcrição em *Poetamenos* não incide sobre uma ou outra composição específica do repertório weberniano, mas sobre o projeto enunciativo que o subjaz. Assim, a tradução da imanência pressuposta à música de Webern significa capturar o seu projeto de invenção e reengendrará-lo na matéria da poesia escrita.

É para essa direção que Queirós e seus colaboradores apontam quando afirmam que “a técnica serial exerceu o papel de signo-fonte na transcrição de Augusto” (Queirós, Fernandes e Branco, 2021, p. 271) e que “a coesão e concisão weberianas estão entre as propriedades mais importantes na transcrição” (Queirós, Fernandes e Branco, 2021, p. 271). O fazer tradutório opera aqui em um nível de abstração pressuposto por qualquer peça desse universo musical.

Assim, traduzir Webern não é uma tradução nota por nota, nem uma transposição literal, mas um exercício de transcrição. Trata-se de um exercício de escuta profunda, de ouvir os procedimentos estruturais e tensivos da composição weberniana para, então, reproduzi-los de alguma forma na própria linguagem poética.

O objetivo não é imitar a superfície sonora da música, mas alcançar um efeito tensivo análogo ao da obra de origem, utilizando os materiais específicos da poesia: a palavra, o som, a cor e o espaço. Trata-se, pois, de uma complexa operação de engenharia semiótica que busca recriar, no espaço da página, os princípios estruturais e tensivos da composição weberniana.

Procuraremos aqui apontar sumariamente como algumas dessas analogias podem ser construídas, sem pretensão de exaustividade:

A) *Sustentação do assomo*: Se, na música tonal, a tônica funcionava como um ponto de repouso, um estado de intensidade mínima e alta extensidade para o qual toda a tensão musical convergia, ela garantia uma direção teleológica: a música se movia em direção à resolução a partir de um determinado programa diretivo.

Nesse sentido, a música tonal apresenta um caráter prospectivo — a ouvimos de acordo com uma lógica implicativa, antecipando a cadência e o movimento de resolução da tensão —, enquanto a música de Webern é retrospectiva: cada novo fragmento nos obriga a reavaliar os fragmentos que já passaram.

Esse tempo retrospectivo instaurado na composição serial se inscreve na escrita poética sob o signo do excesso. A enunciação poética prolifera procedimentos que bloqueiam uma leitura linear e prospectiva.

Esse efeito de sentido pode ser alcançado pelo excesso semântico, decorrente da aceleração e da tonificação do discurso. Neologismos, fragmentações e contrações são recursos que suspendem uma estabilização do sentido de modo fácil e pacífico. Desse modo, em *Poetamenos*, a ambiguidade, a polissemia, a incompletude sintática e morfológica são constantemente convocadas para contribuir para a construção do dispositivo contensivo que opera a irresolução do assomo.

O apagamento sintático contribui também para essa estratégia tonificante. A disposição paratática das palavras na página elimina os conectores lógicos que guiaríamos uma leitura linear. A relação entre os fragmentos não é dada, mas demanda o engajamento sensível do enunciatário para que ele realize as catálises necessárias para a estabilização do conteúdo.

B) *A melodia de timbres*: A descontinuidade de superfície da música de Webern, caracterizada pelo pontilhismo e pela fragmentação da linha melódica entre diferentes instrumentos pela *Klangfarbenmelodie*, é um fenômeno que chama a atenção de Augusto de Campos e é explicitamente marcado em sua introdução. Nesse processo, a identidade melódica se dissolve ao ser distribuída por múltiplos

timbres, em um movimento que pode ser entendido como uma projeção da alteridade sobre a identidade. Assim, a unidade da linha melódica é tensionada por uma pluralidade de fontes emissoras, em que cada instrumento contribui com apenas alguns pontos sonoros, fragmentando a continuidade.

Augusto de Campos busca reconstituir essa pluralização de uma identidade figurativa a partir de diversas estratégias; a que mais chama atenção é a proliferação cromática. Ao atribuir cores diferentes a sílabas de uma mesma palavra ou a termos de um mesmo sintagma, o poeta fragmenta a unidade linguística, forçando o leitor a perceber a expressão não como um todo contínuo, mas como uma constelação de fragmentos coloridos, assim como o ouvinte de Webern percebe a melodia através de múltiplos timbres.

Da mesma forma, o recurso ao plurilinguismo tensiona a identidade linguística do conjunto. A inserção de palavras ou fragmentos de diversas línguas (inglês, latim, italiano, alemão, francês) introduz um conjunto de alteridades que tensionam a coesão idiomática.

*C) Princípios organizativo:* Essa desarticulação de superfície em Webern é organizada por um rigoroso princípio de estruturação — a lógica serial — que garante a coesão da obra em um nível mais profundo.

Essa dialética entre uma superfície fragmentada e uma estrutura unificadora que Augusto de Campos identifica é um dos parâmetros que podem ser considerados como objetos da tradução pela série poética.

Embora o conjunto poético seja marcado pelo excesso significante, um exercício paciente de leitura pode localizar pontos de ancoragem em que é possível estabilizar, ainda que parcialmente, a significação. Um desses caminhos é a correlação entre formas plásticas-fonológicas e semânticas ao longo do texto, que fornecem chaves de leitura e organização, ainda que sempre insuficientes ante o caráter recrudescido da enunciação poética em questão.

O uso da cor como princípio organizativo é um dos movimentos mais claros nessa direção. A cor transcende a sua função de contraste entre figura e fundo e torna-se um operador sintático. Ao agrupar certas palavras ou fragmentos sob uma mesma identidade cromática e ao separá-los de outros, o poeta cria famílias de elementos, estabelecendo uma sintaxe visual que dita relações de afinidade e contraste. Essa segmentação cromática impõe uma ordem à leitura, possibilitando ao enunciatário

perceber constelações de sentido que não seriam visíveis em um texto monocromático.

O recurso à anagramatização opera um efeito concentrante que espelha indiretamente a função da série dodecafônica na música de Webern. Se a série musical contém, em sua estrutura de doze notas, todo o material que dará origem ao desenvolvimento da peça, o endograma — a forma anagramática nuclear, como o termo "poetamenos", ou como em "lygia" — funciona de maneira análoga. Ele guarda, em sua forma comprimida, grande parte do material fonético que se encontra disperso ao longo do exograma. A relação entre o exograma (a dispersão) e o endograma (a concentração) recria a dialética fundamental da música serial: a unidade subjacente que garante a coesão da fragmentação aparente. Claramente, o alcance estrutural entre a série e a anagramatização é imensamente desigual. Ainda assim, é possível observar esse gesto como estratégia de buscar uma homologia entre a sintaxe dodecafônica e o recurso poético em questão.

Ao final deste percurso, esperamos ter demonstrado que a série *Poetamenos* não pode ser plenamente compreendida sem que se reconheça seu estatuto de projeto tradutório. Tendo estabelecido como a prática tradutória forneceu o repertório formal para a nova poesia, o próximo capítulo se dedicará a investigar a outra face desse processo: a dimensão enunciativa da invenção.

## 5 DA INVENÇÃO

A noção de invenção é central para a poesia concreta, pois está diretamente ligada à busca de instaurar novas formas de experiência estética e de configuração da linguagem. Nesse sentido, a célebre máxima poundiana “Make it new” serve como horizonte programático: inventar não é apenas produzir algo inédito, mas sobretudo atualizar as potencialidades latentes do sistema, abrindo caminhos para que a tradição seja reapropriada de modo inovador.

Os poetas concretos assimilam esse princípio e o radicalizam: em sua prática, cada poema é concebido como um campo experimental, um dispositivo de invenção contínua. Nesse capítulo iremos investigar o funcionamento enunciativo da invenção

### 5.1 Invenção entre sistema e processo

Para a compreensão desse processo, desde o campo semiótico, é crucial investigar a noção de invenção a partir da perspectiva de seu processo enunciativo. Interessa-nos aqui a relação entre o efeito de novidade na superfície discursiva e a potencialidade articulatória da virtualidade do sistema. A partir do trabalho de Colais-Blaise em torno da noção de invenção (Colais-Blaise, 2023), percebe-se que toda novidade, todo gesto revolucionário, enfim, toda invenção tem sua gênese no já existente, naquilo que é próprio ao sistema subjacente à enunciação, bem como aos usos repertoriados pela práxis.

Como bem afirmou Saraiva (2003), a práxis enunciativa articula “estrutura, uso e História”, permitindo a compreensão das tensões no ato de enunciação. Nesse sentido, o papel da práxis enunciativa vai muito além da mera produção de enunciados. Nela, o sujeito se encontra na intersecção das restrições sintáticas e semânticas que definem sua competência e o espaço de liberdade inerente à efetuação do discurso, bem como das coerções do uso coletivo e histórico que sedimentam formas canonizadas ou desgastadas pela coletividade.

Cada enunciação negocia com o sentido comunitário estabelecido, desde lexemas fixos até convenções de gênero e coerções sociais que moldam o comportamento linguístico. O uso histórico e coletivo das formas sedimenta um

repertório de agenciamentos específicos das vastas possibilidades do sistema. Assim, todo discurso se situa diante dessa memória discursiva comunitária.

A grosso modo, o sujeito da enunciação, inserido em sua práxis, assume uma tensão entre duas posições: um regime de continuidade, implicativo, ou um regime de ruptura, de caráter concessivo. A partir do primeiro, o enunciador convoca formas já sedimentadas, recorrendo à memória discursiva coletiva, de modo que o discurso, nesse caso, funcione como instrumento de comunhão, reforçando expectativas, rituais e convenções.

Já sob a égide do regime de ruptura, o discurso confronta formas estereotipadas da língua, rompendo padrões estabelecidos para gerar práticas discursivas inéditas, novas combinações de formas e relações semânticas originais. Como observa Bertrand (2003, p. 88), “essas práticas inovadoras, uma vez assumidas pela práxis, podem transformar os usos estabilizados coletivamente, dando lugar a relações semânticas novas e inéditas”. Uma vez incorporadas pela práxis, essas práticas inovadoras podem ser reutilizadas pela coletividade até que, eventualmente, se desgastem e caiam em desuso.

Essa dinâmica complexa se manifesta na repertorização das formas de uso que, uma vez discursivizadas, tornam-se passíveis de ser mobilizadas e modificadas por novas ocorrências. É essa dupla direcionalidade da práxis que nos permite pensar, junto com Colais-Blaise, no processo de paradigmática, isto é, em uma dinâmica de enriquecimento de um reservatório de formas significantes disponíveis, ou seja, uma retrojeção de formas na abertura do esquema semiótico a partir da práxis (Colais-Blaise, 2023, p. 183).

Essa possibilidade de paradigmática é possível pela amplitude da abertura fornecida pelo esquema semiótico, concebido como uma estrutura aberta de relações disponíveis que precisam ser atualizadas pelo uso. Desse vasto conjunto de possibilidades, o uso efetivo apenas atualiza e fixa uma determinada ordem de combinações. O esquema, portanto, constitui um amplo conjunto de virtualidades que, mesmo sendo constantemente colocadas em discurso, nunca chegam a ser efetivamente esgotadas.

É essa distância entre abertura virtual do esquema e o fechamento efetivamente realizado e estabilizado pela prática discursiva que fundamenta a distinção, nem sempre compreendida, entre “o virtual, puro pressuposto sistêmico do

discurso, e o virtualizado, obtido por desprendimento de um praxema” (Fontanille e Zilberberg, 2001, p. 175).

O virtual, portanto, refere-se ao conjunto de todas as possibilidades latentes no sistema da língua, um reservatório inalcançável de formas e relações que ainda não foram atualizadas ou que foram esquecidas pelo uso. É o potencial puro, a matriz dinâmica de onde a linguagem pode extrair novos sentidos.

O virtualizado, ao seu turno, é uma instância resultante de um processo praxemático, ou seja, de um conjunto de formas que, em algum momento, foram realizadas no discurso e que, ao longo do tempo, perderam sua singularidade e se tornaram mais sedimentadas. É um vestígio do que foi, disponível para ser reativado.

Isso significa dizer que a língua, em sua dimensão sistêmica, não é um conjunto rígido e imutável, mas uma matriz dinâmica de potencialidades à espera de serem ativadas, como Bertrand (1993, p. 29) observa:

Os produtos do uso, reiterados e repisados, são suscetíveis, por sua vez, por sedimentação progressiva e por "calcificação", de se transformar em formas fixas e de se tornarem primitivos que, ao mesmo tempo, serão revertidos para o esquema, adquirindo assim, pouco a pouco, a título de elementos constitutivos, propriedades comparáveis às do sistema.<sup>6</sup> (Bertrand, 1993, p. 29)

Desse modo, a acumulação de práxis passadas no sistema é o que permite a contínua renovação e a emergência do novo, pois o que foi um dia uma inovação pode se tornar um “primitivo” — uma forma estabilizada e disponível para novas combinações e ressignificações. Essa dinâmica cíclica entre uso e sistema, entre a práxis que gera o novo e o sistema que o integra, é o cerne da paradigmática como processo de enriquecimento contínuo.

O discurso pode ser considerado, assim como Zilberberg encarava a categoria silábica (Zilberberg, 2006), como uma verdadeira *poiesis*, de modo que o “sistema (a língua) é [...] o produto esquematizado dos usos e, conseqüentemente, da acumulação da práxis” (Fontanille, 2003, p. 273). Essa perspectiva inverte a lógica tradicional, sugerindo que o sistema não é uma entidade preexistente e autônoma que dita o uso, mas, sim, uma construção que se forma e se consolida a partir da sedimentação das práticas enunciativas.

---

<sup>6</sup> Tradução nossa para: “les produits de l'usage réitérés et ressassés sont susceptibles à leur tour, par sédimentation progressive et par « calcification », de se transformer en formes figées et de devenir des primitifs qui se trouveront du même coup reversés dans le schéma, acquérant ainsi peu à peu, à titre d'éléments constitutifs, des propriétés comparables à celles du système”.

É nesse sentido que se compreende a afirmação zilberberguiana de que “as identidades paradigmáticas são [...] sintagmáticas; o paradigmático é apenas um vestígio” (Zilberberg, 2011, p. 11). Isso significa que o paradigma, embora se apresente como uma estrutura, é, na verdade, o resultado da acumulação de usos e práticas, um rastro da dinâmica sintagmática do discurso.

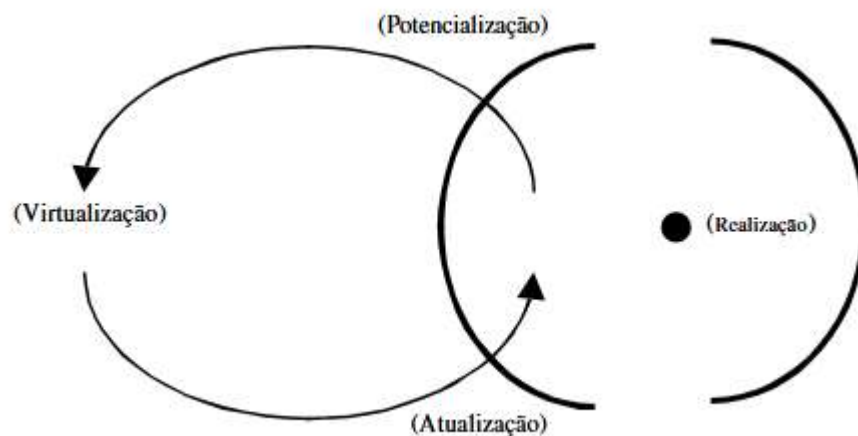
As operações que movimentam a práxis foram sistematizadas por Zilberberg e Fontanille (Fontanille; Zilberberg, 2001; Fontanille, 2003), a fim de descrever essa dinâmica de surgimento e declínio das formas no discurso.

As categorias virtuais representam as normas semionarrativas do sistema. Sua mobilização no discurso marca a passagem para o modo atual, no qual as formas virtuais são convocadas e articuladas. A realização ocorre, por sua vez, quando essas formas discursivas são efetivamente inseridas no mundo.

Após a realização, a práxis as potencializa, reintegrando-as ao sistema. Isso permite que sejam novamente convocadas em futuras situações comunicativas, garantindo a continuidade do trânsito discursivo e sua integração à memória coletiva.

O diagrama a seguir procura evidenciar essa dinâmica:

Figura 34: modos de existência semiótica



(Fontanille e Zilberberg, 2001, p.185)

As operações intensivas que agenciam o tensionamento das modulações existenciais em direção ascendente são, pois, a emergência — que consiste na transição de uma forma virtualizada para atual — e o aparecimento — realização de uma forma previamente atualizada. As operações descendentes, que levam ao armazenamento ou ao esquecimento das formas, são, por sua vez, o declínio —

potencialização de uma forma antes realizada — e o desaparecimento — 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 e Zilberberg, 2001, p. 177,178)

Apenas ao colocar em relação dois modos de existência concomitantes é que o analista poderá antever o lugar que uma determinada forma ocupa na espessura discursiva. Assim, podemos entender que a leitura das operações intensivas se estabelece por meio da combinatória de duas operações elementares pertencentes aos pares supracitados.

Essa combinatória conduz aos 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 acompanhada do desaparecimento de outra;

d) a flutuação semiótica — o aparecimento de uma forma acompanhado do declínio de outra.

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

Figura 35: rede de operações da práxis

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

(Fontanille e Zilberberg , 2001, p.187)

Colais-Blaise aprofunda ainda o papel do dispositivo de enunciação como elemento agenciador dessas operações. Para ela, tal dispositivo, ancorado em um

espaço intermediário onde se desdobra uma práxis que negocia a clivagem entre a exterioridade das formas significantes antecedentes e a interioridade da textualidade, projeta possíveis, gera esquematizações e gerencia previsibilidades, orquestrando gestos de enunciação, atitudes, ações e paixões em relação com representações e valores.

Para descrever esse processo, a pesquisadora propõe um conjunto de operações complementares àquelas propostas por Zilberberg e Fontanille, que procuram evidenciar a complexidade e a dinamicidade da produção de sentido sob o ponto de vista da inovação. São elas:

- Convocação — corresponde à seleção e à extração de elementos em diferentes níveis de relevância no processo enunciativo;
- Antecipação — diz respeito à prospecção de um horizonte de possibilidades discursivas a partir das seleções operadas na etapa de convocação;
- Conversão — trata do gerenciamento da transformação dos produtos e grandezas convocadas, isto é, da reformulação ou mesmo tradução de formas do discurso;
- Evocação — diz respeito ao lugar, na espessura discursiva, ocupado pelas grandezas virtualizadas e potencializadas pelo processo enunciativo e à sua reverberação dialógica no desenvolvimento textual;
- Validação — trata-se da dinâmica de avaliação discursiva e doxal que avalia, classifica e rotula os produtos do ato enunciativo.

Em razão de seu caráter relativamente recente no corpo da teoria, procuraremos desenvolver cada uma dessas operações, a fim de delinear seu alcance operatório.

Para Colais-Blaise, a *convocação* é a primeira e fundamental operação no processo enunciativo, correspondendo à seleção e à extração de elementos em diferentes níveis de relevância, sendo ela um gesto de “amostragem de unidades da língua como um sistema ou de ‘primitivos’ que são constitutivos do uso”<sup>7</sup> (Colais-Blaise, 2023, p. 188). Isso significa que a instância enunciativa, ao iniciar a produção de sentido, não parte do zero, mas reclama para si um conjunto de recursos preexistentes em virtualidade.

---

<sup>7</sup> Tradução nossa para: “prélèvement d'unités de la langue comme système ou de 'primitifs' constitutifs de l'usage”

A convocação implica, portanto, um ato de escolha. Dentre a vasta gama de possibilidades oferecidas pelo sistema e pelos “primitivos” do uso (formas discursivas sedimentadas, clichês, gêneros textuais etc.), o enunciador seleciona aqueles que são pertinentes ao seu propósito. Os elementos convocados podem operar em diversos níveis: podem ser unidades linguísticas básicas, como palavras e frases, ou estruturas mais complexas, como esquemas narrativos, tipos de argumentos ou até mesmo formas culturais inteiras.

A autora menciona que a convocação “conserva certas virtualidades para conduzi-las ao estágio de uma nova atualização e realização, e descarta outras, pelo menos temporariamente”<sup>8</sup> (Colais-Blaise, 2023, p. 188). Isso demonstra que a convocação constitui um processo de filtragem, no qual algumas virtualidades são privilegiadas em detrimento de outras.

A convocação está intrinsecamente ligada à noção de paradigma. O paradigma, em semiótica, refere-se a um conjunto de elementos que podem ser substituídos uns pelos outros em um determinado contexto (Greimas; Courtés, 2011, p. 358). A convocação, portanto, é o ato de ativar certos elementos desse reservatório paradigmático em detrimento de outros. Essa concepção é corroborada por Bertrand quando afirma que

"as simetrias do esquema preveem posições que o uso não investiu, tornando impossível por exemplo a lexicalização de uma categoria, ou que investiu de forma muito desigual, deixando tal ou qual posição previsível em estado de simples virtualidade"<sup>9</sup> (Bertrand, 1993, p. 29)

Ao selecionar, a convocação implica também uma operação de negação. O que é convocado é aquilo que é escolhido para fazer parte do discurso e, conseqüentemente, o que não é convocado é, ao menos temporariamente, excluído. Essa denegação é fundamental para a delimitação do sentido e para a construção da coerência textual.

A *antecipação* é a etapa que sucede a convocação e diz respeito à prospecção de um horizonte de possibilidades discursivas a partir das seleções operadas na etapa anterior. Uma vez convocados, os elementos não permanecem

---

<sup>8</sup> Tradução nossa para: "retenir certaines virtualités pour les conduire au stade d'une nouvelle actualisation et réalisation, et en écarter d'autres, au moins provisoirement"

<sup>9</sup> "Tradução nossa para": "es symétries du schéma prévoient des positions que l'usage n'a pas investies, rendant impossible par exemple la lexicalisation d'une catégorie, ou qu'il a investies très inégalement, laissant telle ou telle position prévisible à l'état de simple virtualité",

estáticos: “posicionam-se sobre o conjunto do texto, restringindo-o em maior ou menor grau, ao mesmo tempo em que traçam um horizonte”<sup>10</sup>. (Colais-Blaise, 2023, p.188)

Desse modo, a antecipação é o processo pelo qual esses elementos, em sua combinação e interação, começam a sugerir e a moldar o que virá a seguir no discurso. Trata-se da criação de uma expectativa, de um direcionamento para o desenvolvimento textual. Isso implica que o discurso não é construído de forma linear e imprevisível, mas que há uma pré-organização que guia sua progressão.

Conceber o desdobramento discursivo sob o ângulo da antecipação é “colocar em evidência a coesão contra a dispersão e a coerência como valor”<sup>11</sup> (Colais-Blaise, 2023, p. 188). A antecipação garante que o texto mantenha unidade e sentido, evitando que se torne uma mera justaposição de elementos desconexos, contribuindo, assim, para a estruturação e o ordenamento do discurso, de modo a assegurar que as partes se encaixem e que o todo faça sentido.

Embora o programa vetorizado seja transitivo e prepare realizações futuras, ele “deve aceitar uma parte de acaso; toda estabilização será exposta a uma desestabilização e a uma restabilização”<sup>12</sup> (Colais-Blaise, 2023, p. 189). Isso significa que, apesar da prospecção de um horizonte, o processo enunciativo não é totalmente determinístico. Há espaço para o imprevisto, para a variação conjuntural, o que mantém o discurso dinâmico e aberto a novas possibilidades. A antecipação, portanto, não é uma previsão rígida, mas uma orientação flexível que permite ajustes e reconfigurações.

Em síntese, a antecipação é a etapa em que o discurso começa a se desenhar, a projetar suas futuras manifestações. Ela é responsável pela coesão e coerência textuais, ao mesmo tempo em que permite a incorporação do acaso e a constante renovação do sentido.

A *conversão* é a terceira etapa do processo enunciativo e lida com o gerenciamento da transformação dos produtos e grandezas convocadas, ou seja, sua reformulação ou mesmo sua tradução em formas do discurso. Ela pode ser compreendida como o “percurso da ‘tradução’ ou reformulação (no sentido amplo do

---

<sup>10</sup> Tradução nossa para: “les éléments convoqués prennent une option sur la suite du texte, la contraignant plus ou moins, en dessinant également un horizon.

<sup>11</sup> Tradução nossa para: “Concevoir le déploiement discursif sous cet angle, c’est mettre en avant la cohésion contre la dispersion et la cohérence comme valeur”.

<sup>12</sup> Tradução nossa para: “il doit accepter une part de hasard; toute stabilisation sera exposée à une dé-et à une restabilisation.”

termo), das modalidades da ‘transposição’ de formas significantes em outras formas significantes”<sup>13</sup> (Colais-Blaise, 2023, p. 190).

A conversão não é uma simples justaposição de elementos, mas um processo ativo de modificação. Ela atua tanto no plano do conteúdo quanto no plano da expressão, promovendo mudanças que afetam a estrutura e o sentido do discurso. Essa etapa gera a supressão e/ou a adição de elementos, indicando que a transformação pode ocorrer por meio da eliminação ou da incorporação de componentes.

A conversão possui um ritmo particular, marcado por desigualdades qualitativas que geram saliências e acentuações. Algumas passagens podem ser mais densas, com um maior número de elementos de sentido envolvidos, e as resistências podem ser mais significativas. Isso confere à conversão uma dinâmica própria, em que a intensidade e a complexidade variam ao longo do processo.

A *evocação* diz respeito ao espaço, na espessura discursiva, ocupado pelas grandezas virtualizadas e potencializadas pelo processo enunciativo e à sua reverberação dialógica no desenvolvimento textual. Anne Colas-Blaise afirma que, no nível do dispositivo, são gerenciadas as evocações de grandezas "alojadas no segundo plano, independentemente de sua transformação"<sup>14</sup> (Colais-Blaise, 2023, p. 191).

A evocação permite que formas significantes que foram virtualizadas ou potencializadas sejam reativadas. Mesmo que essas grandezas não estejam explicitamente presentes ou transformadas no desenvolvimento textual, elas se mantêm em um plano de fundo, insistindo em serem reatualizadas e realizadas novamente.

Desse modo, essa etapa do processo enunciativo pressupõe uma espessura de camadas de sentido superpostas. Isso significa que o discurso não é uma superfície plana, mas um palimpsesto em que diferentes camadas de sentido coexistem. A evocação é o processo que permite acessar e trazer à tona essas camadas mais profundas, enriquecendo o sentido presente com as ressonâncias do passado e do não dito.

---

<sup>13</sup> Tradução nossa para: “du parcours de la « traduction » ou reformulation (au sens large du terme), des modalités de la « transposition » de formes signifiantes”.

<sup>14</sup> Tradução nossa para: logées à l'arrière-plan, indépendamment de leur transformation

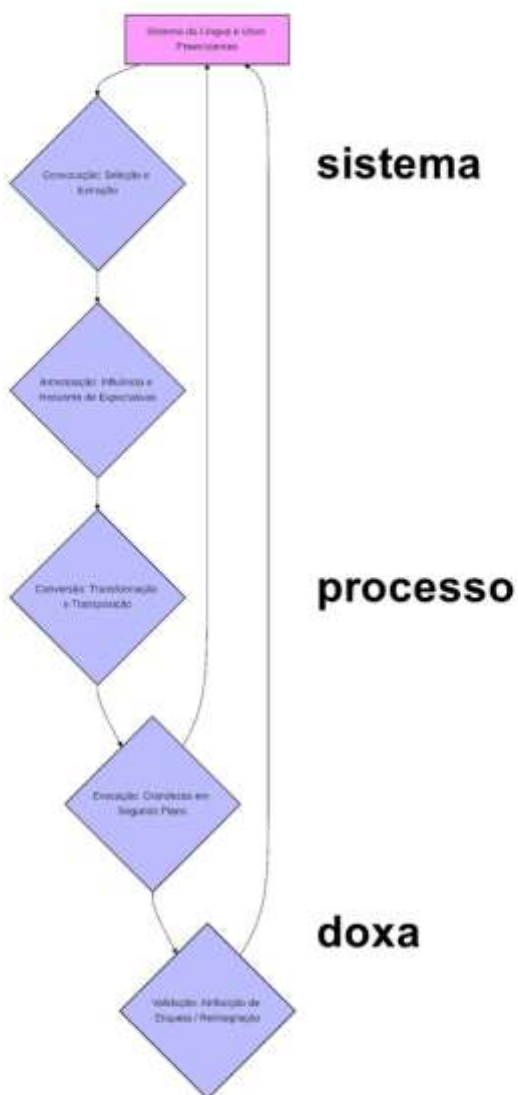
Em suma, a evocação é o mecanismo pelo qual o discurso se nutre de sua própria história e de seu reservatório de formas latentes, criando uma profundidade de sentido e uma dinâmica dialógica que impulsionam a inovação e a renovação textual.

Por fim, a *validação* é a etapa final do processo enunciativo, que se refere à dinâmica de avaliação discursiva e doxal que avalia, classifica e rotula os produtos do ato enunciativo. Claramente, essa etapa está relacionada à noção clássica de sanção e está condicionada a uma etapa a posteriori à enunciação. É um julgamento sobre a pertinência, a eficácia e o impacto do que foi enunciado. Essa avaliação pode levar à sanção de uma comunidade, como no caso da invenção, que, embora impulsionada pela convenção, prepara e exige um movimento de convencionalização, sendo validada pela comunidade.

Dessa forma, a validação é o momento em que o produto do ato enunciativo recebe uma classificação que o rotula e o insere em um sistema de reconhecimento. Em síntese, a validação é o processo de fechamento do ciclo enunciativo, em que o discurso é avaliado, classificado e reconhecido por uma comunidade. Ela pode levar à sedimentação de novas formas e sentidos, ou até mesmo à redefinição de paradigmas, demonstrando o poder da enunciação na construção e transformação da realidade social e cultural.

Podemos representar a interação desse conjunto operacional proposto por Anne Colas-Blaise do seguinte modo:

Figura 36: rede de operações da práxis



(Elaboração nossa)

As cinco etapas do processo enunciativo – Convocação, Antecipação, Conversão, Evocação e Validação – revelam que a práxis, longe de ser um ato linear e simples, é um intrincado ir e vir entre o sistema, as formas de uso preexistentes e a

constante emergência do novo. Procuraremos descrever sumariamente essa sucessão de etapas em *Poetamenos*, de Augusto de Campos.

## **5.2 *Poetamenos* e as operações da práxis**

### **5.2.1 Convocação**

A série *Poetamenos* (1952-1953), de Augusto de Campos, não representa apenas um conjunto de poemas, mas a documentação de um processo de invenção que culminou no primeiro conjunto de poemas dentro do movimento de poesia concreta no Brasil.

Atentando-nos ao processo enunciativo da gênese desse exercício de invenção, aqui procuraremos mapear o desenrolar enunciativo do conjunto a partir do modelo proposto por Anne Colas-Blaise. A autora descreve a práxis inventiva a partir de cinco operações complementares — convocação, antecipação, conversão, evocação e validação — que, juntas, iluminam o intrincado ir e vir entre a apropriação de formas preexistentes e a emergência do novo.

Todo processo inventivo se inicia com a convocação, o gesto inaugural de selecionar e extrair elementos de um vasto repertório cultural para servirem de matéria-prima. Em *Poetamenos*, Augusto de Campos realiza uma convocação multifacetada, que deliberadamente volta as costas à tradição do verso discursivo para buscar seus materiais em domínios até então estranhos à poesia: formas plásticas da escrita que, em grande parte, permaneceram alheias à tradição poética pela práxis da literatura brasileira: o cromatismo e o espaço da página como princípios organizativos.

A convocação dessas formas chama a atenção, uma vez que a hegemonia da eficácia comunicativa no uso da escrita no meio literário convencional promove uma dessemantização de suas qualidades plásticas, privilegiando sua função como transcrição do código linguístico: a estrutura estritamente linear das inscrições grafemáticas é um reflexo direto da temporalidade sucessiva que caracteriza a oralidade. Os traços eidéticos, por sua vez, são reduzidos à sua função distintiva, permitindo a identificação entre unidades grafemáticas e a evocação de seus fonemas associados. A relação de figura e fundo, estabelecida pelo contraste cromático convencional (como o preto sobre branco), é um mecanismo que visa garantir a

máxima legibilidade do enunciado, viabilizando a efetividade do processo de enunciação.

Dessa forma, o resgate da dimensão plástica da escrita alinha-se a um conjunto de práticas que contestam sua naturalização como mera transcrição da fala. Esse movimento desloca o foco da ênfase glóssica (ligada à manifestação da língua/fala) do sistema alfabético para explorar as vastas possibilidades gramatológicas que o próprio sistema contém.

Essa convocação de elementos plásticos parece resultar do tensionamento com a técnica serial do compositor austríaco Anton Webern, especificamente a *Klangfarbenmelodie*, em uma busca pela analogia de desenvolvimento de parâmetros da linguagem musical que ainda restavam por ser explorados pela prática compositiva.

O ponto de partida para a invenção em *Poetamenos* é um problema de tradução intersemiótica aparentemente insolúvel: como transpor a *Klangfarbenmelodie* (melodia de timbres) de Webern, uma estrutura eminentemente temporal e sonora, para o meio essencialmente espacial e gráfico da página escrita. A lógica serial, com sua fragmentação da linha melódica, sua distribuição de timbres e seus intervalos dissonantes, não possui um análogo direto na sintaxe discursiva tradicional, que opera por meio da sucessão, da linearidade e da coesão gramatical. É precisamente essa impossibilidade que força o dispositivo enunciativo a buscar soluções fora de seu repertório convencional.

Se a linguagem verbal, em sua forma discursiva, é incapaz de recriar a estrutura weberniana, então o enunciador é compelido a convocar novos operadores que possam cumprir essa função. A solução é encontrada na ativação das potencialidades plásticas da própria escrita, que a tradição literária havia deixado em estado de latência.

Nesse sentido, a convocação do cromatismo em *Poetamenos* é uma subversão de seu uso tradicional na poesia. Ela é convocada como um operador sintático que contribui para a organização do discurso poético.

Essa nova sintaxe plástica, contudo, não poderia operar sobre a linguagem em seu estado convencional. Uma frase discursiva, com sua coesão interna e sua inércia semântica, resistiria a ser fragmentada, colorida e dispersa no espaço sem que a operação parecesse meramente arbitrária ou violenta. Portanto, a convocação das formas plásticas exige, como contrapartida necessária, a convocação de uma matéria

linguística que seja, ela mesma, maleável, atomizada e já despojada de sua função puramente comunicativa.

É por isso que a convocação em *Poetamenos* se volta para uma série de formas que apontam para o inacabamento, para a incompletude. A partir da convocação de unidades sintagmáticas incompletas, vocábulos fragmentados, sílabas e letras como unidades autônomas, Campos obtém os átomos da linguagem, unidades mínimas e móveis que podem ser distribuídas pelo campo espacial e marcadas pelo código cromático sem a resistência de uma estrutura semântica mais resistente.

O plurilinguismo também parece corroborar esse procedimento. Ao convocar palavras do português, alemão, francês, italiano, inglês e latim, Campos as descontextualiza de seus sistemas originais. Uma palavra como "lynx" (lince, em latim) é escolhida não apenas por seu significado, mas por sua sonoridade, sua forma gráfica e sua homofonia com outras formas convocadas.

### **5.2.2 Antecipação**

A antecipação é a projeção de um horizonte de possibilidades e impossibilidades que se abre para o enunciador no momento em que ele convoca seu material. A escolha de um conjunto de formas já aponta, por antecipação, para uma certa maneira de se conectar e se desenvolver. A escolha de uma série dodecafônica, por exemplo, já antecipa o conjunto de transformações pelas quais essa série irá passar ao longo da composição. Da mesma forma, a escolha do material plástico e linguístico por Augusto de Campos já antecipa como *Poetamenos* pode e não pode se efetivar enquanto enunciação.

Portanto, o ato de convocação não é um simples ajuntamento de materiais, mas a definição de um campo de regras imanentes de combinação e desenvolvimento. Cada elemento convocado traz consigo um conjunto de potencialidades e de restrições a serem exploradas pelo gesto enunciativo.

As escolhas realizadas pela convocação das formas plásticas apontam para a construção de uma sintaxe visual, paratática e constelar; a criação de relações de sentido através da posição, da distância e do contraste cromático; e a emergência do poema como um objeto visual a ser visto, um ideograma. Ao mesmo tempo, a escolha desses operadores plásticos fecha outros horizontes organizativos:

impossibilita uma leitura puramente linear e temporal; transforma a página de um mero suporte neutro em um elemento ativo; e dissolve a separação tradicional entre forma visual e conteúdo semântico.

A convocação do material linguístico, fragmentado e plurilíngue, abre possibilidades de exploração da materialidade da palavra — seu som, sua forma gráfica — e permite a criação de anagramas, ambiguidades e uma teia de sentidos múltiplos que ativa o leitor como coprodutor do sentido. Porém, essa mesma fragmentação e plurilinguismo fecham definitivamente o caminho da comunicação de uma mensagem clara, unívoca e transparente; eliminam a função puramente referencial da linguagem; e impossibilitam a coesão garantida pela gramática tradicional.

### **5.2.3 Conversão**

A conversão é a etapa em que os elementos convocados são ativamente transformados e traduzidos em novas formas. A obra inteira pode ser compreendida como uma monumental conversão intersemiótica, uma tradução sistemática da estrutura musical de Anton Webern para uma forma poética verbivocovisual.

Essa conversão se dá por meio de uma dupla operação de supressão e adição: Augusto de Campos suprime radicalmente o verso, a estrofe e a sintaxe discursiva e, em seu lugar, adiciona um novo conjunto de operadores (cor, espaço, tipografia). A própria unidade poética é convertida, deixando de ser o verso para se tornar o ideograma, uma estrutura não linear em que o sentido é percebido de forma simultânea, como uma imagem.

A obra de Augusto de Campos executa uma transição do verso, como unidade rítmico-semântica temporal, para o ideograma, como estrutura verbivocovisual espacial.

O processo pode ser compreendido como uma substituição sistemática de um paradigma poético por outro. A conversão não apenas troca os elementos, mas troca o próprio sistema operacional da poesia.

A conversão em *Poetamenos* inicia-se com um ato de violência produtiva, uma política de terra arrasada contra a tradição poética. A supressão é radical e programática: supressão do verso: elimina-se a unidade fundamental que organiza o

poema em uma sequência temporal. Com isso, suprime-se a métrica, o ritmo cadenciado e a expectativa de um fluxo contínuo.

Supressão da perfectividade matriz sujeito-predicado: elimina-se a realização efetiva da matriz linguística convencional, as conjunções, as preposições e toda a gramática que organiza o sentido de forma hierárquica e linear. A poesia é liberada da obrigação de dizer algo de forma discursiva.

Para substituir essas formas que estão em direção descendente na espessura discursiva, Augusto de Campos adiciona um novo conjunto de operadores que assumirão a função estruturante:

Organização cromática do discurso: a cor se torna um operador relacional. Ela agrupa ou contrasta elementos, funcionando como um marcador de pertencimento a uma série, criando uma sintaxe cromática.

Organização topológica: o espaço da página contribui para a organização da direção do poema ao se correlacionar com formas semânticas.

O resultado direto dessa dupla operação é a conversão da unidade poética. O poema deixa de ser uma cadeia de versos para se tornar, valendo-nos da terminologia do movimento, um ideograma: um modo de agenciamento poético em que se busca, a partir dos paralelismos entre plano da expressão e plano do conteúdo, organizar um diagrama do conteúdo.

Isso representa uma mudança fundamental na forma como o sentido é produzido e percebido. No paradigma do verso, o sentido é cumulativo e se desenrola no tempo. No paradigma ideogramático, o sentido é relacional e emerge da homologação sistemática de formas da expressão plásticas com formas do plano do conteúdo de cada poema.

Por fim, podemos notar a potencialização de uma estrutura sintática frasal acompanhada da atualização de uma estrutura estritamente paratática e predominantemente nominal; a realização de formas plásticas próprias do sistema de escrita fonético, especialmente formas topológicas e eidéticas, no processo de significação do poema; a virtualização do verso como unidade compositiva e a atualização de um outro modo de agenciamento discursivo.

## 5.2 4 Evocação

O discurso não é uma superfície plana, mas uma espessura discursiva, espécie de palimpsesto, onde múltiplas camadas de sentido coexistem e dialogam. A etapa da evocação lida com as camadas de sentido que, embora não explícitas, reverberam no texto, conferindo-lhe profundidade.

Em *Poetamenos*, essa profundidade é construída por meio da sobreposição de pelo menos três grandes camadas de evocação, que juntas formam a complexa identidade da obra: a evocação da vanguarda modernista, a evocação da lógica composicional de Webern e a evocação da tradição lírica por meio de referências intertextuais.

O exercício de invenção formal em *Poetamenos* reverbera profundamente em todo o repertório de procedimentos formais consolidados pela vanguarda do início do século XX, especialmente aqueles que formam o chamado Paideuma concreto, conjunto de autores resultante de uma operação de triagem realizada pelo grupo concreto, buscando formar uma tradição à qual pertencessem. Augusto de Campos fala brevemente do núcleo principal dessa triagem:

“a publicação de UM LANCE DE DADOS (1897), "o poema-planta" de Mallarmé, a organização do pensamento em "subdivisões prismáticas da Idéia" e a espacialização visual do poema sobre a página. Com James Joyce, o autor dos romances ULYSSES (1914-1921) e FINNEGANS WAKE (1922-1939) e sua "técnica de palimpsesto", de narração simultânea através de associações visuais e sonoras. Com Ezra Pound e OS CANTOS, poema épico iniciado por volta de 1917 e onde o poeta trabalha há 40 anos, empregando o seu método ideográfico, que permite agrupar coerentemente, como em mosaico, fragmentos de realidades díspares. Com E. E. Cummings, que desintegra as palavras, para criar com suas articulações uma dialética de olho e fôlego, em contacto direto com a experiência sensível. (Campos, 1986, s.p.).

Embora os poemas de *Poetamenos* não façam referências explícitas a esses autores, o acúmulo discursivo em torno da tradição concreta, bem como os procedimentos formais utilizados, acabam remetendo a essas presenças silenciosas que formam a genealogia do projeto.

A música de Webern: esta camada funciona por analogia estrutural. A enunciação de *Poetamenos* evoca a lógica composicional da música de Anton Webern, em um projeto de transposição de seus princípios para o domínio verbivocovisual. Essa evocação é eficiente quando assumimos esse projeto e

procuramos estabelecer essa analogia entre o discurso poético de Augusto de Campos e o discurso musical.

A tradição lírica: esta é a camada mais explícita, que funciona por referência intertextual. Ao citar ou aludir a obras canônicas da tradição lírica, *Poetamenos* estabelece um diálogo com o passado, evocando-o para simultaneamente marcar uma diferença de método, mas também se inscrever em sua linhagem.

Nessa rede de remissões intertextuais, o célebre soneto de Camões, "Sete anos de pastor Jacó servia", é convocado no poema "dias dias dias", que recupera e fragmenta o verso camoniano "Os dias na esperança de um só dia". Aqui, o tema do amor e da espera é desdobrado de maneira descontínua, despojado da progressão narrativa lírica original para se concentrar na materialidade da repetição temporal. Essa densidade dialógica amplia-se no mesmo poema da série ao referenciar a obra de Luís Guimarães Júnior, citando o trecho "Era esta sala... (Oh! se me lembro! e quanto!)". Tal procedimento promove uma aproximação insuspeita entre a radicalidade da poesia concreta nascente e a tradição lírico-parnasiana pelo tema da memória. A evocação do mito bíblico do Paraíso Perdido ocorre em "paraíso pudendo", reencenado em uma espécie de narrativa cubista da conjunção carnal.

### **5.2.5 Validação**

O ciclo se fecha com a validação, o momento em que a invenção é submetida a uma sanção após sua recepção. A trajetória de *Poetamenos* é exemplar dessa dinâmica.

A rejeição do conjunto de poemas no Concurso da Biblioteca Mário de Andrade, em 1954, ao qual havia sido submetido, não foi um evento isolado, mas um sinal da inadequação dos critérios de avaliação então vigentes para lidar com uma obra tão radical. A estrutura verbivocovisual de *Poetamenos*, que explorava a tensão entre palavra, som e imagem no espaço gráfico, não encontrava amparo imediato no sistema literário brasileiro.

Diante desse cenário, o grupo Noigandres adotou uma estratégia deliberada para forjar seus próprios canais de validação. A publicação da revista *Noigandres*, onde *Poetamenos* seria publicado no segundo número, foi o primeiro passo, criando um espaço autônomo de circulação. Além disso, o grupo engajou-se

na construção de um robusto arcabouço teórico que pudesse fornecer as ferramentas conceituais para que a intervenção poética concreta fosse avaliada segundo seus próprios termos.

Esse esforço se materializou em um grande volume de artigos, ensaios críticos, traduções e, de forma emblemática, nos manifestos e no “Plano-piloto para poesia concreta” (1958), posteriormente reunidos no volume *Teoria da poesia concreta* (1998). Esses documentos funcionam como um dispositivo discursivo que descreve a nova poesia e a institui enquanto objeto legítimo de conhecimento. A enunciação desses textos se caracteriza por um duplo movimento: ao mesmo tempo em que fortalece um campo conceitual próprio e constrói uma genealogia seletiva de “inventores” (Mallarmé, Pound, Oswald de Andrade), esse discurso produz um efeito de autoridade que reposiciona o lugar de fala do crítico-poeta concretista.

Nesse sentido, a estratégia discursiva dos concretistas não se reduz a uma simples defesa ou justificação da obra; trata-se, antes, de uma operação de reconfiguração das relações de força no interior do campo literário.

A posição de centralidade que o movimento concreto ocupa no interior do sistema literário brasileiro funciona como índice de um processo de legitimação bem-sucedido. Primeiramente, a inscrição das experimentações contidas em *Poetamenos* e em outras obras do movimento no cânone literário brasileiro representa uma reconfiguração dos critérios de literariedade: o que era inicialmente rejeitado como desvio passa a ser reconhecido como um dos modelos possíveis de realização literária em nosso meio. Esse deslocamento opera um alargamento daquilo que pode ser entendido como poesia.

O reconhecimento internacional, por sua vez, funciona como um mecanismo de reforço dessa legitimação, operando por meio de um efeito de circulação global que confere ao movimento uma autoridade que transcende o contexto local. A inclusão dos poemas da série *Poetamenos* em diferentes antologias pelo mundo inscreve esses textos em redes de circulação internacional e os constitui como objetos dignos de preservação, estudo e transmissão. Esse processo de antologização funciona, portanto, como um dispositivo de canonização que, ao mesmo tempo em que valida a obra, reafirma a autoridade do discurso crítico que a sustenta.

O ciclo se fecha quando essa legitimação internacional retroage sobre o contexto nacional, consolidando a posição central do movimento concreto não apenas

como um fato histórico, mas como um efeito de sentido produzido pela circulação e reiteração de discursos que o instituem como incontornável na história da literatura brasileira.

## 6 CONCLUSÃO

Ao longo desta tese, procuramos demonstrar que a invenção poética na série *Poetamenos*, de Augusto de Campos, pode ser lida produtivamente em sua condição de projeto tradutório. Esta abordagem fundamentou-se no robusto arcabouço da semiótica discursiva, com uma atenção particular à teoria tensiva, o que nos permitiu desvelar as complexas relações de sentido e as dinâmicas de intensidade presentes na obra. Nossa análise revelou que a radicalidade formal que caracteriza o concretismo, longe de emergir de uma criação *ex nihilo* ou de um rompimento abrupto com as tradições, constitui-se, na verdade, como um sofisticado e deliberado ato de transcrição intersemiótica.

O segundo capítulo da pesquisa, dedicado à análise imanente dos seis poemas que compõem a série, nos possibilitou mapear as intrincadas operações de sentido que sustentam a arquitetura verbivocovisual do conjunto. Através dessa investigação, buscamos evidenciar uma sintaxe plástica inovadora, que não apenas desafia a linearidade tradicional da leitura, mas também exige do leitor a instauração de um gesto de leitura que se baseie na percepção simultânea e na interação com os elementos visuais, sonoros e verbais do poema. A invenção, nesse contexto, não é meramente a produção de algo novo, mas a reconfiguração e a ressignificação de elementos preexistentes através de um processo de tradução que se manifesta em múltiplas camadas semióticas.

O terceiro capítulo da presente tese aprofundou-se na recontextualização da série *Poetamenos* como um projeto tradutório da música serial de Anton Webern. Esta seção intentou demonstrar que os procedimentos formais empregados pelos concretistas, em particular a organização espacial e temporal dos elementos poéticos, guardam uma notável identidade figural com as estruturas composicionais do músico vienense. A transposição de princípios estéticos e construtivos da música para a poesia, mediada pela noção de transcrição, revelou-se um eixo central para a compreensão da originalidade da obra de Augusto de Campos. Finalmente, ao discutir a dimensão enunciativa da invenção, foi possível consolidar a articulação intrínseca entre os conceitos de tradução e criação. Esta discussão permitiu estabelecer que, em *Poetamenos*, a tradução não se restringe a uma mera transposição de um código para outro, mas opera como um dispositivo que permite tensionar os limites do sistema poético. Dessa forma, a invenção, em sua acepção mais radical e transformadora,

emerge como uma consequência direta do ato de transcriar, redefinindo as fronteiras entre o original e o traduzido, e entre a recepção e a produção artística.

A presente pesquisa, ao articular os conceitos de tradução, invenção e enunciação, espera ter contribuído significativamente para a compreensão da gênese da poesia concreta no Brasil e, de forma mais ampla, para o entendimento da tradução não apenas como um processo de transferência linguística, mas como uma poderosa práxis de descoberta e transformação no campo da criação estética. Ao evidenciar a tradução como motor da invenção poética em *Poetamenos*, procuramos oferecer novas perspectivas para o estudo da literatura brasileira e para a teoria da tradução, sugerindo que a intersecção entre diferentes linguagens e sistemas semióticos é um terreno fértil para a emergência de formas artísticas radicalmente novas e significativas.

Adicionalmente, a análise empreendida nesta tese lança luz sobre a complexa recepção da poesia concreta e, em particular, da série *Poetamenos*. Ao demonstrar que a radicalidade formal não é um fim em si mesma, mas o resultado de um processo tradutório consciente e elaborado, a pesquisa contribui para desmistificar a percepção de hermetismo que por vezes cerca a obra concretista. A exigência de um olhar que busque vencer a opacidade inicial imposta por Augusto de Campos no conjunto estudado, conforme evidenciado, não se configura como uma barreira, mas como um convite à participação ativa do leitor na construção do sentido, ressaltando a dimensão performática e interativa da poesia concreta e seu impacto duradouro na cena literária e artística brasileira.

## REFERÊNCIAS

- BARBOSA, João Alexandre de. Haroldo de Campos: um cosmonauta do significante. *In*: CAMPOS, Haroldo de. **Signatia quasi coelum**: signância quase céu. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BARROS, Mariana Luz Pessoa de. **O discurso da memória**: entre o sensível e o inteligível. 2011. Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- BEIVIDAS, Waldir. **Epistemologia discursiva**: a semiologia de Saussure e a semiótica de Greimas como terceira via do conhecimento. São Paulo: FFLCH/USP, 2020.
- BERTRAND, Denis. L'impersonnel de l'énonciation: praxis énonciative: conversion, convocation, usage. **Protée**, Chicoutimi, v. 21, n. 1, p. 25-32, 1993.
- BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Tradução de Ivã Carlos Lopes *et al.* Bauru: EDUSC, 2003.
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa**: antologia crítica da moderna música popular brasileira. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CAMPOS, Augusto de. **Poetamenos**. São Paulo: Edições Invenção, 1973.
- CAMPOS, Augusto de. **Poesia concreta**. Salvador: Código 11, 1986.
- CAMPOS, Augusto de. **Música de invenção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. **Panaroma do Finnegans Wake**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura/Comissão de Literatura, 1962.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Cantares de Ezra Pound**. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do MEC, 1960.
- CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAMPOS, Haroldo de. **Re-operação do texto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013a.

CAMPOS, Haroldo de. **Signatia quasi coelum**: signância quase céu. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CAMPOS, Haroldo de. **Transcrição**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013b.

CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Haroldo de; SCHNAIDERMAN, Boris; CAMPOS, Augusto. **Poemas de Maiakóvski**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

CASTELLANA, Marcelo. L'espace et les structures harmoniques. **Actes sémiotiques (Bulletin)**, Paris, n. 28, p. 36-43, 1983.

CAVALCANTI, Victor Pessoa. **Poéticas da tradução**: a poesia de E. E. Cummings Recriada. 2022. 128 f. Dissertação (Mestrado em Letras Estrangeiras e Tradução) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

COLAS-BLAISE, Marion. **L'Énonciation**: évolutions, passages, ouvertures. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2023.

COSTA, Ana Carolina Lopes. **A plagiotropia como procedimento de estudo relacional da criação, crítica e método de tradução de Haroldo de Campos**. 2016. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

CUMMINGS, Edward Estlin. **Poema(s)**. Tradução de Augusto de Campos. 2. ed. rev. e ampl. Campinas: Editora da UNICAMP, 2011.

FENOLLOSA, Ernest. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. *In*: CAMPOS, Haroldo de (org.). **Ideograma**: Lógica – Poesia – Linguagem. Tradução de Heloysa Lima Dantas. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do discurso**. São Paulo: Contexto, 2003.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. **Tensão e significação**. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Discurso Editorial: EDUSP, 2001.

FROTA, Djavam Damasceno da. **Do verso ao ideograma**: percurso de uma forma semiótica na enunciação do Grupo Noigandres. 2019. 113 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Centro de Humanidades, Programa de Pós-graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2019.

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

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Tradução de Adilson D. Lima et al. São Paulo: Contexto, 2011.

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das paixões**: dos estados de coisas aos estados de alma. São Paulo: Ática, 1993.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. Tradução de Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

GREIMAS, Algirdas. **Sobre o sentido II**. Trad. Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: EDUSP: Nankin, 2014.

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

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971.

KLOCK-FONTANILLE, Isabelle. Repenser l'écriture: Pour une grammatologie intégrationnelle. **Actes Sémiotiques**, Limoges, n. 119, p. 1-15, 2016. Disponível em: <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/5623>. Acesso em: 2 maio 2020.

MANCINI, Renata. A tradução enquanto processo. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 40, n. 3, p. 14-33, set./dez. 2020.

NASCIMENTO, Ismael de Carvalho. **Qohélet**: a recriação poética de Haroldo de Campos como atualização para um diálogo com o homem moderno. 2020. 123 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2020.

CAMPOS, Augusto de. Aos 84 anos, Augusto de Campos lança livro inédito e fala sobre trajetória da poesia concreta. **O Globo**, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/aos-84-anos-augusto-de-campos-lanca-livroinedito-fala-sobre-trajetoria-da-poesia-concreta-16807757>. Acesso em: 12 jul. 2025.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de. Prefácio. *In*: GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. Tradução de Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002. p. 7-14.

PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. **O discurso da poesia concreta**: uma abordagem semiótica. 2008. Tese (Livre Docência) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. **Noigandres 4**. São Paulo: Edição dos autores, 1958.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PONDIAN, Juliana Di Fiori. **As relações entre expressão e conteúdo na poesia concreta**: semiótica do texto sincrético. 2005. 90 p. Relatório Final (Iniciação

Científica PIBIC/CNPq) – Departamento de Linguística, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

PONDIAN, Juliana Di Fiori. **Gramática da poesia escrita: figuras retóricas**. 2016. Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-25082016-145446/publico/2016\\_JulianaDiFioriPondian\\_VOrig.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-25082016-145446/publico/2016_JulianaDiFioriPondian_VOrig.pdf). Acesso em: 1 fev. 2025.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2014.

PRADO, Célia Luiza Andrade. **Pós-colonialismo e o contexto brasileiro: Haroldo de Campos, um tradutor pós-colonial?** 2009. 128 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

QUEIROZ, João. Poetamenos, de Augusto de Campos: uma transcrição intersemiótica da Klangfarbenmelodie, de Anton Von Webern. **Alea: estudos Neolatinos**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 188-206, set./dez. 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/5NRhQgPYDj5fqWyGq6ThsYp/>. Acesso em: 1 fev. 2026.

SANTOS, Thiago. A Legibilidade na Leitura da Poesia de Augusto de Campos. **Revista de Estudos Literários da UEMS**, v. 10, n. 1, p. 1-18, 2020. Disponível em: <https://elyra.org/index.php/elyra/article/download/324/358>. Acesso em: 1 fev. 2026.

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.; LEITE, Ricardo Lopes. **Exercícios de semiótica discursiva**. Fortaleza: Imprensa Universitária UFC, 2017.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. Tradução de Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SILVA, Marilde Alves da. **A tensividade na tradução intersemiótica de contos de Moreira Campos para quadrinhos**. 2018. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.

TATIT, Luiz. **Semiótica da canção: melodia e letra**. São Paulo: Escuta, 1994.

TEIXEIRA, Laura Moreira. **E. E. Cummings entre críticos: uma leitura da recepção à obra cummingsiana nos Estados Unidos Moderno e no Brasil Concreto**. 2022. 60 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2022.

VASCONCELOS, Raíra Costa Maia de. **Augusto de Campos e o labirinto verbivocovisual de Poetamênos**. 2012. 79 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

WISNIK, José Miguel. **Som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ZILBERBERG, Claude. **Elementos de semiótica tensiva**. Trad. de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

ZILBERBERG, Claude. **Razão e poética do sentido**. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Edusp, 2006.

ZILBERBERG, Claude. **La estructura tensiva**. Tradução de Desiderio Blanco. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2015.