UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SEMIÓTICA E LINGUÍSTICA GERAL

THIAGO MOREIRA CORREA

A metalinguagem na poesia de Augusto de Campos

São Paulo

2012

THIAGO MOREIRA CORREA

thiago.moreira.correa@usp.br

A metalinguagem na poesia de Augusto de Campos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Linguística.

Área de Concentração: Semiótica e Linguística Geral.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Vicente Pietroforte

São Paulo

2012

Nome: CORREA, Thiago Moreira

Título: A metalinguagem na poesia de Augusto de Campos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Linguística.

Área de Concentração: Semiótica e Linguística Geral

Aprovado em: ____ / ____ / 2012

Banca Examinadora

Prof. Dr. Antonio Vicente Seraphim Pietroforte

Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Roberto Zular

Universidade de São Paulo (USP)

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Jean Cristtus Portela

Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Julgamento: _____ Assinatura: _____

À minha mãe,
pelo incondicional apoio e incentivo
em todos os momentos.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Sandra e Roberto, por tudo que fizeram por mim, sempre com paciência e amor.

À Bea, por estar sempre comigo, mesmo não estando perto.

Ao meu orientador, professor Antonio Vicente, pela confiança, autonomia e apoio que foram investidos em mim.

Ao professor Ivã Lopes, pela paciência e atenção dedicadas ao desenvolvimento desse trabalho.

Ao professor Roberto Zular, pelas contribuições feitas ao trabalho no exame de qualificação.

Para Carolina Lemos, Carolina Tomasi, Cleyton Fernandes e João Bosco pela amizade e pelos auxílios acadêmicos.

Ao Israel Azevedo e ao Willian Billi, amigos desde sempre, que incentivam à criatividade.

Ao Grupo de Estudos Semióticos da Usp (GES-USP), que amplia meus pontos de vista e estimula a investigação científica.

À Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, pela formação de excelência que obtive.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela bolsa concedida para a produção deste trabalho.

Aos funcionários do Departamento de Linguística, pela eficiência e atenção.

RESUMO

CORREA, Thiago Moreira. **A metalinguagem na poesia de Augusto de Campos**. 2012. 111 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Ao atentar para os trabalhos de François Rastier (1976) e Antonio Vicente Petroforte (2011) sobre a metalinguagem, observou-se, na poesia de Augusto de Campos, um interessante objeto de pesquisa sobre o assunto. Assim, é investigado como se dá a metalinguagem no decurso de sua obra, já que desde o concretismo o autor promoveu diversas mudanças em sua poesia, que investe massivamente na metalinguagem, proporcionando um rico material de pesquisa. A investigação se inicia pelo estabelecimento de uma *sistemática* das temáticas discursivas desenvolvidos por Rastier, em seguida, é promovida uma reflexão sobre a metalinguagem para chegar a uma formulação de uma tipologia metalinguística. A partir dessa tipologia, são analisadas poesias de Augusto de Campos, que foram eleitas por sua capacidade de representar um conjunto de poemas com características semelhantes. A hipótese que move as análises é a de que há um movimento de expansão metalinguística, orientada pela tipologia, ao longo da obra de Augusto de Campos. Ela possuiria uma relação com as escolhas da instância da enunciação, ou seja, as marcas enunciativas, omitidas e reveladas no discurso de Augusto de Campos, produziriam uma concentração ou uma expansão de seu campo metalinguístico. Essa tensão, metalinguística, é observada pelo viés da semiótica tensiva desenvolvida por Claude Zilberberg (2011). Desse modo, pelo uso da semiótica, como ferramenta de análise, é possível verificar os mecanismos operados na construção do sentido, na metalinguagem da poesia visual de Augusto de Campos. Porém, além de focar o uso da metalinguagem, esse trabalho tem como objetivo mostrar a engenhosidade linguística dos textos poéticos do autor, pois entender como se desenvolve diacronicamente suas mudanças poéticas e atentar de forma sincrônica para seu labor linguístico se torna importante tanto para o desenvolvimento de uma tipologia recém-formulada quanto para a apreensão de uma obra tão inventiva.

Palavras-chave: Semiótica. Poesia Concreta. Metalinguagem. Linguística.

ABSTRACT

CORREA, Thiago Moreira. **The metalanguage in the poetry of Augusto de Campos**. 2012. 111 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

By attending to the works of Rastier (1976) and Pietroforte (2011) on the metalanguage, it was observed, in the poetry of Augusto de Campos, an interesting object of research on the subject. It is investigated how does the metalanguage in the course of his work, since from the concrete poetry, the author made several changes in his poetry, which invests heavily in providing a rich metalanguage research material. The investigation begins by establishing a system of discursive themes developed by Rastier, then promoted a reflection on the metalanguage to reach a metalinguistic formulation of a typology. From this typology, we analyze the poetry of Augusto de Campos, who were elected by their ability to represent a set of poems, with similar characteristics. The hypothesis that drives the analysis is that there is a movement of expansion metalinguistic, guided by the typology, along the work of Augusto de Campos. It possess a relationship with the enunciative choices omitted and revealed in the discourse of Augusto de Campos producing a merger or an expansion of its field metalinguistic. This tension, metalinguistic, is anchored in tensive semiotics developed by Claude Zilberberg (2011). With the use of semiotics as a tool of analysis, it is possible to verify the mechanisms operated in the construction of meaning in the metalanguage of visual poetry of Augusto de Campos, but in addition to focusing on the use of metalanguage, this paper aims to show the linguistic ingenuity of the poetic texts of the author, because understanding how it develops its changes diachronically poetic, metalinguistic via thematic, and look synchronously language for his labor becomes important for the development of a typology newly formulated also for the apprehension of a work so inventive.

Keywords: Semiotics. Concrete Poetry. Metalanguage. Linguistics.

Man hat Inversionen der Worte in der Periode. Größer und wirksamer muß aber dann auch die Inversionen der Perioden selbst sein. Die logische Stellung der Perioden, wo dem Grunde (der Grundperiode) das Werden, dem Werden das Ziel, dem Ziele der Zweck folgt und die Nebensätze immer nur hinter angehängt sind an die Hauptsätze, worauf sie sich zunächst beziehen – ist dem Dichter gewiß nur höchst selten brauchbar.

Hölderlin

Sumário

1. Introdução	9
2. Metalinguagem e seus processos	12
2.1 Sobre a (sis)temática	13
2.2 Metalinguagem e poesia	15
2.3 Tipologia dos processos metalinguísticos	17
2.4 Relações metalinguísticas binárias	24
2.5 Relações metalinguísticas ternárias	28
3. Formação dos valores concretos	32
3.1 Discurso concretista	33
3.2 Rigor da vanguarda	37
3.3 Vanguarda Destinadora	43
4. Expansão metalinguística	46
4.1 Polifonia concretista	47
4.2 Intertextualidade e poesia: popcretos	57
4.3 Metalinguagem: Palavra pop	63
4.4 Intradução: inserção do sujeito lírico	64
5. Entre o coração e a cabeça	68
5.1 Dialética concretista no poema Coração Cabeça	69
5.2 Metalinguagem em Coração Cabeça	73
5.3 Semissimbolismo e isomorfismo	75
5.4 Semissimbolismo por categorias plásticas	82
6. Mudança e silêncio após tudo	86
6.1 Fazer avaliativo em Pós-Tudo	87
6.2 Perplexidade no plano da expressão	94
6.3 Forma e função poética após tudo	95
6.4 Movimentos tensivos nas dimensões enunciativas	99
7. Conclusão	102
8. Referências bibliográficas	105

Capítulo 1

Introdução

*A vertigem não é medo de cair,
Mas vontade de voar*

Jovanotti

Quando se usa a linguagem para tratar de si mesma, há um processo metalinguístico. O famoso exemplo do dicionário, ensinado nas escolas, logo vem à mente. Porém, esse processo da linguagem é encontrado não somente na linguagem verbal, como também em outras linguagens. Basta pensar no quadro “Las meninas” de Velázquez; na série de quadros “La condition humaine” de René Magritte, no prédio da *Bauhaus* de Gropius e em “La ciudad de las artes y las ciencias” de Calatrava, no dodecafonismo de Schoenberg e já no mito de Narciso: o espelhamento, a metalíngua da semiótica do mundo natural.

O motivo desse trabalho se encontra na metalinguagem e no discurso artístico, especificamente na poesia. A arte do século XX mostrou sua tendência à metalinguagem, a pintura se volta com maior intensidade para seus procedimentos de construção, depois do advento da fotografia, pois o realismo almejado é questionado. A poesia, com Mallarmé e as vanguardas modernistas, questiona os modos tradicionais de composição poética, criando ligações com a música e as artes plásticas. Reflete-se sobre o ato de escrever na própria escrita, manifestos propagam novos modos de produzir arte, o caráter crítico da arte se sobrepõe.

É feito um salto aos anos 1950, São Paulo, três jovens cultos iniciam uma vanguarda literária que alteram os modos de ler e ver poesia. Herdeiros dessa perspectiva crítica da arte misturam influências plásticas e musicais à literatura. A ideia de arte total, provinda dos modernistas alemães, conduz sua poética; a integração dos meios plásticos, musicais e da escrita, forma sua tão nomeada *verbovocovisualidade*. A metalinguagem se faz necessária para o desenvolvimento de uma poesia objetiva. É produzido o poema objeto, futuro poético de uma sociedade futura. Fim dos anos 1950, mudança na vanguarda, cada poeta segue seu caminho literário, Augusto de Campos, mesmo findo o concretismo, é o que mais se aproxima das exigências do “Plano piloto para a poesia concreta” (CAMPOS A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 2006, p. 215).

O interesse em analisar a poesia de Augusto de Campos, realizada a partir do concretismo, é movido pela metalinguagem, já que na formação da vanguarda esse recurso linguístico foi bastante exigido e com a constatação de que a metalinguagem constitui uma invariante discursiva nesse tipo de poesia, Pietroforte (2011), especulou-se acerca da maneira com a qual essa poesia lidava com a metalinguagem. De acordo com um ponto de vista imanente, buscam-se nos próprios textos de Augusto de Campos, recursos para uma investigação sobre o emprego metalinguístico em sua poesia e pelo fato de ser fundamental em sua obra, possivelmente, esta pesquisa pode promover uma maior compreensão de seus textos. Baseada na semiótica de Greimas, a presente investigação começa com um

estabelecimento dos tipos de temáticas encontradas em um texto, propostas por Rastier (RASTIER, 1976, p. 96). Em seguida, se promove uma reflexão sobre o conceito de metalinguagem, provindas das teorias de R. Jakobson (2003) e da própria semiótica francesa. Ao formar uma compreensão sobre as temáticas discursivas e, sobretudo, a metalinguística, se apresenta sua tipologia, cujo conteúdo auxiliará a análise da poesia de Augusto de Campos. Tal tipologia recorre à semiótica tensiva de Zilberberg (2011), para compreender as mudanças contínuas ao longo da obra do autor. Entende-se um movimento de contínua tensão metalinguística conforme se segue o percurso poético de Augusto de Campos. Essa tipologia mostrará como esse fenômeno discursivo acontece.

Após o estabelecimento das bases teóricas, iniciam-se as análises dos poemas, cuja eleição se baseia em uma representação de um conjunto poético (amostragem), ou seja, os poemas elegidos possuem juntamente com um conjunto de textos uma mesma característica. Dessa forma, compreendem-se as alterações ocorridas durante todo percurso poético do autor. As análises tentam abarcar as questões musicais, plásticas e poéticas em suas descrições, para mostrar o labor artístico dessa poesia. Além da metalinguagem, procura-se na enunciação outro meio de descrever as gradações discursivas ocorridas nos textos e por ela é possível entender a importância do concretismo para toda obra de Augusto de Campos.

O presente texto é uma tentativa de conciliar, sob um ponto de vista, um aspecto da teoria semiótica à sua aplicação em um *corpus* determinado. Pois são indissociáveis as contribuições que o objeto fez à teoria e a teoria fez à compreensão do objeto. O entendimento sobre a metalinguagem foi desenvolvido pelo uso que se fez dela, sua sistematização pretende contribuir também para a compreensão de outros usos que se faz dessa temática, cuja investigação só amplia os horizontes da semiótica.

A literatura é o emprego da linguagem como *acontecimento*, este perde sua intensidade e se torna *rotina* para o surgimento de novos *acontecimentos*. A investigação desse *continuum* leva a maneiras que o homem se utiliza para dar sentido ao mundo.

Capítulo 2

Metalinguagem e seus processos

*Aquilo que o público vaia,
Cultive-o,
É você.*

Jean Cocteau

2.1 Sobre a (sis)temática

Para iniciar uma investigação sobre a metalinguagem é necessário antes recorrer ao conceito de isotopia e, sobretudo, à sistematização feita por François Rastier, acerca das temáticas discursivas. Toma-se o verbete isotopia do Dicionário de Semiótica (2008) com a finalidade de estabelecer as bases para leitura do texto de Rastier.

Entende-se *isotopia* como a *iteratividade, no decorrer de uma cadeia sintagmática, de classemas que garantem ao discurso-enunciado a homogeneidade* (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 275-276), ou seja, uma recorrência de elementos semânticos que produzem um conteúdo homogêneo no discurso-enunciado. A isotopia em um texto é estabelecida para formar determinados conteúdos, sob a perspectiva de uma determinada temática. As palavras de um texto criam uma recorrência semântica para estabelecer seu sentido, manter um mesmo “assunto”. Por exemplo, em um texto formado pelas palavras “prisão”, “arrombar”, “correr” e “liberdade”, o tema “fuga” se evidencia; contudo se modificamos o texto e inserimos uma segunda parte com as palavras “corpos”, “nudez”, “suor” e “gemidos”, haveria uma inserção de uma isotopia relacionada ao sexo, que de certa maneira “contamina” a primeira parte do texto, criando, além da fuga, a possibilidade de ler “prisão”, “arrombar”, “correr” e “liberdade” sob um viés sexual. Logo, a isotopia é revelada no discurso e a dependência obtida entre os termos, forma conteúdos homogêneos, produzindo um efeito de sentido. A alteração de um termo pode repercutir em todo sistema. O discurso surrealista é um bom exemplo de rompimento dessa homogeneidade semântica, pois uma de suas características é a quebra brusca e iterativa das isotopias em seu discurso.

No texto “Sistemática das isotopias”, F. Rastier (RASTIER, 1976, p. 96), ao fazer uma análise do soneto “Salut” de Mallarmé (MALLARMÉ, 2002, p. 32), formula um paradigma para as diferentes temáticas discursivas, identificando três níveis de leitura possíveis em um texto (isotopias): níveis prático, mítico e metalinguístico. Abaixo o poema “Salut” traduzido por Augusto de Campos.

Um brinde

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

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

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

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

O texto de Rastier propõe uma primeira leitura do poema baseada na palavra *banquete*. Com isso, o campo semântico é formado por palavras como /brinde/, /verso/, /fraternos/, /embriaguez/ etc¹, representando, na enunciação, o discurso do poeta que preside um banquete de uma revista literária chamada *La Plume*. A esse nível de leitura denotativa é denominado de **temática prática**. Já na **temática mítica**, se estabelece outro tipo de leitura, associada a significados conotativos, metafóricos. Encontra-se na palavra *navegação*, o tema mítico que é conduzido pelas palavras /navegamos/, /popa/, /proa/, /mar/ etc. Por fim, outra isotopia é lida nesse poema, a isotopia **metalinguística**. Esse tipo de texto tem como temática a própria linguagem e seus desdobramentos do fazer poético. No poema em questão, a palavra *escritura* forma o tema proposto, assim, /nada/, /virgem/, /verso/, /solitude/ etc, compõe essa temática.

Sendo *i2* [navegação] uma isotopia mítica, percebe-se que aqui o mítico permite passar de proposições sobre o enunciado e sua situação (*i1*) para uma apresentação da enunciação.

Observamos, em todo caso, a reflexividade do texto mallarmeano, pois encontramos uma orientação metafórica para a isotopia da escritura; ela traduz provavelmente uma hierarquização dos três campos semêmicos no universo descrito, homóloga à ordem da leitura dos mesmos (RASTIER, 1976, p. 114).

Com base no estudo de F. Rastier e na poesia de Augusto de Campos se propõe uma análise sobre o uso da metalinguagem na poesia.

¹ No texto, o autor faz uma análise completa dos termos que formam as isotopias, nesse caso, se emprega alguns deles para ilustrar a explicação.

2.2 Metalinguagem e poesia

Visto as possibilidades de leitura poder ser desencadeadas pelas isotopias prática, mítica e metalinguística, focalizam-se os conceitos de metalinguagem para examinar sua temática.

A metalinguagem pode ser entendida sob o ponto de vista de R. Jakobson (2003) em sua teoria sobre as *funções da linguagem*, cujo atributo é estruturar os papéis predominantes que um texto revela ao ser comunicado. Jakobson divide em seis as funções predominantes em um texto: *conativa, emotiva, fática, metalinguística, poética e referencial*; cada uma dessas funções corresponde a um elemento da comunicação: receptor, emissor, canal, código, mensagem e referente. Essa teoria foi bastante difundida e utilizada, não somente pelos estudiosos da linguagem, como também é possível encontrá-la atualmente em livros didáticos no ensino de língua portuguesa; por isso, não cabe aqui um estudo mais aprofundado dos ensinamentos de Jakobson a respeito de cada função da linguagem.

Assim, serão considerados os conceitos de código e de metalinguagem, fundamentais para o entendimento de nossa abordagem da poesia concreta. *Qualquer comunicação seria impossível na ausência de certo repertório de “possibilidades preconcebidas” ou de “representações pré-fabricadas”* (JAKOBSON, 2003, p. 21). O conceito define como *possibilidades pré-concebidas* o código de uma mensagem (diga-se mensagem no sentido postulado por Jakobson); logo, para haver uma comunicação entre emissor e receptor é preciso estar de acordo em relação ao código, que seria um conjunto organizado de unidades dentro de um sistema, sendo que uma unidade se define em comparação com as demais. Por exemplo, não se concebe em língua portuguesa uma sílaba com três consoantes, no entanto, essa formação é bastante comum na língua alemã, como na palavra *rua*, *Stra-ße* [ʃ'tra.se]. Essas regras se dão tanto na linguagem verbal como em outras linguagens, que permitem diversas codificações, pois há um código de trânsito, um código musical, um código pictórico etc.

Compreende-se, então, por código, não somente o conjunto limitado de signos ou unidades (no domínio de uma morfologia), mas, também, os procedimentos de seu arranjo (sua organização sintática), sendo que a articulação desses dois componentes permite a produção de mensagens (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 62).

Não basta que essas *representações pré-concebidas* pelos interlocutores se situem somente no domínio morfológico; sua disposição na cadeia sintagmática também é crucial para o entendimento da mensagem.

Nos textos, existe a predominância de determinada função da linguagem, o que significa a presença de mais de uma função no texto. Na função metalinguística, é ressaltado o código, pois *sempre que o emissor e/ou o receptor têm necessidade de verificar se estão usando o mesmo código, o discurso focaliza o código; desempenha-se, então, uma função metalinguística* (JAKOBSON, 2003, p. 127). Então, a metalinguagem se baseia no discurso sobre o código; em termos *jakobsonianos*, a mensagem tem como referente o código; todo texto que enfatiza tanto o próprio código quanto o código de outros textos tem um caráter metalinguístico: *a interpretação de um signo linguístico por meio de outros signos da mesma língua, sob certo aspecto, homogêneos, é uma operação metalinguística [...]* (JAKOBSON, 2003, p. 47).

No entanto, perceber uma temática cujo referente seja o próprio código, parece-nos insuficiente, pois tanto em um dicionário, que interpreta um signo linguístico por meio de outros signos, como um texto de linguística, que trata sobre o funcionamento da língua natural, como também em um poema que tematiza sua própria construção, todos eles lidam com a metalinguagem, porém em aspectos diversos. A compreensão da nuance da temática metalinguística é a proposta dessa investigação. Contudo, a variedade desses discursos é imensa, logo, é necessário fazer escolhas sobre um objeto de estudo, que possibilite maior aprofundamento no entendimento dos processos de produção desse discurso.

Toma-se a poesia como base para o seguinte trabalho, já que ela possui uma alta capacidade de condensação e inovação linguística, principalmente em relação ao uso de distintas isotopias em um mesmo texto poético. E pensando na arte produzida a partir do século XX, detentora de uma maior valorização da metalinguagem em comparação aos séculos anteriores, encontra-se na poesia feita nos anos de 1950 uma direção a se explorar.

A poesia concreta é vista como um movimento literário desse decênio, que visou à experimentação das formas, explorando a metalinguagem poética como solução para a autonomia do objeto de arte – *o poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo, o poema concreto é um objeto em e por si mesmo [...]* (CAMPOS A.; CAMPOS, H., PIGNATARI, 2006, p. 216). Com isso, essa poesia se torna um campo interessante para a investigação de tal temática, por seu discurso de práxis metalinguística (PIETROFORTE, 2011), considerado sob o ponto de vista do estudo de Rastier sobre as diferentes isotopias de um texto.

2.3 Tipologia dos processos metalinguísticos

Postas essas considerações a respeito da metalinguagem, é proposta uma sistematização desse recurso na poesia para:

- (a) tratar do processo de composição do próprio poema;
- (b) versar sobre a matéria-prima de sua arte, a linguagem em si, linguagem tratando de linguagem e;
- (c) tratar da poética do autor, no decorrer de seu próprio trabalho e/ou dialogando com outras poéticas ou outros textos especificamente.

Item a. A exposição do *modus operandi* do poema, de seu código e/ou de sua codificação define esse tipo de temática metalinguística. O poema se concentra em sua própria estrutura, em seu processo de composição, criando um efeito de objetividade poética; seu conteúdo tem por assunto sua expressão. Coloca-se como modelo o poema de Gregório de Matos (MATOS, 2011, p. 9), pois [...] *a auto-referência do poema se apresenta como um jogo aleatório que, pela aparente intransitividade, simula sua independência em relação às prescrições da poética tradicional* [...] (BRANDÃO, 1992, p. 64). Dessa forma, é explicada a construção do soneto concomitantemente a seu desenvolvimento.

**Ao conde de Ericeyra D. Luiz de Menezes pedindo louvores ao poeta não lhe achando
elle prestimo algum.**

Um soneto começo em vosso gabo;
Contemos esta regra por primeira,
Já lá vão duas, e esta é a terceira,
Já este quartetinho está no cabo.

Na quinta torce agora a porca o rabo:
A sexta vá também desta maneira,
na sétima entro já com grã canseira,
E saio dos quartetos muito brabo.

Agora nos tercetos que direi?
Direi, que vós, Senhor, a mim me honrais,
Gabando-vos a vós, e eu fico um Rei.

Nesta vida um soneto já ditei,
Se desta agora escapo, nunca mais;
Louvado seja Deus, que o acabei.

Como também, no poema “Tensão” de Augusto de Campos (2001, p. 95), no qual a tensão criada pelos sons nasal, oclusivo e fricativo das palavras, somadas à sua disposição geométrica no espaço branco da página, forma o conteúdo do poema. Gera-se uma reciprocidade tensiva, por meio dos dois planos da significação, pois um se remete ao outro, a tensão entre som e silêncio é estabelecida *verbovocovisualmente*. Como no poema de Gregório de Mattos, o texto concretista versa sobre sua forma de expressão, enquanto naquele é abordada uma forma tradicional, nesse a forma é inovadora.

com som	can tem	
con tém	ten são	tam bem
	tom bem	sem som

Figura 1. Poema “Tensão”.

Item b. A linguagem é o conteúdo desse tipo metalinguístico, geralmente a própria linguagem, o poeta-enunciador reflete sobre seu material de trabalho. As possibilidades do código, suas relações com o pensamento, enfim, a palavra, a imagem, o som, o significado etc, são abordados nesse tipo. Como exemplo, o poema “Rios sem discurso” de João Cabral de Melo Neto (MELO NETO, 2007, p. 324-325). Já pelo título é evidenciada a relação entre o discurso e a água. O poema traz em seu conteúdo uma reflexão sobre o movimento necessário para que rio e língua exerçam sua *performance*.

Rios sem discurso

Quando um rio corta, corta-se de vez
o discurso-rio de água que ele fazia;
cortado, a água se quebra em pedaços,
em poços de água, em água parálitica.
Em situação de poço, a água equivale
a uma palavra em situação dicionária:

isolada, estanque no poço dela mesma,
e porque assim estanque, estancada;
e mais: porque assim estancada, muda,
e muda porque com nenhuma comunica,
porque cortou-se a sintaxe desse rio,
o fio de água por que ele discorria.

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

Ou como no poema “Greve” (CAMPOS, A., 2001, p. 111), no qual o enunciador reflete sobre seu ofício (*arte longa vida breve*), sobre sua arte, e questiona o valor da linguagem poética perante a sociedade (*grita grifa grafa grava*). Igualmente ocorre na citação (irônica) de um verso do poeta alemão Hölderlin feita no livro *Rei menos o reino* (CAMPOS, A., 2001, p. 8): *...e para que poetas em tempo de pobreza? (... und wozu Dichter in dürftiger Zeit?)*.

Figura 2. Poema “Greve”.

A constatação da “inutilidade” da poesia é contestada pela greve: A escritura se nega a descrever o social, mas aspira a integrá-lo em seu processo criativo. Ao escolher a greve, o poeta se inclina pelo paradigma do trabalho, embora negando-o. O poeta se integra à sociedade como um exilado ou um ex-poeta [...] A utilidade, ineludível em outras artes como a arquitetura, não é possível na poesia, mas o será depois da mudança social que a greve anuncia (AGUILAR, 2005, p. 239).

Item c. A instauração da conduta poética é a característica desse tipo metalinguístico, ou seja, as regras para o desenvolvimento poético são postas no texto ora mencionando a obra do poeta-enunciador e/ou outras poéticas, que ele vai seguir ou polemizar; ora inaugurando sua proposta poética a partir daquele texto ou época. O texto abre seu campo de abrangência temática e se expande para abarcar sincronicamente e/ou diacronicamente textos alheios ou de própria autoria. As vanguardas se utilizam muito desse tipo para definir sua prática poética. Como exemplo, o poema “De V Internacional” de V. Maiakóvski, tradução de Augusto de Campos (CAMPOS, A., 2006, p. 94).

De “V Internacional”

Eu
à poesia
só permito uma forma:
concisão,
precisão das fórmulas
matemáticas.
Às parlengas poéticas estou acostumado,
eu ainda falo versos e não fatos.
Porém
se eu falo
“A”
este “a”
é uma trombeta-alarma para a Humanidade.
Se eu falo
“B”
é uma nova bomba na batalha do homem.

E no poema “Desplacebo” (Campos, A., 2003, p. 17), o enunciador declara o seu modo de fazer poesia: conciso (*poesia sem placebo*) e inovador (*da contramão da vida*), ele dialoga com suas referências poéticas (*Pound*).

Figura 3. Poema “Desplacebo”.

O estabelecimento desses tipos metalinguísticos contribui para um melhor entendimento da poesia, pois nos modos de apreensão dessa temática, podem-se indicar escolhas enunciativas organizadoras de uma prática poética.

Antes de prosseguir, é necessário fazer uma denominação de cada tipo. Nota-se que o mesmo processo para a identificação de cada isotopia (prática, mítica e metalinguística) poderia ser aplicado a essa tipologia, ou seja, o *item a* poderia ser chamado de **metalinguagem prática**, pois trata do funcionamento do poema em si; o *item b* ligado à metalinguagem sob um viés conotativo, refletor sobre a linguagem, seria denominado de **metalinguagem mítica**, e o *item c* se denominaria **metalinguagem metapoética**: *Do metapoema que representa uma espécie de tradução ou sincronização temática e formal de um poema anterior a uma situação estético-formal nova [...]* (BRANDÃO, 1992, p. 19). Exclui-se a denominação *metalinguagem metalinguística*, para se evitar a redundância do termo. Estabelecida a tipologia, nota-se uma gradação contínua em sua estrutura, que torna possível verificar suas relações pelo modelo tensivo desenvolvido por Fontanille e Zilberberg (2001), cujos conceitos de *concentração* e *expansão* se sobressaem.

O modelo tensivo propõe como valências, fúntivos do valor da tensividade, dois eixos; um intenso, relativo aos estados de alma (regente) e outro extenso, relativo aos estados de coisas (regido). Cada valência é considerada uma dimensão, que por sua vez possui duas subdimensões cada, logo, a dimensão intensiva é formada pelo andamento e pela tonicidade, já a dimensão extensiva é formada pelo tempo e pelo espaço. As relações entre as dimensões e suas subdimensões formam valores. Desse modo, ao refletir sobre a tipologia metalinguística apresentada, considera-se a utilização da espacialidade poética (extensa) e sua respectiva tonicidade (intensa). A gradação tensiva, que vai de uma abordagem mais concentrada a uma mais difusa, tem nos regimes de participação e exclusão uma interessante ferramenta de análise, já que no interior da temática metalinguística é possível tratar do poema à poética do autor ou do movimento literário, passando pela linguagem.

No regime de participação, há *uma correlação conversa de tipo implicativo* (“quanto mais... mais”, “quanto menos... menos”) (ZILBERBERG, 2011, p. 70), cujo operador é a mistura. Já no regime de exclusão temos uma *correlação inversa, de tipo concessivo* (“quanto mais... menos” ou “quanto menos... mais”) (ZILBERBERG, 2011, p. 70).

O regime de exclusão tem por operador a *triagem* e, se o processo atinge seu termo, leva à confrontação contensiva do *exclusivo* e do *excluído* e, para as culturas e as semióticas que são dirigidas por esse regime, à confrontação do “puro” e do “impuro”. O regime de participação tem por operador a *mistura* e produz confrontação distensiva do *igual* e do *desigual*: no caso da igualdade, as grandezas são intercambiáveis, enquanto no da desigualdade, as grandezas se opõem como “superior” e “inferior” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 29).

Então, essa mudança de um tipo a outro pode ser entendida através de um eixo tensivo (extenso), partindo da *metalinguagem prática*, concentrado no próprio poema, passando à *metalinguagem mítica*, expandida por uma temática de reflexão da linguagem em sentido mais geral, e chegando à *metalinguagem metapoética*, no qual há um estabelecimento de uma práxis.

Esquema 1. Tipologia metalinguística.

De acordo com regimes de *exclusão* (linha negra) e de *participação* (linha pontilhada) seria ressaltada a predominância de um e/ou outro tipo metalinguístico demarcando *categorias de fronteira nítidas ou fluidas*, respectivamente vinculadas à *triagem* e à *mistura* (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 28).

Na *triagem*, há uma relação disjuntiva “ou... ou”, na qual as valências tomam um sentido inverso: “menos pede mais” e “mais pede menos” (ZILBERBERG, 2001, p. 26). No caso da metalinguagem, os exemplos apresentados na explicação de cada tipo ressaltam a triagem, pois pertencentes às categorias de fronteira nítidas (linha negra) só consideram os valores inerentes ao próprio tipo: na metalinguagem prática o texto se concentra em sua estrutura excluindo as outras possibilidades; na mítica, a linguagem é o tema e se desconsidera os outros modos e, na metapoética, temas que não possuem interdiscursividade com a própria obra e/ou não dialogam com outras obras (metalinguisticamente) são excluídos. Por isso, há uma fronteira nítida que separa cada termo da tipologia – *ou* se utiliza uma metalinguagem *ou* se utiliza outra.

Já na *mistura* ocorre o processo inverso, a relação entre os termos é conjuntiva “e... e”, na qual as valências seguem um sentido converso: “menos pede menos” e “mais pede mais” (ZILBERBERG, 2001, p. 26). A integração entre os termos produz um efeito de fronteiras fluidas (linha pontilhada), porque não se pode definir com exatidão onde começa um termo e onde termina o outro, em virtude de sua conjunção. Na tipologia metalinguística, a mescla dos

tipos em um mesmo texto produziria o efeito de mistura metalinguística. Pois tanto nas funções da linguagem, quanto nessa tipologia, é importante salientar uma tendência à ausência de valores de triagem, ou seja, dentro do discurso poético, cujo ofício é condensar informações, inovar em expressão e conteúdo e obter relações linguísticas imprevistas; o inter-relacionamento (mistura) desses tipos metalinguísticos se torna comum. Logo, seria possível uma gama de possibilidades provindas dessa tipologia, visto que ao mesclar os tipos, se criaria movimentos de expansão ou concentração, devido à gradação entre eles. Então, demonstrar as possibilidades de mistura revelaria essas direções tensivas, fundamentais para a apreensão do sentido. Portanto, constata-se que as relações de mistura dos tipos metalinguísticos podem ser divididas em duas categorias: binárias, pois combinariam dois tipos, e ternárias, pela combinação de três tipos.

2.4 Relações metalinguísticas binárias

Ao pensar sobre tais possibilidades de mistura, optou-se pela divisão dos movimentos tensivos em direções de *ascendência* e *descendência*². Cada direção é formada por termos-limite, resultantes de *triagem* em um processo implicativo e por termos intermediários, resultantes de *mistura* em um processo concessivo. As possíveis misturas entre os tipos, fundadas nos conceitos de concessão e implicação estabelecidos por Zilberberg (2011, p. 60), têm como reguladores os termos *mais* e *menos*.

O mais e o menos podem funcionar:

- (i) de maneira *intransitiva*, isto é, valendo por si mesmos;
- (ii) de maneira *transitiva*, gerando sintagmas concessivos *mais menos* e *menos mais*;
- (iii) de maneira reflexiva, gerando sintagmas falsamente redundantes *mais mais* e *menos menos* (ZILBERBERG, 2011, p. 55).

Os regimes intermediários se relacionam de modo transitivo e os regimes de limite se relacionam de modo reflexivo; o modo intransitivo se dá em um percurso único, somente de ascendência e só de descendência. Entende-se a *saturação* e a *minimização* como termos-limite e as demais direções (ampliação, moderação, redução etc.) como termos intermediários. Assim, para compreender os “altos e baixos” da formação dos valores, se propõe uma

² As relações de ascendência e descendência se encontram de forma completa ZILBERBERG, 2011, p. 49-61.

quantificação por esses reguladores (mais e menos). Por exemplo, um possível percurso ascendente, inicialmente, surgiria de uma descendência, logo, a retirada de pelo menos um *menos* mudaria sua direção (retomada), para seguir no percurso iniciado, se retira mais de um *menos* (progressão) e se acrescenta pelo menos um *mais* (ampliação) para finalmente se chegar ao termo-limite (saturação). Da saturação só se pode seguir adiante rumo a um percurso descendente, por causa de seu caráter extremo. Para continuar o percurso é preciso a retirada de pelo menos um *mais* (moderação), seguido de uma diminuição, retirada de mais de um mais. Prossegue-se na direção descendente com o acréscimo de pelo menos um *menos* (redução) e se atinge seu extremo se acrescentando mais de um *menos* (extenuação), cujo caráter extremo só é sucedido por uma retomada.

Sob o ponto de vista dos processos tipológicos, considera-se que da metalinguagem prática para a mítica há a *retirada de mais de um menos*, ou seja, o poema que era focado em si, o deixa de ser para *progredir* rumo a uma temática menos concentradora. Da metalinguagem mítica para metapoética há o *acrécimo de pelo menos um mais*, a temática se *amplia* englobando outros textos ou discursos. Da metalinguagem prática à metapoética há o *acrécimo de mais de um mais*, a temática chega ao seu limite rapidamente, não permitindo mais nenhum acréscimo. A metalinguagem metapoética *saturada* tenderia à *retirada de pelo menos um mais*, fazendo um percurso descendente rumo à *moderação*, à metalinguagem mítica. Do tipo mítico ao prático ocorre a *retirada de mais de um mais*, uma *diminuição* do seu campo temático. Por fim, da metalinguagem metapoética, acrescenta-se *pelo menos um menos*, reduzindo brevemente sua isotopia para se concentrar no poema em si. A tabela abaixo trata das possibilidades de mistura entre dois termos da tipologia metalinguística, formados a partir dos processos ascendentes e descendentes elaborados por C. Zilberberg (2011).

Relações Metalinguísticas binárias	
<i>Ascendência</i>	<i>Descendência</i>
Prática → Mítica <i>Progressão</i>	Metapoética → Mítica <i>Moderação</i>
Mítica → Metapoética <i>Ampliação</i>	Mítica → Prática <i>Diminuição</i>
Prática → Metapoética <i>Saturação</i>	Metapoética → Prática <i>Redução</i>

Tabela 1. Misturas metalinguísticas binárias.

Um exemplo dessa heterogeneidade dos tipos aparece no poema *Procura da poesia* de Carlos Drummond de Andrade (ANDRADE, 2003, p. 117), que mescla uma poética pela negação dirigida ao enunciatário (metapoética), inculcando um modo de fazer poesia; com uma reflexão sobre a linguagem poética (mítica):

Procura da poesia

Não faças versos sobre acontecimentos.
 Não há criação nem morte perante a poesia.
 Diante dela, a vida é um sol estático,
 não aquece nem ilumina.
 As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.
 Não faças poesia com o corpo,
 esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica.
 [...]

Mais adiante é mesclado o tipo metapoético; como o poeta deve proceder, ao tipo mítico, como se comporta a linguagem:

Penetra surdamente no reino das palavras.
 Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
 Estão paralisados, mas não há desespero,
 há calma e frescura na superfície intata.
 Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
 Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
 Tem paciência se obscuros. Calma, se te provocam.
 [...]

E por fim, uma descrição sobre o universo linguístico da poesia:

Chega mais perto e contempla as palavras.
 Cada uma
 tem mil faces secretas sob a face neutra
 e te pergunta, sem interesse pela resposta,
 pobre ou terrível, que lhe deres:
 Trouxeste a chave?

Repara:
 ermas de melodia e conceito
 elas se refugiaram na noite, as palavras.
 Ainda úmidas e impregnadas de sono,
 rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.

Assim, há um processo de *moderação* no poema de Drummond. Nas primeiras estrofes o poeta estabelece os modos, pela negação, de sua poética. Propõe como não se deve fazer poesia, para em seguida dizer onde encontrá-la e, após esse movimento poético da negação à afirmação, inicia-se uma temática metalinguística mítica, já que o enunciador incorpora ao texto uma reflexão sobre a linguagem, sobre o mundo das palavras, criando um efeito de concentração metalinguística.

Voltando ao esquema visto acima, se prevê percursos descendente e ascendente, da redução à saturação e vice-versa, no entanto, é necessário ressaltar a *extenuação* como integrante do esquema.

Dentro do tipo prático, cuja concentração lhe é constitutiva, podem aparecer poemas com um “excesso” de concentração em seu conteúdo, pois aborda a si mesmo e esse “si mesmo” converge a uma extrema redução de seu material poético. Ao levar em conta tal processo, a *extenuação* metalinguística seria encontrada na mistura (descendente) com esse tipo prático, “minimalista”, ao passo que a *redução* seria encontrada em poemas que se utilizam de um maior vocabulário, cuja temática é sua própria estrutura. Assim, a diferença estaria na extensão do material linguístico empregado. Esse processo específico é constitutivo da temática prática, não alterando nem a tipologia, nem as relações de mistura metalinguística. No poema “Rever” de Augusto de Campos (2001, p. 201), observa-se esse minimalismo poético, cuja temática se concentra em uma palavra e tem por assunto nada mais que essa palavra, o poema se desdobra no conteúdo e expressão de seu vocábulo.

REVER

Figura 4. Poema “Rever”.

Toma-se a palavra-título para evidenciar sua relação entre conteúdo e expressão. Por uma simples inversão tipográfica, salienta-se o caráter poético do palíndromo “rever”, no qual se encontra um conteúdo caro ao movimento concretista: a revisão e a crítica da literatura tradicional daquela época.

O postulado que usaram os poetas concretos (e as neovanguardas em geral) foi mimeticamente vanguardista (o novo e seus modos de intervenção), mas os resultados obtidos por sua revisão transformaram radicalmente seus antecessores (AGUILAR, 2005, p. 64).

Desse modo, há uma mistura entre um tipo metapoético, devido à interdiscursividade com os manifestos concretistas, e esse tipo prático minimalista, produtor de um efeito de extenuação metalinguística.

A poesia concreta, tal como a compreendemos, é uma resultante de um estudo sistemático de formas, arrimado numa tradição histórica ativa. [...] “colher no ar a tradição viva”, repetimos, compreender essa dislética de formas, é a missão da poesia concreta (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 2006, p. 82-83).

Incorpora-se a *extenuação* ao modelo proposto para a identificação das “altas” e “baixas” que o discurso metalinguístico produz. Segue-se, então, para as misturas ternárias concebíveis.

2.5 Relações metalinguísticas ternárias

Novamente as direções ascendentes e descendentes serão utilizadas para a descrição das mudanças proporcionadas pela mescla dos tipos de metalinguagem ternária. Apesar de o

modelo antecipar as misturas concebíveis no discurso, baseado nos textos poéticos, especula-se que a utilização dos três tipos, em um mesmo texto, poderia não ter tanta frequência quanto nas relações binárias. Como o discurso concretista é formado de um alto teor metalinguístico, tal mistura é possível de ser encontrada com certa frequência. Então, nas relações metalinguísticas ternárias há uma junção entre dois movimentos em um processo concessivo, uma direção ascendente se une a uma direção descendente ou vice-versa, como também há movimentos em um processo implicativo, uma direção segue um percurso unicamente ascendente ou uma direção unicamente descendente que formariam respectivamente, o *recrudescimento* e a *minimização*, nos quais o *mais* pede sempre *mais* e o *menos* pede sempre *menos*.

Relações metalinguísticas ternárias	
<i>Ascendência</i>	Prática → Mítica → Metapoética
<i>Ascendência-descendência</i>	Prática → Metapoética → Mítica
	Mítica → Metapoética → Prática
<i>Descendência</i>	Metalinguística → Mítica → Prática
<i>Descendência-ascendência</i>	Metapoética → Prática → Mítica
	Mítica → Prática → Metapoética

Tabela 2. Misturas metalinguísticas ternárias

Nota-se que essas relações metalinguísticas são constituídas por uma soma de duas binárias, ou seja, são integrados dois movimentos binários para formar um movimento complexo (ternário). A passagem de uma metalinguagem binária a outra, complexadas na relação ternária, pode ser realizada de forma contínua ou de forma descontínua. Por exemplo, o percurso *ascendência-descendência* é composto pelas unidades *saturação* e *moderação* e *ampliação* e *redução*. Entretanto, verifica-se que o ritmo³ de um percurso para outro é completamente distinto. Pois enquanto no par *saturação-moderação* há uma gradação contínua (lenta), já que a *saturação* só pode ser seguida de uma *moderação*, devido ao seu estado de limite, havendo assim uma sequência necessária; no par *ampliação-redução*, as etapas intermediárias são percorridas descontinuamente em um ritmo mais acelerado, criando um

³ Sobre a lentidão e celeridade verificar em ZILBERBERG, 2011, p. 60-66.

efeito de concentração abrupta. É possível examinar as relações ternárias, sob o viés de uma mistura das relações binárias.

Relações metalinguísticas ternárias	
<i>Ascendência</i>	Recrudescimento (ampliação + saturação)
<i>Ascendência-descendência</i>	Saturação → Moderação
	Ampliação → (saturação/moderação/diminuição) → Redução
<i>Descendência</i>	Minimização (redução + extenuação)
<i>Descendência-ascendência</i>	Redução → (extenuação/ retomada) → Progressão
	Diminuição ↓ (redução/extenuação⁴/retomada/progressão/ampliação) ↓ Saturação

Tabela 3. Composição das relações binárias.

Assim, o livro *Galáxias* de Haroldo de Campos (2004) é utilizado como exemplo, para expor as relações metalinguísticas ternárias. Tendo em conta sua exploração da temática metalinguística, torna-se um rico objeto na identificação de tal dinâmica na temática estudada.

O poema introdutório “e começo aqui” já apresenta a mescla dos três tipos metalinguísticos cujo conteúdo versa sobre a elaboração do ato de começar o livro (metalinguagem prática) e sobre o escrever, implicando uma reflexão sobre a linguagem (metalinguagem mítica) como também sobre a autenticação de um estilo (metalinguagem metapoética). Ao iniciar a leitura do poema, o tipo prático ganha relevância, pois a isotopia metalinguística trata do próprio poema, de sua elaboração incoativa.

e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso
 e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa
 não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever
 mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para
 começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura [...]
 (CAMPOS, H., 2004).

⁴ É necessário salientar que a unidade extenuação é integrante do tipo prático, não formadora de um par, assim, ela é incluída na direção descendência-ascendência, como uma parte do percurso para melhor compreensão.

Em seguida, o enunciador foca o ato de escritura, que tanto pode ser entendido como o estabelecimento de seu estilo, em um estilo barroquizante; como uma reflexão sobre a linguagem, ligada ao ato da escrita.

e volto e revolto pois na volta recomeço reconheço remeço um livro
 é o conteúdo do livro e cada página de um livro é o conteúdo do livro
 e cada linha de uma página e cada palavra de uma linha é o conteúdo
 da palavra da linha da página do livro um livro ensaia o livro
 todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro por isso o fimcomeço
 começa e fina recomeça e refina se afina o fim no funil do
 começo afunila o começo no fuzil do fim no fim do fim recomeça o
 (CAMPOS, H., 2004).

Adiante, instaura-se uma poética antinarrativa, entendendo narrativo em seu sentido tradicional, proppiano, valorizando-se o fragmentário e a metalinguagem.

rés começo raso começo que a unha-de-fome da estória não me come
 não me consome não me doma não me redoma pois no osso do começo só
 conheço o osso o osso buco do começo a bossa do começo onde é viagem
 onde a viagem é maravilha de tornaviagem é tornassol viagem de maravilha
 onde a migalha a maravalha a apara é maravilha é vanilla é vigília
 é cintila de centelha é favila de fábula é lumínula de nada e descanto
 a fábula e desconto as fadas e conto as favas pois começo a fala [...] (CAMPOS, H., 2004).

O poema em questão transita entre os tipos com uma intensidade rítmica acelerada, criando um efeito de mistura “homogênea” entre os tipos, percebe-se que há uma tendência que parte do tipo prático e segue em rumo ao tipo metapoético, para depois se concentrar ao tipo mítico, ou seja, há uma *saturação* acompanhada de uma *moderação*, no entanto, as escolhas enunciativas, ligadas ao ritmo acelerado imposto pela repetição e fragmentação do poema, sobrepõem os tipos de tal maneira a produzir esse efeito de compactação metalinguística, gerando outras possibilidades de mistura ternária.

Portanto, a elaboração da tipologia metalinguística estrutura um ponto de vista voltado à poesia de Augusto de Campos. Deve-se evidenciar o caráter relativo desse esquema, pois suas considerações são fundadas em uma hipótese formulada, sobretudo, a partir da poesia do autor concretista; mesmo que se possa ser aplicado, como o foi anteriormente, a outras poéticas, não se pretende constituir-se uma tipologia geral, porque seria necessária sua aplicação a um *corpus* mais variado e mais amplo. Inicia-se, a partir das ideias apresentadas, uma reflexão sobre a poesia concreta de Augusto de Campos.

Capítulo 3

Formação dos valores concretos

*A intervenção social de um texto
[...] não se mede nem pela popularidade da audiência, nem pela fidelidade do texto econômico-social que nele se inscreve ou que ele projeta para alguns sociólogos ávidos de recolhê-lo, mas antes pela violência que lhe permite exceder as leis que uma sociedade, uma ideologia, uma filosofia se dão para pôr-se de acordo consigo mesmas num belo movimento de inteligência histórica. Esse excesso tem nome: escritura.*

Roland Barthes

3.1 Discurso concretista

Antonio Vicente Pietroforte (2011) expõe a *práxis enunciativa* da poesia concreta ao analisá-la em sua tese de livre docência.

Para uma *práxis*, como se confirmará em seguida, que presta contas acima de tudo à estrutura semiótica do poema, correlacionar todos os sistemas semióticos envolvidos em sua manifestação se faz necessário pois, quantos mais elos nessa estrutura, mais ela se faz explícita e textualizada; cumpre-se com a expectativa da *práxis* (PIETROFORTE, 2011, p. 141).

Essa “constante semiótica” da poesia concreta é a utilização da temática metalinguística, pois o conteúdo poético vai em direção à valorização de sua composição estruturada e à exposição de sua construção.

A tônica na estrutura faz com que o poema fale explicitamente da própria linguagem, pois deve mostrar que é estrutura. Como a construção semiótica deve ser revelada, a metalinguagem se torna tema recorrente e, até mesmo, exigido pela *práxis* (PIETROFORTE, 2011, p. 142).

Um exemplo da realização dessa *práxis* está no poema *Código* (CAMPOS, A., 2001, p. 209) que, segundo foi exposto, deve trabalhar com essa temática. Nesse poema, Augusto de Campos evidencia a própria codificação linguística.

Figura 5. Poema Código de Augusto de Campos.

Ao estabelecer relações de identidade, nas figuras concêntricas circulares, e de alteridade, nas linhas verticais, o enunciador expõe o caráter arbitrário da codificação, já que na linguagem a relação de identidade se dá na constituição do signo, entre significante e significado, e a de alteridade se dá entre um signo e os demais signos do mesmo sistema. Desse modo, a palavra é condensada, criando uma visualidade labiríntica e reordenando a sequência da palavra código por outro tipo de relação, que não seja analítico-discursiva. Com essa reestruturação, são realçadas outras palavras contidas em “Código”, que não apareciam com clareza na forma usual, encontra-se o palíndromo *god* e *dog*, o verbo dizer no presente do indicativo etc.

Se pensarmos nos tipos metalinguísticos; dispostos anteriormente, aplicados a esse poema, os tipos prático e mítico seriam os que aparecem com maior intensidade, pois é feita uma *progressão* metalinguística. Partindo de uma abordagem da construção do poema, sua codificação, chega-se à proposta de reflexão sobre a linguagem e sua arbitrariedade.

Esquema 2. Tipos metalinguísticos em “Código”.

Por conseguinte, haveria uma relação conversiva “e...e”, característica do regime participativo (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 28), no qual a temática do poema se expande abordando conteúdos de sua própria construção e da linguagem como sistema. Dessa maneira, se obtém um processo de *mistura*, já que o poema converge na integração de conteúdos metalinguísticos.

A poesia de Augusto de Campos começou no fim dos anos 40 com o livro *O rei menos o reino*. Suas composições em versos (fase pré-concreta) já se distanciavam dos seus contemporâneos da *Geração de 45*. No primeiro livro com características visuais, *Poetamenos* (1953), já se usava o espaço branco da página como integrante do poema, cores e um processo

sintético-ideogrâmico de composição, influência da música e da pintura de vanguarda; mas também havia a continuidade do lirismo poético, efeito do emprego enunciativo da linguagem.

Relacionado à subjetividade, o regime enunciativo garante esses efeitos com a colocação em discurso das pessoas “eu-tu”, durante o tempo do “agora”, no espaço do “aqui”, por isso, embora muitas vezes a pessoa não seja explicitada, há efeitos subjetivos devido ao tempo do “agora” ou ao espaço do “aqui”, quando marcados no enunciado. Logo, não é a pessoa que gera subjetividade, mas a enunciação, que gera pessoas, tempos e espaços subjetivos (PIETROFORTE, 2011, p. 63).

Nas publicações seguintes, a poesia concreta de Augusto de Campos iniciou sua *fase ortodoxa* (AGUILAR, 2005, p. 23), na qual a subjetividade deveria ser eliminada; o poema deveria ser tratado como um objeto útil, que o poeta-designer construiria baseado nas formas *gestálticas* e na matemática (como a quadrícula).

Em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda (concretismo, música concreta), diria eu que há uma poesia *concreta*. Concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas da expressão (o que não quer dizer: posto à margem o significado), as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 2006, p. 55).

Nessa fase, a construção poética era cara aos concretistas, o poema devia se afastar da referencialidade e, sobretudo, de uma inspiração romântica.

Longe de procurar evadir-se da realidade ou iludi-la, pretende a poesia concreta, contra a introspecção autodelirante e contra o realismo simplista e simplório, situar-se de frente para as coisas, aberta, em posição de realismo absoluto (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 2006, p. 71).

A *Exposição nacional de arte concreta*, em 1956 no Museu de arte moderna de São Paulo, marcou esse início da produção poética concretista. Nessa exposição, obras de artistas plásticos dividiam o mesmo espaço com poemas concretos.

Este foi o primeiro confronto nacional das artes de vanguarda realizado no país, tanto no que se refere às artes visuais como à poesia concreta: este fato é de grande importância para o público, que assim teve a oportunidade de entrar em contato com todo um pensamento visual em marcha, com suas hesitações e arrancadas, mas perseguindo objetivos comuns, que se traduzem, em última análise, pela liquidação da trôpega tradição

expressionista da arte moderna brasileira (a abstrata inclusive) (PIGNATARI, 2006, p. 89).

Devido ao engajamento formal, sem a inserção de um conteúdo social, os concretistas foram acusados de alienação por parte da crítica da época, pois o Brasil passava por um período turbulento em sua política: anos 60. Mantendo a orientação estética, os concretistas continuaram seu plano formal, empregando também um conteúdo político, fase do *salto participante* (AGUILAR, 2005, p. 93).

Nas elaborações teóricas do concretismo, a forma aparece como um cruzamento de experimentação vanguardista e vinculação com o contexto (com uma amplitude que vai da “contingência” aos objetos populares de massa). [...] a virada ideológica em direção à poesia participante não implicou em uma reescritura do “plano-piloto”, nem em uma modificação de seus pressupostos. Os poetas simplesmente acrescentaram um “pós-escrito”: “*post-scriptum 1961: ‘sem forma revolucionária não há arte revolucionária’* (Maiakóvski)” (AGUILAR, 2005, p. 94).

No fim dos anos 60, chega-se ao término do *salto participante* e do concretismo como grupo vanguardista, cada integrante segue com sua poética sem eliminar os preceitos concretos. Augusto de Campos, nas décadas seguintes, estabelece um retorno ao sujeito em sua poesia, porém uma poesia de *design* industrial com as cores e a tipografia contribuindo na formação do significado das palavras.

Dessa breve abordagem histórica da obra de Augusto de Campos, serão apreendidos os efeitos desse percurso.

Segundo o pensamento de M. Bakhtin (BARROS; FIORIN, 1994), os discursos sempre são dialógicos, no entanto, revelar ou omitir esse dialogismo fundamental depende das escolhas enunciativas para determinado efeito. Os textos que expressam diferentes vozes são denominados *polifônicos* e os textos cujo conteúdo as omite são chamados *monofônicos*.

Em outras palavras, o diálogo é a condição da linguagem e do discurso, mas há textos polifônicos e monofônicos, segundo as estratégias discursivas acionadas. No primeiro caso, o dos textos polifônicos, as vozes se mostram; no segundo, o dos monofônicos, elas se ocultam sob a aparência de uma única voz. Monofonia e polifonia de um discurso são, dessa forma, efeitos de sentido de correntes de procedimentos discursivos que se utilizam em textos, por definição, dialógicos (BARROS; FIORIN, 1994, p. 6).

A *fase ortodoxa* (AGUILAR, 2005) da poesia de Augusto de Campos possui uma tendência à monofonia, pois centraliza seu discurso em prol da inovação poética, da concentração metalinguística e do uso enuncivo da linguagem desconsiderando poéticas

realizadas de maneira distinta. Essa centralização inclui somente percursos figurativos e/ou temáticos de interdiscursos que estabelecem uma relação contratual com a temática da vanguarda. A *citação* interdiscursiva se torna o processo mais utilizado pelo enunciador nessa fase, pois *ocorre quando um discurso repete “ideias”, isto é, percursos temáticos e/ou figurativos de outros* (BARROS; FIORIN, 1994, p. 32). Dessa forma, a poesia realizada a partir da metade dos anos 1950 sempre seguirá os percursos temáticos e figurativos dos discursos vanguardistas valorizados pelo grupo *Noigandres*. Porém, essas *citações* não são postas em evidência, os poetas não dizem que seguem tal postura poética, apenas as seguem em seu fazer. Devido a essa ausência na manifestação textual, se mantém a economia dos meios poéticos tão ressaltada nos manifestos e ensaios do movimento.

Separação drástica do melhor. A chave é a invenção, o primeiro caso ou primeira ilustração encontrável [...] A incompetência se revela no uso de palavras demasiadas. O primeiro e mais simples teste de um autor será verificar as palavras que não funcionam (POUND, 2006, p. 10).

Dessas considerações, é investigado o período em que os poetas estabelecem as bases e a forma do movimento literário.

3.2 Rigor da vanguarda

Pensando na poesia concreta de Augusto de Campos e na sua práxis enunciativa, proposta por Pietroforte (2011), se verificará como os tipos metalinguísticos são utilizados em sua poesia, já que a partir do concretismo a metalinguagem seria considerada uma invariante. Ao juntar o objetivo de inovação poética do enunciador a essa constante em sua obra, se notará uma maior diversidade no uso da metalinguagem; ao que tange as possibilidades de combinação prevista pela tipologia.

Será considerada a poesia de Augusto de Campos elaborada a partir do poema “Tensão” (1956), pois é o primeiro poema que contém a estrutura exigida pelos próprios concretistas em seus ensaios e manifestos: utilização das formas geométricas, abolição do verso, objetividade, *verbocovisualidade* etc. Não será considerada sua poesia em versos, por motivos óbvios, nem o livro *Poetamenos* (1953), devido ao seu caráter lírico-amoroso, e também os poemas “Salto” (1954) e “Ovonovelo” (1955), por serem considerados

fisiognômicos, ou seja, emula-se visualmente da semiótica do mundo natural o conteúdo do poema.

Segundo Gonzalo Aguilar (2005), o fim do concretismo se dá no fim dos anos 60 (utiliza a data simbólica de 1968) devido à publicação de traduções de poetas que saíram do *paideuma* concretista, como Dante Alighieri, provençais e barrocos ingleses, resultando em uma mudança de postura — *em que a poesia concreta não funcionava como um ponto de chegada [da tradição], mas sim como uma tentativa de continuar o poético* (AGUILAR, 2005, p. 157). Dentro dessa perspectiva, a análise se iniciará pela poesia concreta dos anos 1950 (fase ortodoxa).

Em sua *fase ortodoxa* (AGUILAR, 2005, p. 23), a vanguarda brasileira postulou uma poética rigorosa, na qual o poema deveria ser construído de forma sintético-ideogrâmica. A realização dessa inovadora poética se deu pela utilização do branco da página como constituinte ativo do poema, pela estruturação dos poemas por meio das formas geométricas, principalmente as formas *gestálticas* (quadrado, círculo e triângulo); emprego enuncivo da linguagem e condensação do material linguístico — *Exame direto. Comparação. Concentração*. “*I work in concentration*”, *diria Pound noutra oportunidade* (POUND, 2010, p. 10). A seguir, analisa-se um poema da fase mais rigorosa da poesia concreta, diga-se rigorosa no sentido de total aplicação dos preceitos impostos pelos manifestos da vanguarda. Lança-se mão do poema “Pluvial” (1959), muito característico dessa fase:

```

                                     P
                                   P l
                                 P l u
                               P l u v
                             P l u v i
                           P l u v i o
                         P l u v i o l
                       f l u v i o l
                     f l u v i o l
                   f l u v i o l
                 f l u v i o l
               f l u v i o l
             f l u v i o l
           f l u v i o l
         f l u v i o l
       f l u v i o l
     f l u v i o l
   f l u v i o l
 f l u v i o l

```

Figura 6. Pluvial.

Como pode ser observado, há associações entre plano de conteúdo e plano de expressão que estruturam o poema. No plano fonético, averigua-se a relação entre as

consoantes fricativa [f] e oclusiva [p] surdas, que iniciam cada palavra e os conteúdos das duas palavras utilizadas no poema, *pluvial*, relativo à chuva e *fluvial*, relativo a rio. Os sons fricativos são contínuos se comparados aos sons oclusivos (descontínuos), como também o movimento da corrente dos rios é contínuo se comparado às gotas descontínuas que formam a chuva, logo, as categorias semânticas *continuidade vs. descontinuidade* estão associadas, respectivamente, às categorias *fricativo vs. oclusivo* dos fonemas [f] e [p] iniciadores das palavras fluvial e pluvial.

Outra relação entre o conteúdo e expressão é encontrada na disposição do poema na página. A palavra pluvial tem os traços semânticos *gotas* mais *água* mais *movimento vertical*, ao passo que a palavra fluvial possui o mesmo traço semântico *água*, mas se diferencia pelo conteúdo *movimento horizontal*. Então, o conteúdo relativo às figuras rio e chuva se associaria, como se verá adiante, à categoria topológica *horizontal vs. vertical*. Pela construção do poema, esse inter-relacionamento do rio e da chuva no ciclo da água se evidencia, pois a palavra pluvial, em uma leitura vertical, de cima para baixo da direita para a esquerda, é repetida sete vezes formando um grande romboide, enquanto a palavra fluvial, incompleta, se fragmenta no pequeno triângulo abaixo. A figura da chuva no poema possui maior extensão do que o rio e suas gotas rompem a superfície fluvial, manifestando um movimento ativo. Percebe-se uma pequena narrativa desempenhada pelas palavras do poema. Em um primeiro percurso, a chuva é considerada *sujeito*, cuja função, dentro de um discurso científico sobre o ciclo da água, é encher rios e mares (além de alimentar as plantas). Em termos de junção da sintaxe narrativa, o sujeito chuva entra em conjunção com o objeto-valor *difusão*, assim, a chuva, sem paradas, se difunde na superfície fluvial. Com isso, as categorias semânticas concentrado vs. expandido e passivo vs. ativo são associadas nessa leitura às categorias eidéticas triangulado vs. paralelogramo e topológicas menor vs. maior e superior vs. inferior.

Figura 7. Formas geométricas no poema.

PE	Triangulado Menor Inferior	vs.	Paralelogrâmico Maior Superior
PC	<i>Fluvial</i> Passivo Concentrado	vs.	<i>Pluvial</i> Ativo Expandido

Tabela 4. Leitura descendente.

No ciclo da água, a evaporação da água dos rios se condensa a certa altura no céu em forma de gotículas de água formando nuvens, o excesso dessas gotículas produz a precipitação em forma de chuva.

Concebe-se ao rio um papel ativo em uma fase do ciclo, pois devido a sua evaporação não só desempenha essa função atuante como também possui maior extensão. Em uma leitura *horizontal*, de baixo para cima e da esquerda para a direita, a palavra fluvial é repetida seis vezes criando um grande romboide; à medida que a palavra pluvial vai se desfazendo a cada linha é formado um pequeno triângulo na parte superior.

Figura 8. Leitura ascendente.

Mudando a direção de leitura do poema, obtêm-se novas significações, por isso ocorre uma inversão das categorias semânticas. A palavra *fluvial* agora se relaciona com os conteúdos *ativo e expandido* e com as categorias plásticas *maior e paralelogrâmico*, ao passo que a palavra *pluvial* está associada no plano de conteúdo a *passivo e concentrado* e no plano de expressão a *menor e triangulado*. Entretanto, as categorias plásticas *superior* para *pluvial* e *inferior* para *fluvial* se mantêm, possivelmente em proveito de uma referência às suas posições na semiótica do mundo natural. Em termos de sintaxe narrativa, há também uma inversão dos actantes, pois agora o sujeito fluvial está em conjunção com o objeto-valor *difusão*, já que o rio em evaporação se difunde na formação de nuvens (efeito da condensação) que, conseqüentemente, em um processo de saturação produzem a chuva.

PE	Paralelogrâmico		Triangulado
	Maior	vs.	Menor
	Inferior		Superior
PC	Fluvial		Pluvial
	Ativo	vs.	Passivo
	Expandido		Concentrado

Tabela 5. Leitura ascendente.

Metonimicamente, o ciclo da água é construído pelo poema na utilização de dois de seus agentes constitutivos: chuva e rio. A temática desse poema se concentra nas relações

linguísticas entre as figuras fluvial e pluvial, produzindo um poema que incorpora, em sua estrutura verbivocovisual, essas relações.

A produção de uma poesia em que o plano de expressão e o de conteúdo são construídos, para criar esse *objeto autônomo* de interpretações subjetivas e um afastamento do lirismo poético; efeito obtido pelo emprego do enunciado enunciado; acabaram marcando a fase ortodoxa do concretismo.

Nota-se uma predominância da temática prática, associada ao ciclo da água, porém as figuras *pluvial* e *fluvial* tratam de si mesmas, ou seja, estão relacionadas pelo que as constituem como signos linguísticos e isso se explicita ainda mais pela geometrização e pela paronomásia. Apesar de a temática prática estar em evidência em uma primeira leitura, é relevante considerar a temática metalinguística porque sua própria construção é tematizada, pois ao explicitar o fazer poético em seus artifícios fonéticos, plásticos e semânticos o enunciador omitido no enunciado enunciado, já que não se pode encontrar marcas enunciativas com somente esses dois adjetivos, mostra seu engenho ao enunciatário. A estrutura poética revelada é constituinte do próprio poema; logo, o *fazer* integra o *ser* do poema, criando um efeito de objetividade. O enunciador concretista põe em foco os mecanismos poéticos, utilizados na composição do poema para que o enunciatário se concentre objetivamente no texto, pois ele, pertencente à temática metalinguística **prática**, se volta para si mesmo e faz com que o enunciatário se fixe na hermenêutica textual. Com esses recursos, é produzido o efeito de objetividade tão almejado pelo movimento literário.

Visto sob tal temática, o poema “Pluvial” é concentrado, pois condensa seu material linguístico em prol da exposição de sua própria estrutura, característica do primeiro tipo de metalinguagem. Dentro do regime de triagem, já que se excluem os outros tipos existentes, não há espaço para outras abordagens que não estejam focadas no poema em si.

Esquema 3. Metalinguagem em “Pluvial”.

A metalinguagem prática é muito comum na fase ortodoxa da poesia concreta, cujos ideais de objetividade e inovação são reforçados pela concentração metalinguística, assim, a triagem aparece como regime por excelência dessa fase da poesia de Augusto de Campos.

3.3 Vanguarda Destinadora

Com base nas propostas da vanguarda brasileira, que foi bastante militante na divulgação de suas ideias, por meio de exposições, artigos em jornais, livros, traduções etc., observa-se o caráter influenciador desse movimento, após o período vanguardista mais intenso, na obra de Augusto de Campos. A análise dos poemas concretos, cuja produção se baseava nas diretrizes da vanguarda, fornece dados para que se possa ter uma ideia de quais valores são mantidos em toda obra do poeta, ou seja, pode-se verificar que as escolhas enunciativas são baseadas no movimento concretista, conforme o prosseguimento da produção poética do autor.

A hipótese de o concretismo ser uma referência para o conjunto dos poemas de Augusto de Campos será verificada ao longo do seguinte trabalho. Mas serão estabelecidas as bases para que se possa reconhecer, durante a execução das próximas análises, o caráter influenciador do movimento de vanguarda.

Segundo Bertrand (2004), é possível entender a enunciação na semiótica sob o ponto de vista de três dimensões: uma pessoal, outra interpessoal e outra transpessoal:

[...] a dimensão pessoal (em referência ao ego e ao estatuto do sujeito, integrando sua parte corporal e sensível), a dimensão interpessoal (em referência à relação entre fazer persuasivo e fazer interpretativo que implica a alteridade), e a dimensão impessoal ou transpessoal (em referência ao conceito hjelmsleviano de uso concebido como produto da *práxis* enunciativa) (BERTRAND, 2004, p. 68).

Essas dimensões são associadas a três critérios de apreensão, seguindo as teorias tensivas de Bordron e Fontanille (2000), o primeiro define as relações de coexistência entre as dimensões (categorias), segundo extensão, compatibilidade, hierarquização etc; a segunda apreensão está relacionada ao modo de presença dessas categorias, cujo quadrado dos modos de existência semiótica se faz presente, e por último, o critério de “assunção enunciativa”, cujo conceito está relacionado à intensidade da presença das categorias (forte ou fraco). Assim, as dimensões se relacionam de acordo com algum critério, por exemplo, compatibilidade, possuindo uma respectiva presença e cada presença tem uma determinada intensidade.

[...] a hipótese tensiva permite que fique evidente a articulação entre os três parâmetros do discurso em ato [...], que estão inevitavelmente copresentes em toda efetuação: de um lado um sujeito enunciador com sua definição modal, de outro o simulacro do destinatário coenunciador, e enfim a convocação ou a revogação dos produtos da *práxis* enunciativa, simultaneamente linguística e cultural, que definem a dimensão impessoal (ou transpessoal) do discurso (BERTRAND, 2004, p. 70).

Os modos de presença na semiótica podem ser divididos em quatro categorias, realização e atualização, *in praesentia*, e virtualização e potencialização, *in absentia*. De acordo com as relações estabelecidas entre as dimensões enunciativas, elas podem estar realizadas, atualizadas, virtualizadas ou potencializadas no discurso; cada uma de um modo mais forte ou mais fraco.

Esquema 4. Modos de existência semiótica.

Na obra de Augusto de Campos, poderão observar-se suas mudanças enunciativas. A proposta aponta um período de estabelecimento das diretrizes concretistas e suas aplicações práticas, como um período de uso⁵, de formação dos valores. Nessa fase, as dimensões se relacionam pela compatibilidade aos preceitos da vanguarda, assim, a dimensão pessoal, do enunciador, está realizada; a dimensão interpessoal, entre enunciador e enunciatário, atualizada; e a dimensão transpessoal, potencializada, pois está em um modo de espera da *performance* enunciativa dos poetas. A hipótese é de que conforme se segue a obra do poeta, a dimensão transpessoal se torna virtualizada. Propõe-se que a instância pessoal da enunciação permanece realizada ao longo da obra, pois o *uso* e a relação *enunciador-enunciatário* estariam penderes do critério inovação buscados pelo enunciador.

Portanto, se verificará as mudanças tensivas da temática metalinguística, acompanhadas pelas mudanças enunciativas, e a influência que o período mais *ortodoxo* da vanguarda, na qual o autor fez parte, produziu em todo seu trabalho poético posterior à década de 1950.

⁵ Diga-se no sentido linguístico da palavra, prática formadora da dimensão transpessoal da enunciação.

Capítulo 4

Expansão metalinguística

*Vejo vermelhos, verdes, blaus, brancos, cobaltos
Vergeis, plainos, planaltos, montes, vales;
A voz dos passarinhos voa e soa
Em doces notas, manhã, tarde e noite.
Então todo meu ser quer que eu colora o canto
De uma flor cujo fruto é só de amor
O grão só de alegria e o olor de noigandres*

Arnaut Daniel

4.1 Polifonia concretista

Após a constatação de uma tendência concentradora do tipo metalinguístico, a partir da Exposição nacional de arte concreta (1956), e sobre a utilização discursiva do enunciado enunciado para a criação de um efeito de objetividade poética, levando a um discurso monofônico; verifica-se que na poesia elaborada nos anos de 1960 há uma mudança na prática exigida pelo movimento literário. Essa mudança surge da tentativa de inserção de uma temática social no conteúdo das poesias, fez com que sua forma de expressão também mudasse, evidentemente, não se considera esse fato como uma relação de causa e efeito, mas sim como adequação entre forma da expressão e a do conteúdo, pois a exigência de um conteúdo político mais engajado exigia novas formas de expressá-lo, no entanto, sem perder os valores de inovação tão caros à vanguarda.

O poema “Greve” de 1961 é um dos primeiros integrantes desse período mais engajado. Ele se diferencia dos poemas ditos ortodoxos (AGUILAR, 2005), porque sua forma geométrica é diluída na estrutura poética. “Greve” se remete a uma forma quadrilátera, mas não a possui, como o poema “Quadrado” (1959); o retorno ao verso é outro fator diferenciador e o suporte material ganha inovação, duas folhas sobrepostas, uma transparente (papel vegetal) contendo os versos do poema e a outra folha, branca, com a palavra greve repetida 44 vezes ocupando toda página, desse modo, a sobreposição das folhas de papel cria um efeito polifônico. Enquanto que na folha transparente dianteira se “ouve” a voz do enunciadador, na folha branca traseira há um “coro” grevista.

Figura 9. Poema “Greve”⁶.

Pela leitura dos versos, são identificadas duas isotopias: uma prática e outra metalinguística. As temáticas ilustram uma relação de trabalho exercida pelo “operário” e pelo escritor. No primeiro verso já é percebida uma citação de Hipócrates (*Ars longa, vita brevis*), cujo uso foi bastante difundido na literatura e na arte em geral; Sêneca e Goethe, por exemplo, empregaram-na em suas obras. Essa citação encaminha duas leituras encontradas no poema e seus respectivos aspectos: o artista consegue uma permanência de sua obra que o trabalhador ou a pessoa comum não conseguem, ou seja, mesmo com a morte o trabalho do artista permanece, a pessoa (artista) morre e a obra dura⁷. Então, cria-se uma oposição aspectual entre vida e arte, ao passo que essa é duradoura, aquela tem curta duração.

No verso seguinte, instauram-se os valores relacionados à vida (breve), os valores do trabalho comum, ou seja, o trabalhador (escravo) não se manifesta (escreve). Porém, se o escravo se manifesta (escreve), é de um modo alheio à vida e à sociedade (descrever), a manifestação (escrever) estaria relacionada ao trabalho do artista (arte longa), logo, a palavra

⁶ Devido à impossibilidade de reprodução do suporte material, foi escolhida a versão do *site* do autor para fins de ilustração (CAMPOS, 2012).

⁷ Diga-se arte no sentido de uma técnica ou habilidade excepcional, pois Isaac Newton não foi um artista e suas teorias permanecem na cultura.

escravo se relacionaria a duas figuras discursivas: escritor e trabalhador. Essa palavra associa trabalhador e artista em uma mesma função social, pois operário e escritor são vistos como explorados e suas deficiências são evidenciadas no poema, o escravo-operário não se expressa e o escravo-artista não relataria o cotidiano.

A saída para esse descompasso entre as duas “classes” aparece nos versos seguintes. Os quatro verbos seriam a resposta dos escravos para suas faltas, a manifestação para o trabalhador e a descrição para o escritor; assim, funde-se o que é próprio de um e de outro, pois apesar de gritar e gravar estar ligadas à classe trabalhadora e grifar e grafar estar ligadas à classe literária, um trabalhador pode se manifestar por meio escrito, grifando e grafando, e um escritor pode descrever o social, gritando e gravando, e o produto desses fatores é a palavra greve, que os une. A greve não é concebida só como um movimento social, mas também como uma paralisação do ato de escrever.

Os valores da “vida breve” se difundem nos valores da “arte longa”, a greve, objeto comum em movimentos político-sociais, de duração curta (uma greve não dura anos) é absorvida pela arte, de objetos duradouros, assim, a arte entra em integração com os valores sociais pela conjunção com o objeto greve. A greve agrega os apartados e dá voz aos calados.

De acordo com o conteúdo do poema, é possível dividi-lo em duas partes que condensam as duas situações verificadas.

Os três primeiros versos definem uma oposição aspectual e temática entre “arte” e “vida” e seus respectivos atores: o trabalhador-escravo e o artista-escravo. Os verbos dos versos em questão estão conjugados na terceira pessoa do singular, uma possível elipse do verbo ser no primeiro verso, a “arte é longa” e a “vida é breve” e os verbos escrever e descrever nas linhas posteriores. Seguindo o uso concretista do enunciado enunciado, para criar um efeito de objetividade, essa primeira parte apresenta uma condição de disjunção para as duas figuras: o escravo sem expressão e o escritor que não descreve.

Entretanto, os dois últimos versos mudam seu conteúdo, os quatro verbos sugerem uma tomada de posição, ou seja, uma resolução da falta anteriormente mostrada, o trabalhador se manifesta e o escritor se integra, devido a um objeto comum que supre esse estado de falta. Os verbos utilizados geram uma dupla leitura, pois tanto podem estar na terceira pessoa do singular, mantendo a objetividade, quanto podem ser imperativos da segunda pessoa do singular “tu”. A enunciação enunciada contrastaria com a objetividade dos primeiros três versos. Visto como verbos enuncivos, segue-se a leitura feita até o momento, na qual as duas figuras do poema encontram na greve um objeto conjuntivo. Ao considerar os verbos no imperativo, o conteúdo se amplia, não somente operário e escritor devem se manifestar de

acordo com sua classe, mas esse “tu” evocado pelo imperativo também deve se manifestar. A função conativa da linguagem é empregada como propaganda (política) para provocar o enunciatório. Então, a greve daria voz ao escravo, a greve da palavra inseriria o escritor em uma práxis social e ela também convocaria o leitor a se manifestar. A greve seria a mediadora da junção entre arte e vida.

A metalinguagem ganha relevância ao se propor uma reflexão da função do artista na sociedade, a relação entre artistas e sociedade é um lugar comum na literatura, desde Platão em sua *República*, que os expulsou da sua utópica *Politéia*, por seu caráter “desviante”, até a poesia concreta que pensava na inserção utilitária da poesia na sociedade. Assim, “Greve” entra em conjunção com os ideais do movimento vanguardista, no qual a poesia teria seu lugar na sociedade de consumo, no entanto, a sociedade ainda não estava pronta para tal utopia e para isso a greve do ato de escrever se torna emergente.

A integração comunitária que “Greve” situa no futuro só é possível porque se acredita em uma sociedade utópica, em que todos os intercâmbios (materiais e simbólicos) terão sentido. O programa modernista supunha que essa cultura avançava rumo à resolução de suas próprias contradições e que os poemas só deveriam aguardar o intervalo de tempo que se produziria entre uma sociedade utilitária e uma sociedade livre (no qual a poesia definitivamente seria útil) (AGUILAR, 2005, p. 239).

O próprio poema é produto dessa integração ao pragmatismo da sociedade de consumo, pois se torna um ato performativo, declara-se a paralisação do escritor, como um operário que para seu trabalho nas fábricas, pelo poema, ou seja, o próprio poema já é uma inserção da escritura nas práticas sociais. Encontra-se na metalinguagem **mítica** o tipo que caracterizaria o texto de Augusto de Campos, pensa-se em sua posição social e na linguagem a ser utilizada em tempos de agitação política no Brasil (uma única palavra – greve) coloca o poeta no cerne das reflexões políticas da época.

No plano da expressão, verifica-se o caráter anagramático do poema. Pelas teorias anagramáticas de Saussure (STAROBINSKI, 1978, p. 9) e sua continuação desenvolvida por Zilberberg (2006a) é identificada a disseminação da palavra greve e seus traços fonéticos ao longo do poema.

Segundo Saussure, em um anagrama haveria uma *palavra-tema* (hipograma), cujos sons serviriam de base para a elaboração do verso, criando uma aliteração evocadora do hipograma. Como também o anagrama pode se manifestar por um *paragrama*, que seria a difusão descontínua dos fonemas da palavra-tema nos versos do poema, ou seja, os versos se

remeteriam sempre a palavra chave de modo fragmentário. As letras e/ou os sons dessa palavra seriam distribuídos nos versos para evocá-la, intensificando seu significado. E para Zilberberg (2006a), um anagrama é composto por um endograma, convocador do termo principal, e por um exograma, evocador de tal termo. Esse termo necessariamente não precisa ser uma palavra, mas um sintagma, uma sequência fonética etc.

A hipótese anagramática corresponde, resumidamente, a ver no lexema anagramatizado um endograma que concentra os fonemas (ou, eventualmente, os traços) de convocação, em relação com um exograma que faz propagar os fonemas do endograma, os quais se tornam, por isso, fonemas (ou traços) de evocação: ou ainda de acordo com a terminologia saussuriana, contravogais e contraconsoantes (ZILBERBERG, 2006a, p. 256).

Desse modo, o anagrama teria como fúntivos o endograma e o exograma, como consta no seguinte esquema:

Esquema 5. Anagrama.

Os movimentos anagramáticos e aliterativos, produzidos pela poesia como um movimento tensivo de concentração e difusão, nos quais a concentração de alguns sons, em um endograma, é difundida ao longo do poema e sua repetição é nada mais que uma evocação do elemento concentrado; são ferramentas para descrever essa tensão entre a concentração e a difusão encontrada no poema “Greve”.

É nessa tensão que se estabelece, pois, o discurso poético, uma vez que a concentração estaria justamente na acumulação, no “empilhamento” de diversos elementos linguísticos, de níveis diferentes num mesmo “ponto” do poema. A difusão, por sua vez, seria a quantidade, a multiplicação desses elementos. A mesma ideia pode ser vista quando se trata de uma redundância, de uma repetição, como, por exemplo, na aliteração, onde um mesmo elemento (fonema ou traço distintivo) se repete. No fato de ser um **mesmo** elemento ou **poucos** elementos reside a concentração; na repetição (no número de

vezes que um elemento se repete) reside a difusão. Mesmo quando há um relacionamento entre partes diferentes do poema, isso se verifica, pois são várias partes (tendência à difusão) se voltando para um fechamento, uma reiteração dos **mesmos elementos** (concentração) (ALMEIDA, 2009, p. 27).

Com isso, o poema “Greve” é formado pelo endograma greve que se difunde por todo texto. A palavra, as letras, os fonemas e os traços são distribuídos ao longo dos versos. A tabela a seguir mostra o engenho anagramático do texto poético.

PALAVRA
arte lon Ga vida b REVE

Tabela 6. Anagrama: palavra-tema.

LETRAS
a RtE lon Ga Vida b REVE
E sc RaVo s E não E sc REVE
E sc REVE só não d E sc REVE
GR ita GR ifa GR afa GR a Va
uma única pala VRa

Tabela 7. Anagrama: letras

FONEMAS ⁸	
a RtE lon Ga Vida b REVE	[g]; 2[r]; [ε]; [v]; 2[e] ⁹
E sc RaVo s E não E sc REVE	2[r]; [ε]; 2[v]; 4[e],
E sc REVE só não d E sc REVE	2[r]; 2[ε]; 2[v]; 4[e],
GR ita GR ifa GR afa GR a Va	4[g]; 4[r]; [v]; 2[i]
uma ún I ca pala VRa	[r]; [v]; [i];

Tabela 8. Anagrama: fonemas

⁸ Considera-se as vogais finais [e] como anteriores semi-fechadas e não como fechadas [i], fenômeno da região Sudeste, porque afetará o recurso assonante que se identificará adiante.

⁹ O número que acompanha o símbolo fonético define a quantidade de ocorrências no verso e a ausência do número significa que há uma ocorrência no verso.

TRAÇOS FONÉTICOS I	
<i>Ocorrência</i>	<i>Oclusivo</i>
ar T e lon G a vi D a Breve	[t]; [g]; [d]; [b]
Es C ravo se não es C reve	[c]
Es C reve só não D es C reve	2[c]; [d]
G ri T a G ri F a G ra F a G ra V a	4[g]; [t]
Uma ú n i C a P alavra	[c]; [p]

Tabela 9. Anagrama: traços fonéticos I

TRAÇOS FONÉTICOS II		
<i>Ocorrência</i>	<i>Fricativo</i>	<i>Tepe</i>
A <u>r</u> te longa Vi <u>d</u> a b <u>r</u> e <u>V</u> e	2[v]	2[r]
Es <u>c</u> ra <u>V</u> o se não es <u>c</u> re <u>V</u> e	2[v]	2[r]
Es <u>c</u> re <u>V</u> e so não des <u>c</u> re <u>V</u> e	2[v]	2[r]
<u>G</u> ri <u>t</u> a <u>g</u> ri <u>F</u> a <u>g</u> ra <u>F</u> a <u>g</u> ra <u>V</u> a	[v]; 2[f]	4[r]
Uma única pala <u>V</u> ra	[v]	[r]

Tabela 10. Anagrama: traços fonéticos II

Além do “painel” grevista que se repete na página de fundo no poema, a palavra greve aparece nos versos da folha dianteira de forma anagramática. Tanto pelo primeiro verso que “esconde” a palavra, como nos outros versos que exploram a parte sonora da palavra-tema, há um inter-relacionamento das vozes: uma contaminação da página de fundo, que se explicita por meio da repetição do título do poema; na folha dianteira, que só insere a palavra greve no texto de modo anagramático. A voz monofônica da folha branca, semelhante a cartazes políticos, cujo conteúdo é direto e explícito, em junção com a voz poética polifônica, o artista trata da sua relação com a escrita e com a sociedade; cria uma intensa polifonia, na qual várias vozes se unem cada qual a sua maneira.

Essa integração pode ser observada no próprio suporte do poema, pois o conteúdo textual pode ser dividido em categorias *identidade* vs. *alteridade*, a alteridade estaria para a não participação social do escritor, e a identidade estaria para a massa social.

A manifestação de cada classe no poema seguiria a oposição *estético vs. ético*, ela modalizaria a classe trabalhadora (de greve) por um dever e a expressão artística por um querer, com isso se geraria um discurso monofônico comum aos cartazes políticos e um discurso polifônico comum ao discurso poético¹⁰, respectivamente representados pela repetição ao fundo e pelos versos à frente do enunciatório. Logo, as categorias topológicas *englobante vs. englobado*; *anterior vs. posterior* e eidética *uniforme vs. multiforme* se ligam às categorias do plano de conteúdo, pois a disposição quadrilátera formada pelos versos anteriores é englobada pelo retângulo posterior da folha branca, diga-se anterior e posterior dentro da perspectiva do leitor. Os versos, se comparados à repetição uniforme da palavra greve ao fundo, são multiformes.

P.C.	Identidade vs. Alteridade Ético vs. Estético
P.E.	Englobante vs. Englobado Posterior vs. Anterior Uniforme vs. Multiforme

Tabela 11. Correspondências entre PC e PE

Outra correspondência entre os dois planos da linguagem é identificada na parte anterior do poema, no decalque, há uma divisão na folha dos versos, em duas partes, uma superior, cujo conteúdo expõe a situação de disjunção das figuras escravo-artista e escravo-trabalhador, outra inferior, na qual a manifestação poria tais atores em conjunção com o objeto greve (*uma única palavra*).

¹⁰ O fato de o discurso político (panfletário) possuir uma tendência à monofonia e o discurso poético possuir uma tendência à polifonia não exclui o seu contrário.

Esquema 6. Divisão do poema “Greve”.

Também uma oposição discursiva foi ressaltada, na medida em que a parte superior é enunciativa e a parte inferior é tanto enunciativa quanto enunciativa, dependendo da consideração do modo verbal, imperativo ou indicativo. Criam-se dois efeitos diversos: *objetividade* para o discurso enuncivo e *subjetividade* para o discurso enunciativo. Como a segunda parte mescla os dois discursos, separam-se as duas partes em duas categorias, *monofônico* vs. *polifônico*.

Além da categoria topológica *superior* vs. *inferior*, os sons utilizados em cada parte diferenciam cada conteúdo. Primeiramente, há uma assonância ligada ao “bloco” superior e outra ligada ao “bloco” inferior. O bloco superior possui uma maior recorrência da vogal anterior /e/, em suas duas aberturas [e] e [ɛ]; temos:

Arte <u>l</u> onga vida bre <u>ve</u>	2[e], [ɛ]
<u>E</u> scravo se não <u>escre</u> ve	3[e], [ɛ]
<u>E</u> scri <u>ve</u> só não <u>descre</u> ve	4[e], 2[ɛ]

Tabela 12. Assonância em /e/

E no bloco inferior se reconhece uma repetição da vogal anterior aberta [a], nos dois últimos versos temos:

Grita <u>a</u> grifa <u>a</u> gra <u>fa</u> gr <u>ava</u>	6[a]
Uma <u>a</u> única <u>a</u> pala <u>vr</u> a	5[a]

Tabela 13. Assonância em /a/

Seguindo a assonância dos dois blocos, as rimas se dividem em dois tipos, na parte superior se encontram rimas soantes externas e internas. As rimas soantes são aquelas que

repetem os sons das palavras a partir da vogal da sílaba tônica, por exemplo, a rima de “breve” com “descreve”, suas respectivas sílabas tônicas são /bré/ e /cré/, partindo da vogal dessas sílabas até o fim da palavra se forma a rima soante “éve”. Já as rimas externas se caracterizam por estar no fim do verso e as rimas internas por estar no interior do verso. Opta-se pela rima externa do primeiro e terceiro verso entre “breve” e “descreve”, rima rica, com palavras de classes gramaticais diferentes; e a rima interna do segundo e terceiro verso, entre “escreve” e “escreve”, rima pobre, de classe gramatical igual.

Na segunda parte, há uma sequência de rimas toantes internas, ecoicas, no quarto verso e outra rima toante, externa, do quarto e quinto verso. Rima toante é semelhante à rima soante, segue-se o procedimento de partir da vogal da sílaba tônica, no entanto, só se conta com as vogais e se exclui as consoantes. Por exemplo, “grita” e “grifa”, formam a rima toante com /i/ + /a/, “grafa” e “grava”, formam a rima toante com um duplo “a”. Porém, essas rimas estão em sequência em um mesmo verso, caracterizando uma rica ecoica. Já as rimas externas, também toantes, são encontradas no quarto e quinto verso com as palavras “grava” e “palavra”.

Para reforçar o aspecto sonoro, os versos dos poemas tem o mesmo ritmo. Todos os versos estão em redondilhas maiores, ou seja, possuem cada um sete sílabas poéticas. As redondilhas maiores são conhecidas por seu caráter melódico, são muito utilizadas em canções populares ou em repentes, sugerindo um apelo “popular” ao ritmo.

As assonâncias de cada parte e suas respectivas rimas teriam uma correlação no plano da expressão, como também é possível relacioná-las aos estados juntivos de cada parte e suas respectivas formas, na sintaxe discursiva, com seus efeitos determinados.

PC	Objetivo vs. Subjetivo
	Monofonia vs. Polifonia
	Disjunção vs. Conjunção
PE	Fechado vs. Aberto (vogais)
	Soante vs. Toante (rimas)
	Superior vs. Inferior (posição)

Tabela 14. Correspondência entre PC e PE na parte anterior.

Portanto, a temática usual do movimento concretista dos anos de 1950 é mudada a partir dos anos 1960, o poema “Greve” é um dos primeiros representantes dessa modificação

poética, enquanto se aborda novos conteúdos, talvez por influência da situação política brasileira, todavia, há uma preservação da inovação no plano de expressão e da temática metalinguística. Tal temática sofre um processo de expansão em seu conteúdo, antes mais concentrado no próprio poema. Nota-se sua expansão juntamente com a inclusão de um discurso enunciativo, mesmo que mesclado ao discurso enuncivo, a possibilidade da inserção do imperativo “tu”, pressupõe um “eu”, inconcebível na práxis anterior da vanguarda. A mudança implantada na poesia de Augusto de Campos parece produzir novos rumos em sua poética.

4.2 Intertextualidade e poesia: popcretos

Seguindo uma vertente política na poesia, Augusto de Campos produz uma série de poemas intitulados *Popcretos* (1964-1966), cujo nome já sugere essa nova vertente poética do autor. Formado pela fusão das palavras “pop” (popular) e concreto; o título da exposição, realizada com Waldemar Cordeiro na galeria Atrium em São Paulo, expõe essa tendência de aproximar a poesia concreta das questões sociais, já iniciada por poemas como “Greve” e sem perder a experimentação da linguagem na poesia.

Popcretos é composto por cinco poemas elaborados com recortes de jornais, revistas e objetos (como uma caixa de cigarro), formando fotomontagens que exploram as fronteiras entre artes plásticas e poesia. O poema “Psiu!” (1966), posterior à exposição na galeria Atrium, mas pertencente à série *Popcretos*; é considerado para análise. Devido a sua posição, de certo modo, afastada dos outros poemas, pois foi produzido dois anos depois da exposição da série; julga-se haver uma experiência técnica em sua realização e uma manutenção da temática política, em um período de desenvolvimento da ditadura militar, que favorecem sua investigação.

Figura 10. “Psiu!”.

Segundo o dicionário Houaiss (2009), a interjeição do título traz duas acepções: 1. *som para chamar alguém de quem não se sabe o nome ou cujo nome não se quer dizer em voz alta*; 2. *som para pedir que não se fale, que se faça silêncio (às vezes acompanhado do gesto de colocar o dedo indicador verticalmente na frente dos lábios)*. Desse modo, a palavra já encaminha duas leituras possíveis para o poema, um conteúdo relacionado ao silêncio e outro conteúdo relacionado a um chamamento.

Ao ler o poema, verifica-se uma divisão semântica nas palavras retiradas de jornais ou revistas. Dispostas de modo circular, podem elas ser agrupadas em diferentes temáticas. Dentro da aparente desordem de sua disposição, há uma sistematização do conteúdo das palavras, cujo agrupamento se dá em diferentes temáticas: uma política, uma econômica e uma metalinguística.

A temática política reúne sintagmas relacionados à ditadura militar, como a frase do governador de Pernambuco Miguel Arraes (centralizada na parte superior) “Saber Viver, Saber Ser Preso, Saber Ser Solto”, que foi incentivador das Ligas camponesas do Nordeste, preso em 1964, solto em 1965 e posteriormente exilado na Argélia. Já a temática econômica traz sintagmas relacionados ao comércio e à publicidade, como na chamada “amanhã / sem entrada / liquidação” (na parte inferior); na pergunta fragmentada “vamos falar / de dinheiro?” (na parte inferior esquerda) e na cifra de seis zeros centralizada na parte superior. Por fim, a

temática metalinguística se evidenciará após o estabelecimento das outras isotopias arroladas acima, desse modo, dividem-se os sintagmas do poema em suas respectivas temáticas na tabela abaixo:

Temática Política	Temática Econômica
- Ato / Ato 13	- 13 / 13 mensais
- 13	- Mensais
- “Saber Viver, Saber Ser Preso, Saber Ser Solto”	- Novo
- Arraes / Arraes livre	- Tudo mais barato
- Livre	- 000.000 (cifra)
- América	- Vamos falar de dinheiro?
- Bomba	- Amanhã / sem entrada /
- Revolução	- Liquidação
- Paz	- Dura
- Novo	- “Psiu!” (chamamento)
- Vamos falar	
- Dura	
- Ameaça / Ame / Aça	
- “Psiu!” (silêncio)	

Tabela 15. Isotopias em “Psiu!”.

A algumas palavras, devido a sua fragmentação, não se pode definir um sentido, criando um efeito de abertura semântica, por exemplo, no canto superior esquerdo; lê-se “nojo” ou “hoje”; no canto inferior esquerdo, entende-se “do sol” ou “do sul”. De certa forma essas formas imprecisas colaboram para o sentido de cada temática, mas não são asseguradas suas direções.

Dentro da temática política, é notado um conteúdo ligado à ditadura militar de 1964, pela citação da frase de Miguel Arraes, pela manchete “Arraes Livre”, pela palavra Ato; referente aos Atos Institucionais empregados no regime político brasileiro, ligada ao número 13, que em uma conotação supersticiosa representa azar ou mau agouro; também o ponto de interrogação dentro da letra “o” da palavra “ato” questiona esse recurso político da época. Ainda na temática política, é evidenciada a censura exercida pela ditadura brasileira por meio do “silêncio”. Fragmentos como “vamos falar” e “Psiu!” estão relacionados à opressão “dura”

cometida pelo regime militar brasileiro (o “cala-boca”) que coibia a “revolução” e o “novo”, a palavra “bomba” e “ameaça” estão associada tanto à revolução combatida como à maneira de combatê-la e a “paz” aparece como um ideal político (revolucionário) ou como uma aparente tranquilidade oferecida pelo regime à sociedade.

Juntamente à política, os fragmentos oferecem uma leitura comercial; “tudo mais barato”, “13 mensais”, “amanhã sem entrada liquidação”, “vamos falar de dinheiro”, a cifra “000.000”, referente à milhão; “novo”, “dura” (do verbo durar). Nesses trechos há uma valorização da economia, não se trata de uma crise econômica, mas sim da euforia publicitária, de um estado de progresso econômico. Assim, o título integrante do poema tem um sentido de chamamento, se utiliza a função conativa da linguagem, típica do discurso publicitário para uma aproximação do enunciatário.

Por sua vez, as palavras “América” e “Ame / aça” unem os dois percursos temáticos exibidos no poema, “América” pode ser entendida como “Estados Unidos da América”, país que influenciava na política econômica brasileira entre outras coisas por meio de empréstimos, impulsionando a economia (temática econômica) como também era visto como má influência para o Brasil (temática política); mas pode ser entendida por continente “América” que passava por revoluções sociais nesse período, produzindo certa identidade revolucionária (latino) americana. E “Ame / aça”, representaria o ufanismo gerado pelo regime militar ligado ao verbo amar e “Aça” (mulato alourado), seria uma figura referente à perda de identidade devido à inserção do país em um regime capitalista norte-americano. A junção dessas duas palavras forma “Ameaça”.

A visualidade proporcionada por esses recortes de jornais e revistas (intertextos), meios de comunicação em massa, sobrepostos circularmente, cria um andamento acelerado, característico desses meios de comunicação. As informações se amontoam e, por estarem dispostas de maneira circular, sugere-se um efeito de movimento circular, próprio das notícias, como na expressão “jornal de grande circulação”, as notícias circulam e se repetem. Reprodutor dos meios de comunicação em massa, “Psiu!” se utiliza de um recurso “pop” para tratar de dois temas na cultura brasileira da época, no entanto, ao dar o mesmo tratamento a ambos, coloca poesia, política e comércio em equivalência, como se a forma publicitária formatasse temas que teriam tratamentos discursivos distintos.

Ao passo que no círculo exterior, formado pelos fragmentos, há uma proliferação de vozes e uma aceleração, no círculo interior central há uma redução de informação e um ritmo mais lento produzidos pela imagem. O gesto composto por uma boca entreaberta e um dedo apontando para a mesma propõe três leituras possíveis: um gesto de estupefação, um gesto de

reflexão e um gesto de pedido de silêncio. Apesar de caracterizar expressões distintas, os três gestos seguem algo em comum, pois a estupefação e a reflexão poderiam se realizar na forma de silêncio.

Efetivamente, o gesto de silêncio não parece concluído na foto, já que usualmente o dedo verticalmente colocado à frente da boca tem a unha dirigida para o lado, contudo, na oposição produzida com o círculo englobante poderia gerar essa leitura. Todos esses gestos parecem respostas ao círculo englobante interdiscursivo, a estupefação seria uma reação a essa pluralidade informativa, a reflexão poderia se associar à temática política e o pedido de silêncio uniria os dois conteúdos gestuais: pedir silêncio porque há um excesso de vozes ou pedir silêncio como um gesto (irônico) por conta da ditadura.

Essa oposição no plano de conteúdo entre os recortes *polifônicos* e *acelerados* e a foto *monofônica* e *lenta*¹¹ gera um efeito de concentração e silenciamento interessantes, na medida em que há uma expansão das vozes nos recortes, por sua rede intertextual, a foto da boca entreaberta reduz todo o excesso semântico a um conteúdo mais homogêneo, silenciando o vozerio. Gera-se um efeito de aprofundamento reforçado pela forma circular do poema que parte da *multiformidade* dos recortes *englobantes* à *uniformidade* da imagem *englobada* ou, em uma direção contrária, um efeito de expansão.

Esses efeitos de expansão e concentração, obtidos pela leitura do poema, estariam associados a um ritmo próprio. Em um percurso de adentramento, a *descontinuidade* dos numerosos recortes sobrepostos ao seguir rumo à imagem, única e *contínua*, produz uma desaceleração. Na medida em que se faz o percurso oposto, o efeito é de aceleração.

Esquema 7. Eixo tensivo de “Psiu!”.

¹¹ As categorias elegidas no plano de conteúdo da foto só fazem sentido porque se relacionam, por oposição, aos recortes de jornais.

Na tabela a seguir são sistematizadas as relações entre plano de conteúdo e plano de expressão:

PC	Polifônico vs. Monofônico Expandido vs. Concentrado Acelerado vs. Desacelerado
PE	Englobante vs. Englobado Multiforme vs. Uniforme Descontínuo vs. Contínuo

Tabela 16. Relações entre PC e PE em “Psiu!”.

A integração da imagem fotográfica na construção poética de Augusto de Campos é iniciada com a série de poema *Popcretos*. Sobre essa relação, R. Barthes, em seu texto “A retórica da imagem” (1984, p. 27-41) propõe dois modos de integração entre imagem e palavra: *ancoragem* e *etapa*. No modo de ancoragem, a linguagem verbal reduz o conteúdo da imagem, como na legenda de uma foto em jornal, cuja função é “fechar” as várias possibilidades que a imagem produz. No modo de etapa, imagem e linguagem verbal são partes de um sintagma maior; “fragmentos de um sintagma mais geral” (BARTHES, 1984, p. 33), ou seja, possuem uma figuratividade distinta e juntas formam um todo significativo. Toma-se o conceito de etapa para explicar o relacionamento entre imagem e palavra no poema de *Popcretos*.

Na disposição estabelecida entre recortes e foto, as palavras não reduzem a polissemia da imagem, mas sim o conteúdo das palavras no texto forma um diálogo com a imagem, dessa forma, para que esse diálogo aconteça, imagem e palavras precisam “falar” cada um ao seu modo. Todavia, percebe-se que o conteúdo das palavras encaminha esse diálogo, pois a reflexão, estupefação e silêncio lidos na imagem ganham maior sentido se relacionadas às temáticas dos recortes. Portanto, o modo de etapa conduz o diálogo entre os signos plástico e verbal em um semissimbolismo parcial.

No semissimbolismo parcial, a falta de uma categoria formal a sistematizar as categorias da expressão impede o funcionamento independente desse plano no que diz respeito às duas semióticas envolvidas. A combinação entre o verbal e o plástico no semissimbolismo parcial é mediada pelo conteúdo, já no semissimbolismo total ela é mediada pela expressão (PIETROFORTE, 2006).

Poema pop, herdeiro de Kurt Schwinters, conciliador de uma estética do *mass media* e da inovação da linguagem poética. Na experimentação entre as fronteiras das artes plásticas e verbais insere um conteúdo político emergente de sua época.

4.3 Metalinguagem: Palavra pop

Ao integrar diversas temáticas ao discurso poético, criou-se uma fragmentação polissêmica, na qual as vozes políticas e as vozes econômicas se misturam em um formato *pop*. Tais temáticas são comumente tratadas pelo gênero jornalístico, cujo caráter analítico-discursivo é preponderante em sua linguagem. Entretanto, sua integração ao discurso poético sofre mudanças na linearidade discursiva, ou seja, dentro desse excesso de informação simultânea, o discurso se fragmenta e se fragmenta devido a sua aproximação ao silêncio, representado pela censura ditatorial, se fragmenta devido a imediatismo exigido pelo discurso publicitário e jornalístico. A *indizibilidade* pauta uma reflexão sobre a linguagem, as escolhas enunciativas obtidas no plano da expressão promovem um pensamento acerca da linguagem poética.

Em uma época na qual a censura limita o dizer e a publicidade amplifica a comunicação, de forma quase monossilábica, por sua urgência ao imediatismo; o poema junta todas essas temáticas e aponta esse não-dizer imposto pelo vazio político e pelo excesso comunicativo.

Pensando na tipologia proposta por esse trabalho, verifica-se que as escolhas enunciativas no plano da expressão relacionadas ao conteúdo textual promovem uma reflexão sobre a linguagem. A *indizibilidade* instaurada pela fragmentação das palavras nos recortes de jornais formaria uma temática metalinguística **mítica**. O processo sintético-ideogramático se manteve, mesmo inserindo temas novos à poesia concreta, de modo mais orgânico o enunciador vai buscar em objetos do cotidiano para refletir sobre os discursos político-econômicos da época e produzir seu *ready made* sem descartar a valorização da (meta) linguagem poética.

4.4 Intradução: inserção do sujeito lírico

O seguinte trabalho propõe um seguimento dos movimentos tensivos metalinguísticos desenvolvidos. Coincidentemente, esses movimentos foram identificados nas décadas de 1950 e 1960, criando uma expectativa em relação à década de 1970, que teve no poema código seu representante no início desse texto. Prosseguindo com as mudanças ocorridas na obra do autor, nota-se que suas “intraduções”, que saíam do cânone concretista, são um ponto de mudança forte em sua poética e que tiveram as primeiras publicações em 1968. Por isso, é reservado um espaço para investigar a relevância das traduções publicadas por Augusto de Campos. As “intraduções” são consideradas pelos vanguardistas como parte integrante de sua obra, apesar de se diferenciarem da usual inovação empregada pelo concretismo. O conceito de inovação poética se ampliou e os poetas foram buscar nos provençais, nos barrocos ingleses etc, uma antecedência da inovação concretista.

Considerando tais textos como integrantes da obra do autor, surge uma questão para esse trabalho: a temática metalinguística, práxis enunciativa do grupo, permanece nas “intraduções”?

Antes mesmo de ver algum texto traduzido pelo autor, a resposta à pergunta é considerada como positiva, pois se observa que a integração de uma tradução à sua obra já é um processo metalinguístico, porque redimensionam as duas poéticas. O enunciatário buscava conexões metalinguísticas com a práxis enunciativa do poeta. Por mais que o conteúdo do poema não trate de metalinguagem, sua inserção em uma poética que emprega massivamente a metalinguagem sugere ao enunciatário, competente em seu fazer interpretativo e já acostumado às exigências de leitura de tal poesia; uma reflexão do motivo linguístico da “intradução” integrar a obra do autor. Por isso, ela produz uma metalinguagem interdiscursiva, na qual o enunciador redimensiona sua obra pela obra de outro autor ou vice-versa, porque não é mais uma simples tradução feita por um poeta, é dada à tradução um tratamento visual e ela é publicada juntamente com as próprias composições formando parte da obra:

[...] nas intraduições, eu me permito uma liberdade maior e também conduzo para esses textos uma orientação intersemiótica, algo mais próximo da linha dos meus poemas propriamente ditos. Talvez por isso eu tenha publicado essas traduções junto com os meus poemas, porque as considero, de certa forma, mais próximas (CAMPOS, A., 2012).

Uma “intradução” é metalinguística conceitualmente e os conteúdos tratados por ela direcionam novas leituras ao trabalho poético de Augusto de Campos, esse processo de relacionamento entre o texto traduzido e a práxis do autor seria metalinguístico, no entanto, isso se dá na cena enunciativa. O enunciatário redimensiona o valor das duas obras, traduzida e tradutora, mas em uma perspectiva da obra tradutora, assim, há uma reflexão sobre a “intradução” e suas relações com os valores da poética tradutora.

Essa ampliação metalinguística é de certa maneira prevista pela tipologia estipulada, pois o caráter interdiscursivo, cujo direcionamento à própria obra é explicado pelo tipo **metapoético**. Então, consideram-se as “intraduções” de Augusto de Campos como tipos metapoéticos, por causa do interdiscurso gerador de uma reflexão sobre sua poética. Como exemplo, de um texto que em si não pertenceria à temática usual da poesia concreta e, no entanto, ao estar no conjunto de textos do autor inicia-se uma reflexão sobre sua obra. A intradução de Bernart de Ventadorn, trovador do século XII, cuja poesia de caráter lírico amoroso, sem cair no lugar-comum de idealização platônica, e de um aspecto sensual é incorporada à poesia de Augusto de Campos.

Figura 11. Intradução.

O tema amoroso já foi empregado pelo autor em seus primeiros livros em verso e no experimental *Poetamenos*, mas após a eclosão da vanguarda, cujas bases eram contra o emprego enunciativo da linguagem (formador do discurso lírico) esse tema foi

desconsiderado. Mas, como foi visto, a partir dos anos de 1960, o poema “Greve” já sugeria a possibilidade de uma leitura enunciativa do poema e com o poema “Amortemor” (CAMPOS, A., 2001, p. 195) o tema amoroso retorna a sua poética. Contudo, esses poemas mantêm um tratamento concretista, uso de repetição, geometrização etc; e na intradução do trovador, emprega-se o verso e o “eu”.

Antes de iniciar a leitura, chama-se à atenção para a tipografia utilizada para escrever o título “intradução”. São duas fontes distintas, que estariam associadas aos dois poetas: traduzido e tradutor. Isso se confirma pela leitura do texto e pela inscrição dos nomes dos autores, ao lado do título, e as respectivas datas de composição dos poemas; o original de 1174 e a tradução de 1974, ou seja, as décadas se assemelham e oito séculos os separam. A fonte utilizada para caracterizar o texto de Bernart de Ventadorn é a *Cloister*, um tipo gótico, e a de Augusto de Campos um tipo moderno; desse modo, a fonte escolhida se relaciona com a época de cada escritor. Então, os dois versos podem ser lidos separadamente, pois além das fontes, as línguas também se distinguem:

Si no'us vei, domna don plus mi cal, negus vezzer mon bel pensar no val.

Se eu não vejo a mulher que eu mais desejo, nada que eu veja vale o que eu não vejo.

No texto, são mescladas as duas versões, cada uma com sua respectiva fonte, como no título. Cria-se um espelhamento das versões, pois as palavras em português estão ao lado ou misturadas às palavras provençais, além disso, a mistura das línguas produz, em português, efeitos surpreendentes, como “a domna mulher”; “reuveja”; “o pensar que eu” etc. Assim temos:

Si se / eunão nous / v v e ei jo
 A domna mulher
 Don que / eu plus mais mi / cal desejo
 Negus nada / que vezzer eu veja
 Mon / bel vale / o pensar que
 Eu n não o / val vejo¹²

¹² As palavras foram separadas de acordo com a tipografia empregada e onde há separação entre os blocos de palavras é colocada a barra. Os versos estão dispostos como no poema.

Observando a versão em português, separada do original, são encontrados dois decassílabos. O primeiro decassílabo “Se eu não vejo a mulher que eu mais desejo” possui a cesura na sexta sílaba, caracterizando um decassílabo heroico, já o segundo verso “nada que eu veja vale o que eu não vejo” pode ser lido tanto como um decassílabo heroico, quanto um decassílabo sáfico, pois sua cesura pode ser lida na quarta e oitava sílaba (sáfico) ou somente na sexta (heroico). Continuando no plano sonoro, a aliteração em [v] e a assonância em /e/ criam uma musicalidade aos versos, reforçada pela rima pobre de “vejo” e “desejo” que está no fim do primeiro verso com o fim do segundo verso.

A belíssima tradução, que trabalha com um jogo de palavras com o verbo ver, para expressar um conteúdo lírico-amoroso, ganha outra dimensão quando posta em um livro de Augusto de Campos. O texto essencialmente enunciativo; vê-se pelas marcas do pronome pessoal “eu”, pela conjugação do verbo na primeira pessoa do singular “vejo”, “desejo” “veja”; escapa às antigas exigências da poética concretista. Mesmo finda a vanguarda, segundo os próprios integrantes, Augusto de Campos é o autor que se mantém mais próximo às propostas do grupo Noigandres, entretanto, com as intradução, a imagem do enunciador muda, pois a utilização da enunciação enunciada insere um subjetivismo poético até então negado pelo grupo. Ao ler esse texto, pensa-se em como essa inserção lírica será realizada em uma poética antissubjetiva. Uma decorrência dessa nova postura é o retorno ao verso, outro recurso negado pelo concretismo e marcador da nova poética do autor. Contudo, a visualidade é mantida e se nota uma preocupação com as fontes tipográficas, cuja padronização era empregada na vanguarda.

O sujeito evidenciado gradativamente nas poesias de Augusto de Campos, a partir do poema “Greve” e de maneira mais incisiva nas intradução; é acompanhado de inovações na estrutura visual do poema, que chegará aos anos de 1980 com uma forma diferenciada de seus poemas anteriores.

Capítulo 5

Entre o coração e a cabeça

*E por isso vivemos brigando
Toda a vida, eu e o meu coração,
Ele dizendo que sim
Eu dizendo que não*

Lupicínio Rodrigues

5.1 Dialética concretista no poema Coração Cabeça

Após o fim do concretismo, como movimento literário, Augusto de Campos foi o membro da vanguarda que mais preservou as características do movimento em sua poesia. Apesar de retornar ao verso e empregar um modo enunciativo da linguagem continua a explorar a visualidade poética e a condensação dos significados. “Coração Cabeça” é produto desse novo percurso e expõe o conflito dessa mudança.

A primeira publicação de “Coração Cabeça” (1980) foi em *Expoemas* (1980-1985), serigrafias de poemas realizadas em parceria com Omar Guedes. Essas serigrafias possuíam um tamanho tal (40x36 cm) que podiam ser penduradas como quadros. Essa série de poemas visuais emprega a teoria das cores, como a de Josef Albers (1975); entretanto, as cores tinham a função de se relacionarem com o conteúdo das palavras do poema, não produzir uma obra puramente pictural. O poema em questão tinha uma peculiaridade; utilizava as duas faces do “quadro”; então, ele não poderia ser pendurado em uma parede, e sim, exposto como uma escultura, para que o enunciatário visse a frente e o verso do poema. As serigrafias foram publicadas em livro, *Despoesia* (1994), nesse livro, o poema “Coração Cabeça” aparece dividido pelo centro do livro, ou seja, uma frase na página esquerda e a outra na direita

Figura 12. Poema Coração.

Figura 13. Poema Cabeça.

Para a análise do poema “Coração Cabeça” (CAMPOS, A., 1994, p. 14-15), será empregada a versão de *Despoesia*. Pelo modo que aparece no livro, é proposta uma leitura da esquerda para direita, ou seja, primeiro o poema “Coração”, em seguida, o “Cabeça”:

Coração:

“minha cabeça começa em meu coração”

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

Cabeça:

“meu coração não cabe em minha cabeça”

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

Pela sintaxe, no nível discursivo do texto, há o modo enunciativo da enunciação, pois se instala o *eu* do discurso através do pronome possessivo meu (coração) e minha (cabeça); o tempo verbal é caracterizado pelo presente do indicativo, o momento do acontecimento é concomitante ao momento de referência presente; podemos dizer que há uma concomitância da concomitância no texto. O tempo que o enunciador instala, através das duas declarações do poema, é o presente omnitemporal utilizado em máximas e provérbios para enunciar verdades eternas. Essa imutabilidade temporal causada pelo presente gnômico não se refere à imutabilidade dos órgãos, mas ao inter-relacionamento que se estabelece entre as duas figuras do poema.

Pela semântica discursiva, através das duas declarações feitas pelo enunciador, há uma relação da figura de cada sentença com características humanas: o coração seria uma metáfora para os sentimentos e a cabeça para a razão. No Dicionário Houaiss (2001), podemos verificar a isotopia mítica tão comum às duas figuras. No verbete coração, lemos em uma das acepções: “a parte mais íntima de um ser; o berço dos sentimentos, das emoções, do afeto, do ânimo, da coragem etc. No verbete cabeça: centro do intelecto, da memória, da compreensão e do controle emocional; inteligência, juízo.”. Tal comparação é bastante comum na cultura ocidental; mitificam-se esses dois órgãos em características humanas. Então, cada figura do poema representa valores relativos à razão e aos sentimentos. As relações estabelecidas no texto entre essas figuras podem ser explicadas em termos missivos.

O poema começa no espaço do “Coração” com a sentença declarativa: “minha cabeça começa em meu coração”, em termos missivos, o poema está em emissividade, pois o verbo começar cria um andamento acelerado e expande o espaço, que é figurativizado pelo elemento englobante do coração com relação à cabeça. A cabeça ultrapassa seu “território”, se insere e se inicia em outro “território”, fazendo com que haja a abertura do espaço.

O lado do coração [...] é emissivo; a frase trata da etapa inceptiva do processo narrativo, nela a cabeça começa no coração sem obstáculos. Sem paradas remissivas, o tempo enquanto duração, surge acelerado e o espaço, enquanto movimento, abre-se a partir desse início (PIETROFROTE, 2011, p. 86).

Porém, no poema “Cabeça” há remissividade: “meu coração não cabe em minha cabeça”; com a negação do verbo *caber*, o tempo sofre uma parada, uma espera; o coração não consegue se inserir no “território” da cabeça; ao mesmo tempo, isso condiciona o fechamento do espaço.

[...] o lado da cabeça [...] é remissivo, se no lado do *coração* a “cabeça” aparece em expansão, no lado da cabeça a expansão do “coração” encontra seus limites. Há, por isso, uma desaceleração do tempo em função da parada remissiva e o fechamento do espaço (PIETROFORTE, 2011, p. 86).

A relação subjetal no poema se dá entre sujeito/destinador no fazer emissivo e entre sujeito/antissujeito no fazer remissivo. O coração figurativiza um actante narrativo e a cabeça outro, porém em cada sentença eles alternam seu papel narrativo no poema. Na parte do coração, o sujeito narrativo é a cabeça e o coração é o destinador, que contribui para a iniciação do fazer emissivo da cabeça. Na parte da cabeça, o coração é o sujeito narrativo e a cabeça é o antissujeito, que impede a ação do coração instituindo o fazer remissivo. Logo, as

duas figuras (coração e cabeça) passam pelo mesmo processo missivo, porém alternam-se ora como sujeito narrativo, ora como destinador ou antissujeito. O sujeito narrativo busca um objeto euforizado e o destinador coloca-se a promover esse encontro (fazer emissivo), mas o antissujeito impede a continuidade do sujeito em busca do objeto, estabelecendo uma parada (fazer remissivo).

Na articulação *remissivo vs. emissivo*, o “coração” e a “cabeça” não figurativizam as relações sujeito-objeto de valor em que o enunciador figurativizaria o sujeito e as partes do corpo, seus objetos. Ao sujeito da enunciação, nos versos do poema, cabe declarar a narrativa em que o “coração” e a “cabeça”, como dimensões de seu ser, são sujeitos narrativos em função de um objeto de valor de ordem mais abstrata (PIETROFORTE, 2011, p. 86).

O objeto de valor euforizado seria difusão e o objeto de valor disforizado seria concentração; essa articulação *difusão vs. concentração* caracteriza a operação pautada pelos actantes narrativos. No primeiro poema (coração), há uma expansão do sujeito narrativo cabeça em direção à difusão; o destinador coração promove essa expansão, estabelecendo a emissividade. Em termos tensivos, há uma parada da parada em direção à continuação da continuação. É importante salientar que a figura do coração desempenha o papel actancial do destinador, mas também o espaço no qual o sujeito desempenha sua *performance*; é no espaço do coração que a cabeça desempenha sua expansão.

Já no segundo poema (cabeça), o sujeito figurativizado pelo coração teria como objeto a difusão; no entanto, ocorre uma limitação rumo à concentração promovida pelo antissujeito cabeça; condiciona-se a remissividade, pois é estabelecida uma interrupção no movimento do coração. Em termos tensivos, há uma parada da continuação em direção à continuação da parada. De forma inversa ao poema anterior, a cabeça assume o papel actancial do antissujeito, mas, igualmente a ele, representa o espaço, cuja narrativa do coração se desenvolve. Sinteticamente, pode-se representar esquematicamente o processo missivo da seguinte forma:

Fazer emissivo	vs.	Fazer remissivo
Parte do coração		Parte da cabeça
“minha cabeça começa em meu coração”		“meu coração não cabe em minha cabeça”
Sujeito “cabeça”		Sujeito “coração”
Destinador: coração (emissividade)		Antissujeito: cabeça (remissividade)
Objeto: /difusão para o construtivo/		Objeto: /difusão para o expressivo/

Esquema 8. Missividade em “Coração-Cabeça”.

Os valores utilizados, *concentração* vs. *difusão*, podem ser relacionados aos valores de triagem e mistura, expostos por C. Zilberberg (2001); portanto, o poema “coração”, metáfora para os sentimentos, contém a preservação dos valores de mistura, enquanto no poema cabeça, representante da razão, há a sua negação pelos valores de triagem.

5.2 Metalinguagem em Coração Cabeça

Proposta essa leitura mítica das figuras discursivas, que em seu fazer missivo buscam o objeto difusão, emerge imediatamente outra questão a respeito desse poema, pois, ao compreender que após o Concretismo “ortodoxo”, diga-se “ortodoxo” segundo AGUILAR (2005, p. 190-191); os valores cristalizados por ele se tornam um destinador da poesia de Augusto de Campos, as figuras coração e cabeça assumem um papel metalinguístico. Então, é possível relacionar o coração à expressão subjetiva dos sentimentos na produção poética, cujo valor os poetas paulistanos foram contra. Em contrapartida, a construção poética (razão) é valorizada por eles, o poema essencialmente construtivo, objeto autônomo da expressividade, tem como figura a cabeça. Em *Teoria da poesia concreta* (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 2006) tais valores da produção poética são considerados:

O lirismo anônimo e anódino, o amor às formas fixas do vago, que explica em muitos casos, a “redescoberta” do soneto à guisa de *dernier cri*, são manifestações sobejamente conhecidas desse preguiçoso anseio em prol do domingo das artes, remanso onde a poesia, perfeitamente codificada em pequeninas regras métricas [...] (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 2006, p. 45).

[...] diria eu que há uma poesia concreta. Concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas da expressão (o que não quer dizer: posto à

margem o significado), as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 2006, p. 55).

Tudo isso não indica outra coisa senão que: a vontade de construir superou a vontade de expressar, ou de se expressar. O poema, impessoal, passa a ter deliberada função coletiva [...] (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 2006, p. 175).

[...] poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem. realismo total. contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística, criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. uma arte geral da palavra. o poema produto: objeto útil (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 2006, p. 218).

Os dois substantivos do título do poema figurativizam os valores semânticos reproduzidos nos extremos no discurso concretista: *construtividade* vs. *expressividade*. Na parte do coração – minha cabeça começa em meu coração, o título instaura a concentração da expressividade; em seguida, na primeira sentença, forma-se a expansão, o coração se obliqua com o elemento construtivo representado pela cabeça, que segue em direção aos valores representados por ela. Assim, a negação da expressividade pela expansão rumo à afirmação da construtividade forma o valor emissivo euforizado. E na parte da cabeça – meu coração não cabe em minha cabeça, o título implanta a concentração da construtividade; em seguida, a sentença instaura uma limitação, pois a cabeça determina as dimensões ao coração, cujo objeto é a difusão ao expressivo. Dessa forma, o coração, representante da expressividade, substancializa a cabeça. A negação da expressividade pela limitação em favor dos valores de construtividade forma o valor remissivo. O percurso realizado pelas figuras do coração e da cabeça pode ser esquematizado da seguinte forma:

Esquema 9. Valores metalinguísticos em “Coração-Cabeça”.

As direções tomadas nos regimes emissivo e remissivo do poema possuem a seguinte configuração, respectivamente:

Coração (Expressivo) → minha cabeça começa em meu coração (Oblíquo) → Construtivo

Cabeça (Construtivo) → meu coração (Substancial) não cabe em minha cabeça (Parada) → Expressivo

---

Esquema 10. Direções dos valores metalinguísticos.

Instaurou-se a temática mítica, cujo sujeito coração, elemento dos sentimentos, busca sua difusão, interrompida pelo antissujeito cabeça, elemento da razão, que, enquanto sujeito, busca o mesmo objeto difusão, sem interrupções. Como também há a temática metalinguística, cujo conteúdo foi visto como uma difusão da construtividade (poética) e a negação da difusão da expressividade (poética). Dentro dessa perspectiva, as figuras do coração e da cabeça representariam valores associados à nova posição do autor: um modo enunciativo da linguagem (coração) e os valores enuncivos exigidos pelo movimento do qual fez parte (cabeça). Dessa forma, há uma mistura de uma reflexão sobre a linguagem a ser usada e sobre sua obra em um sentido mais global. Instauração de um estilo e autoreflexão poética.

Constata-se um movimento metalinguístico de ampliação, pois partindo da relação *coração* → *expressividade* e *cabeça* → *construtividade*, cujo conteúdo se refere a uma reflexão sobre a linguagem (metalinguagem mítica), chega-se a outra relação metalinguística *expressividade* → *poesia não-concreta* e *construtividade* → *poesia concreta*, cujo conteúdo ressalta o percurso poético do autor (metalinguagem metapoética). Então, o movimento de mistura na tipologia proposta seria de uma metalinguagem mítica para uma metapoética em um processo de ampliação.

5.3 Semissimbolismo e isomorfismo

Para a semiótica, a formação de um texto se dá pela junção do plano de expressão ao plano de conteúdo. A apreensão textual se dirige à manifestação, assim, o conteúdo é “modelado” pelo material que o transmite.

Pela junção entre os dois planos da linguagem, o texto pode ter uma função utilitária ou estética. Na função utilitária, a relevância está no plano de conteúdo e na função estética, o plano de expressão ganha relevância. Paul Valéry (1999, p. 193) em seu ensaio “Poesia e pensamento abstrato”, já reflete sobre a diferença do valor dado à linguagem, focada somente no plano de conteúdo, e à linguagem cujo plano de expressão é ressaltado.

Eu peço fogo a vocês. Vocês me dão fogo: vocês me compreenderam. Mas ao pedir fogo, vocês puderam pronunciar essas poucas palavras sem importância com uma certa entonação e um certo timbre de voz – com uma certa inflexão e uma certa lentidão ou uma certa precipitação que pude observar. Compreendi suas palavras, já que sem mesmo pensar, estendi-lhes o que pediam, o fogo. E, contudo, eis que o assunto não acabou. Coisa estranha: o som e como que a imagem de sua pequena frase reaparecem em mim, repetem-se em mim [...] (VALÉRY, 1999, p. 200).

O autor está tratando de uma mudança da linguagem com função utilitária para função estética, a importância dada ao som, ao andamento e ao timbre da voz está no plano de expressão, apesar de o conteúdo ser transmitido; a frase ainda persiste para o autor devido à forma utilizada para expressá-la. Para compreender a linguagem com função estética, é necessário atentar para o plano de expressão; no entanto, há duas formas desse plano da linguagem se sobressair.

Hjelmslev (2006) vai diferenciar as semióticas *monoplanas* das *biplanas* como sistemas simbólicos e sistemas semióticos. Nos sistemas simbólicos, “há uma correspondência termo a termo entre o plano da expressão e o plano de conteúdo, o que significa que existe uma conformidade total entre esses dois planos” (FIORIN, 2008, p. 58), assim, Têmis, divindade grega, simboliza a justiça; já que a venda ou a cegueira simbolizam a imparcialidade, a balança simboliza a equidade e a espada o poder de punir ou absolver. A junção desses três elementos forma o conceito ideal de justiça em nossa sociedade, não havendo outro significado para essa figura na cultura ocidental. E nos sistemas semióticos, “não há uma conformidade entre o plano de expressão e o plano de conteúdo” (FIORIN, 2008, p. 58). As unidades menores do conteúdo da língua, *semas*, e as suas unidades menores da expressão, *femas*; como também suas unidades maiores, não possuem uma única correspondência, por isso diferenciam-se dos sistemas simbólicos. Partindo dessas duas acepções, a semiótica propõe o conceito de *semissimbolismo*, pois “são aqueles em que a conformidade entre os planos da expressão e do conteúdo não se estabelece a partir de unidades [...], mas pela correlação entre categorias (oposição que se fundamenta numa identidade) dos dois planos.” (FIORIN, 2008, p. 58).

A respeito dessas correspondências entre os dois planos da linguagem, há, por exemplo, um caso bastante conhecido no ambiente literário, no qual o poeta francês Mallarmé associa o som da palavra *nuit* (noite), vogal anterior, a um conteúdo de claridade, de luz; e o som da palavra *jour* (dia), vogal posterior, a um conteúdo relacionado à escuridão, concluía ele, então, que há uma discrepância entre a expressão e o conteúdo dessas palavras em francês. Contudo, o sociólogo C. Levi Strauss reorganiza essa reflexão de Mallarmé, fazendo outra relação, pois associa essas palavras não à posição da língua na boca, mas à duração das vogais; logo, *nuit* tem uma duração curta, se comparada a *jour*, e essa curta duração seria relacionada à noite; como na expressão *La nuit tombe* (a noite cai), e *jour* tendo uma maior duração, está associada à longa duração do dia (STRAUSS, 1986, p. 211). Enfim, C. Levi Strauss e Mallarmé criaram determinado relacionamento de uma forma do conteúdo a uma forma de expressão; todavia, essas correspondências não são estanques e novas relações podem ser feitas com os mesmos elementos.

O semissimbolismo se torna uma ferramenta poética importante para os concretistas, pois os efeitos de condensação e construtividade almejados por eles são reforçados por meio desse recurso linguístico. O isomorfismo, nos textos teóricos do grupo *Noigandres*, pode ser entendido como semissimbolismo, ou seja, é associada uma categoria da forma da expressão a uma da forma do conteúdo.

[...] a poesia concreta realiza a síntese crítica, isomórfica: /jarro/ é a palavra jarro e também jarro mesmo enquanto conteúdo, isto é, enquanto objeto designado. a palavra jarro é a coisa da coisa, o jarro do jarro, como /la mer dans la mer/. isomorfismo (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 2006, p. 68).

Ou em uma nota no texto *Poesia concreta-linguagem-comunicação*, no livro *Teoria da Poesia Concreta* (2006) na qual W. Köhler trata sobre os princípios da *Gestalt*: “A teoria isomórfica, focalizando, a atenção na correspondência de estruturas entre realidades dessemelhantes por natureza, será precioso instrumento de trabalho para o estudo do fenômeno linguístico [...]” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 2006, p. 107). Entende-se o isomorfismo como um procedimento utilizado pelos poetas concretos para entrar em conjunção com os valores de construção poética; portanto, o semissimbolismo se torna um recurso destacado pela poética concretista. Considerando o plano de expressão do poema tratado, observa-se um plano fonético e outro plástico, característica da poesia *verbivocovisual* proposta pelo autor.

Cada poema é constituído de um verso e ao considerar somente as questões sonoras ligadas a cada verso, entramos no campo das rimas, do ritmo, da escansão, das cesuras, dos pés etc., enfim, os recursos tão comumente utilizados na poesia. Primeiramente, atenta-se para o ritmo que os dois versos impõem ao serem escutados, para depois ingressar na visualidade do poema.

7

12

Mi / nha / ca / be / ça / co / me / ça em / meu / co / ra / ção / (12 sílabas poéticas)

6

11

Meu / co / ra / ção / não / ca / be em / mi / nha / ca / be / [ça] (11 sílabas poéticas)

Esquema 11. Metrificação.

As sílabas poéticas se distinguem das sílabas gramaticais, devido à importância em sua sonoridade, mas ainda as bases da divisão silábica são as mesmas. Um verso sempre acaba na última sílaba tônica, desconsiderando as seguintes, como também é possível que uma sílaba poética contenha duas gramaticais; geralmente isso ocorre por meio de um recurso denominado *elisão*, que é a justaposição entre duas sílabas, nas quais a primeira sílaba deve terminar em vogal e a segunda deve começar por uma vogal, criando uma espécie de ditongo (ou tritongo dependendo das sílabas). Assim, é formada uma única sílaba poética, tal fenômeno é bastante comum na oralidade, por exemplo, em *d'água* (de água) e *daqui* (de aqui).

Pelas regras tradicionais de versificação, o alexandrino clássico (verso de doze sílabas poéticas), proveniente da poesia francesa, deve apresentar uma *cesura* na sexta sílaba e que essa cesura coincida com o fim de uma palavra. A cesura é uma pausa realizada por uma sílaba tônica no interior do verso. Caso não seja possível essa coincidência, devido às palavras paroxítonas, a regra prevê que a sétima sílaba deve terminar em vogal, para fazer a elisão com a próxima sílaba iniciada em vogal. Ressalta-se a total desconsideração das palavras proparoxítonas nessa parte do verso; já que impediria o equilíbrio dos hemistíquios. E o hendecassílabo (11 sílabas) geralmente segue a acentuação na 2ª, 5ª e 8ª sílaba ou na 3ª e 7ª sílaba, neste produzindo a cesura na sétima sílaba e naquele na quinta sílaba poética.

Optou-se nessa análise pela irregularidade dos versos, pois apesar de os dois versos poderem ser de doze sílabas poéticas, que exigiriam a elisão entre *começa* + *em* no primeiro poema e sua ausência entre *cabe* + *em* no segundo poema, parece-nos mais adequado à prosódia da língua portuguesa a elisão (*cabe* + *em*) no segundo poema, produzindo um verso de 11 sílabas poéticas. Os versos em questão não obedecem nem às regras tradicionais de versificação, expostas anteriormente, nem às regras modernas do dodecassílabo ternário (cesuras na terceira, sexta, nona e décima segunda sílabas) e do dodecassílabo quaternário (cesuras na quarta, oitava e décima segunda sílabas); o que nos faz pensar em outras possibilidades de ritmo. Pela esquematização da tonicidade de cada verso são evidenciados os seus ritmos.

Coração:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ /
 Mi nha ca be ça co me ça em meu co ra ção

Cabeça:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
 _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ /
 Meu co ra cão não ca be em mi nha ca be (ca)

Esquema 12. Ritmo dos versos.

Os pés do poema, sinalizados por um acento, marcam o ritmo do verso. Na Grécia antiga, a poesia era composta baseada nessas regras rítmicas, desse modo, além de produzir um efeito musical impressionante, visto que havia um acompanhamento musical (geralmente uma lira), também facilitava a memorização dos versos, em uma época cuja poesia era cantada, sem o auxílio da escrita. De maneira distinta à tonicidade, que cria o ritmo dos versos em língua portuguesa, o sistema silábico da poesia grega era segmentado por duração, ou seja, por sílabas *longas* e *breves*; no entanto, muitos poetas e tradutores portugueses e brasileiros, como Manoel Odorico Mendes, um dos primeiros tradutores dos textos de Homero para o

português, adequaram o pé usado pelos antigos para o nosso sistema, então, a sílaba *tônica* equivale à longa e a *átona* equivale à sílaba breve.

Verifica-se na leitura dos versos uma distinção rítmica, pois o poema “Coração” é formado por três dátilos formados cada um por uma sílaba tônica e duas átonas, e um anapesto, constituído por duas sílabas átonas e uma tônica, ao fim do verso. Dátilo e anapesto são ritmos “espelhados”, enquanto este é terminado por uma sílaba tônica, aquele é iniciado por ela.

O poema “Cabeça” começa por um dátilo, recordando o ritmo do poema anterior, ao invés de prosseguir com o ritmo esperado, surge uma mudança para um espondeu, duas sílabas tônicas. O verso continua com a mudança, dessa vez para dois troqueus, formado por duas sílabas, uma tônica e outra átona; para finalizar com um jambo, constituído também por duas sílabas, porém uma átona e outra tônica (oposto ao troqueu), e de certa forma cria um “eco” com o anapesto do poema anterior, pelo fato de terminar o verso de maneira semelhante. Logo, as maiores transformações rítmicas ocorrem no interior do verso de “Cabeça”, pois há uma regularidade nos pés do primeiro poema, criando uma homogeneidade rítmica, que não é acompanhada pelo segundo poema, cujo ritmo se torna heterogêneo. As semelhanças entre os poemas estão ao início, com o dátilo, e ao fim, com o anapesto (em Coração) e o jambo (em Cabeça).

Coração:

Cabeça:

Esquema 13. Denominação rítmica.

Além do ritmo, considera-se a rima como integrante dessa sonoridade poética, pelo fato de o material analisado ser bastante condensado, serão obtidas as rimas de uma maneira minimalista, completamente em desacordo com seu emprego usual.

De fato, os dois versos possuem muitas semelhanças em sua fonética, já que eles são constituídos pelos substantivos coração e cabeça e os pronomes possessivos “meu” e “minha”. A diferença se encontra no interior de cada sentença, pelos verbos e pelo advérbio “não”, que mudam a sonoridade repetitiva produzida pelas outras palavras.

As rimas geralmente aparecem nos poemas no fim de cada verso, mas existem outros tipos de rima, como a rima *interna*, na qual a última palavra de um verso deve rimar com alguma palavra no interior do verso seguinte; contudo, os poemas considerados são constituídos por um verso cada, desse modo, a utilização mais comum das rimas, exigentes de no mínimo dois versos, é inviável. O conceito de *rima ecoica* ou *rima de eco* favorece o minimalismo poético de Augusto de Campos. Entende-se por rima ecoica a relação sonora realizada por duas palavras próximas ou consecutivas no interior de um verso, a rima deve aparecer dentro do verso subsequentemente; por exemplo, a letra da canção *Flor da idade* de Chico Buarque (BUARQUE, 1994) está repleta desse recurso poético – A gente almoça e só se coça e se roça e só se vicia – a rima ecoica soante em [‘sa] aparece no interior do verso da canção nas palavras “almoça, coça e roça”, como também no estribilho: – Ai, a primeira festa, a primeira fresta, o primeiro amor – nas palavras “festa” e “fresta” são produzidas a rima ecoica em [‘esta].

Retornando aos poemas, encontra-se uma rima ecoica em cada poema. A primeira rima está nas palavras cabeça e começa. Além de ecoica, essa rima também é classificada como rica devido às palavras de classes gramaticais distintas e de imperfeita, pois o som oral das rimas não é idêntico: rima-se [‘esa] com [‘sa]. O verbo possui uma sonoridade mais aberta, se comparada ao substantivo. Já a segunda rima se dá entre o substantivo coração e o advérbio de negação *não*, que caracterizam rima rica e perfeita obtidas pelo som nasal em [‘ẽw]. Com base nessas propriedades sonoras, ritmo e rima, constata-se uma possível associação semissimbólica ao fazer emissivo no plano de conteúdo.

Em “Coração”, o Destinador (Coração) faz com que o sujeito (Cabeça) possa entrar em conjunção com o objeto difusão sem interrupções, o espaço se abre e o tempo acelera. Esse fazer emissivo teria um reflexo no ritmo e na rima do poema, pois a homogeneidade rítmica produziria um efeito de continuidade relacionada às rimas orais. No poema “Cabeça”, o fazer remissivo comanda seu conteúdo, pois o antissujeito (Cabeça) impede a conjunção do

sujeito (Coração) com o objeto difusão, tal regime missivo seria refletido na heterogeneidade rítmica, cuja irregularidade proporcionaria um efeito de andamento lento, se comparado ao poema anterior. A parada rítmica estaria associada, no plano da expressão, à nasalização. Portanto, são vinculadas à emissividade e à remissividade de cada poema, respectivamente, as categorias rítmicas *homogêneo vs. heterogêneo* e nas rimas as categorias fonéticas oral vs. nasal.

PC	Emissivo vs. Remissivo
PE	Heterogêneo vs. Homogêneo (ritmo) Oral vs. Nasal (rima)

Tabela 17. Processos semissimbólicos em Coração Cabeça.

Outro eco produzido na sonoridade do segundo poema é gerado a partir de um auxílio plástico. A palavra “cabeça” no primeiro poema aparece dividida *ca - beça*, trazendo à tona o vocábulo regional “beça”, talvez relacionado à emissividade, mas que não ganha tanta importância foneticamente, devido à abertura do *e* na palavra “beça”; contudo, no segundo poema a mesma palavra é separada de maneira distinta *cabe - ça*, fazendo eco com o verbo *caber* no presente do indicativo, cujo conteúdo tem grande importância para a remissividade desse poema. Com uma nova disposição visual eclodem das palavras novas significações não somente plásticas como também fonéticas.

4.5 Semissimbolismo por categorias plásticas

Ao reler os poemas analisados e focando sua disposição visual, nota-se que as relações estabelecidas no plano de conteúdo entre razão e sensibilidade aparecem no plano de expressão; o fundo vermelho poderia representar o coração/sentimento/ expressividade, já que essa cor na cultura ocidental se refere à paixão, emoção, atributos do coração. E no âmbito da cabeça/razão/construtividade, tal relação apareceria em uma leitura matemática dos parênteses em cor branca, pois o poema pode ser lido de “dentro para fora”, como nas equações matemáticas, que primeiramente devem ser resolvidas as contas dos parênteses interiores para os exteriores; criando um efeito de racionalidade por um elemento matemático. Essa

atribuição da ciência exata como expressão da racionalidade é bastante comum em nossa cultura e foi muito valorizada na composição poética na fase ortodoxa concretista. Também à escrita se pode atribuir um valor de racionalidade, com menos intensidade em nossa cultura, dessa forma, a escrita disposta matematicamente reforçaria tal conteúdo.

Ao observar o poema, o enunciatório tem a possibilidade de percorrer seu olhar a partir da mancha vermelha englobante, para chegar à escrita englobada em cor branca, e quando o enunciatório se concentra na leitura do poema, o fundo vermelho perderia sua relevância. Com essa leitura, é possível associar as categorias topológicas englobante vs. englobado, as categorias cromáticas cor quente vs. cor neutra e as categorias eidéticas homogêneo vs. heterogêneo, respectivamente, ao conteúdo expressivo (sentimento) vs. construtivo (razão). Contudo, deve ser ressaltada a categoria aberto vs. fechado, que regula a apreensão da obra pela focalização do enunciatório, propiciando as associações determinadas: englobante/cor quente/aberto/expressivo vs. englobado/cor fria/fechado/construtivo.

PC	Expressivo	vs.	Construtivo
PE	Englobante		Englobado
	Cor quente	vs.	Cor neutra
	Homogêneo		Heterogêneo
	Aberto		Fechado (focalização)

Tabela 18. Relações plásticas.

Nos dois poemas considerados, outras categorias topológicas são observadas pelo Prof. Dr. Antonio Vicente Pietroforte em seu livro sobre poesia concreta (PIETROFORTE, 2011). Segundo o autor, nesses dois poemas, as palavras de cada verso aparecem em uma relação de intercalado vs. intercalante, dispostas de maneira central vs. marginal, ou seja, conforme se dá a leitura nos parênteses (como na matemática) do intercalado central ao intercalante marginal, ocorre uma troca de posição; quando se lê “minha”, no poema Coração (no entanto isso serve para os dois poemas), o pronome possessivo na primeira pessoa do singular está intercalado e centralizado e o intercalante marginal é “cabeça”; ao prosseguir a leitura o intercalante “cabeça” se torna intercalado e central, o verbo “começa” faz o elemento intercalante marginal e assim sucessivamente, deixando a primeira palavra somente como intercalada central, “minha”, e a última, “coração”, somente como intercalante marginal.

Além dessa categoria *central vs. marginal* e *intercalado vs. intercalante* observada nos poemas, nota-se também uma categoria plástica *menor vs. maior*, as palavras intercaladas são menores do que as palavras intercalantes, produzindo um efeito de crescendo ou de profundidade. Ao olhar para o poema, essa profundidade, em perspectiva; devido ao crescimento do tamanho da fonte das palavras, estabelece uma forma em V, criando uma impressão de abertura em forma triangular. A abertura do arco desse possível triângulo tridimensional está de acordo com o próprio desenvolvimento do sentido do verso, pois partindo dos pronomes possessivos, marcas do enunciador, “meu” e “minha”, o verso ganha sentido. Então, na medida em que a frase se expande, sujeito e predicado tomam forma na sintaxe do verso, cujo fim está nos substantivos coração e cabeça, integrantes da locução adverbial de lugar, como também designam o título do poema.

Esquema 14. Expansão em “Coração-Cabeça”.

O semissimbolismo pode ser apresentado em um eixo tensivo, as categorias plásticas arroladas acima podem ser pensadas em fechamento vs. abertura (do arco) que, devido ao seu efeito tridimensional, seria relacionada à expansão do sentido no poema, cujo conteúdo é concentrado vs. expandido.

PC	Concentrado	vs.	Expandido
PE	Intercalado		Intercalante
	Central	vs.	Marginal
	(Fonte) Menor		Maior
	Fechamento	vs.	Abertura (do arco)

Tabela 19. PC e PE em Coração-Cabeça.

Pietroforte (2011), ao analisar esse poema, propõe uma interessante temática metalinguística, na qual o enunciador, marcado pelos pronomes possessivos de primeira pessoa do singular, no início de cada verso e no centro de cada poema, é o gerador do sentido em “Coração-Cabeça”. A partir desse enunciador e por meio dele nasce o sentido semântico, sintático e topológico da disposição das letras.

Enunciado no regime enunciativo, o enunciador se confunde com o leitor, fazendo com que a geração do sentido do poema se conforme com a geração do sentido propriamente dito por todo ser humano; tematizando a semiose, no poema de Augusto, o homem, entre o coração e a cabeça, é o significado de todas as linguagens (PIETROFORTE, 2011, p. 89).

Somadas as duas temáticas metalinguísticas desenvolvidas acima, observa-se o caráter metaestilístico desse poema, entendendo *estilo* como o conjunto de procedimentos eleitos pelo enunciador para criar um enunciado.

Isso significa que o estilo é o conjunto de traços fônicos, morfológicos, sintáticos, semânticos, lexicais, enunciativos, discursivos, etc., que definem a especificidade de um enunciado e, por isso, criam um efeito de sentido de individualidade (FIORIN, 2006, p. 46).

O enunciador nos mostra as bases de produção de sua poesia, ou seja, evidencia seu estilo tratando dele mesmo ora pela revisão dos valores aceitos e negados em sua obra, por meio de interdiscursividade, estabelecendo uma poética rigorosa ligada a construtividade; ora tematizando a semiose (seu material de trabalho), cujo processo se torna assunto de sua reflexão.

As relações metalinguísticas aparecem claramente depois da análise: o poeta se debruça em seu próprio percurso poético que representa não somente um problema compositivo e estético de vanguarda, mas também uma dialética humana.

Capítulo 6

Mudança e silêncio após tudo

*A flor flore
O colibri colibrisa
E a poesia poesia*

Haroldo de Campos

6.1 Fazer avaliativo em Pós-Tudo

“Pós-tudo” (1984) marca uma fase da poética individual de Augusto de Campos, ou seja, não orientada por um movimento literário. O poema está em *Despoesia* (CAMPOS, A., 1994, p. 35), que marca uma nova perspectiva na obra do poeta. Entre a fase do salto participante e esse livro, o autor fez um retorno à cor, no poema “Viva vaia” de 1972 (CAMPOS, A., 2001, p. 203), e ao verso, nas “Intraduções” de 1974-1975 (CAMPOS, A., 2001, p. 213) e em “Stelegramas” de 1975-1978 (CAMPOS, A., 2001, p. 233). Todavia, é em *Despoesia* que verso, cor, tipografia e, sobretudo, a inserção de marcas enunciativas integram de maneira sistemática um livro.

O poema reflete sobre a própria produção poética de Augusto de Campos, desde a rigorosa vanguarda dos anos cinquenta até o momento atual. Antes de ser publicado em *Despoesia*, “Pós-tudo” chegou ao público pelo *Folhetim* do jornal *Folha de São Paulo*, em 27 de janeiro de 1985. Dois meses após o aparecimento do poema, uma crítica de Roberto Schwarz sobre o texto poético de Augusto de Campos foi também publicada na *Folha de São Paulo*, no mesmo caderno *Folhetim*, em 31 de março do mesmo ano, desencadeando tensões, pois o poeta fez sua contestação com o texto “Dialética da maledicência” (CAMPOS, A., 1984 p. 75), gerando uma grande polêmica literária.

Figura 14. Pós-tudo.

Em seu artigo intitulado “Marco histórico”, Roberto Schwarz (2002, p. 57) atenta para a imprecisão do poema. Segundo o crítico, tanto o sujeito do poema quanto a palavra *tudo* dão margem a diversas interpretações. Ele põe em questão a validade da palavra *tudo*, para, em seguida, relativizar a validade do sujeito do poema, já que este poderia representar o próprio autor, o movimento concretista, a modernidade em geral ou as revoluções políticas:

[o poema] solicita a interpretação em chave externa – o que é “tudo”? – ao mesmo tempo que a deixa em aberto, funcionando como uma alusão vazia. O contexto interpretativo é de livre escolha do leitor: a biografia do poeta, a história do movimento concretista, o destino da arte moderna, o ciclo da revolução, todos aceitáveis, embora nenhum tenha apoio diferenciado no interior da composição (SCHWARZ, 1987, p. 62).

Ao observar as relações entre esse *eu* poético, o verbo *mudar* e seu objeto *tudo*, o crítico qualifica o poema de indeterminado e acrescenta que a insuficiência e o *delírio de grandeza* fazem do poema uma pretensão pueril. Após essa crítica desfavorável, o poeta responde ao crítico da análise, em seu texto “Dialética da maledicência” (CAMPOS, A., 1984), cujo teor é menos uma defesa analítica do texto do que uma difamação do autor de “Marco histórico”.

Levando em consideração o artigo de Roberto Schwarz, é proposta uma análise do poema, sem sofrer os inconvenientes do calor do momento, para tentar entender o marco poético desse poema, pois inegavelmente tanto o caráter transformador do concretismo e o valor do crítico são de grande importância para a literatura brasileira. Todavia, a ideia não é a de se ater especificamente às questões levantadas pelo autor de “Marco histórico”, o *tudo* apresentado pelo texto, não é levado a um extremo filosófico ou tomando estritamente seu caráter denotativo. Da mesma forma, o sujeito do poema, como se constatará mais adiante com a ajuda do texto de Zilberberg (2006a), é valorizado pela sua capacidade de amplitude (ou indeterminação, segundo Schwarz). Pretende-se que, conforme se segue a investigação do poema, pelo viés da teoria semiótica, seja possível dar alguma resposta aos problemas apresentados pelo crítico brasileiro.

Voltando ao poema, é sugerida, para fins de análise, uma leitura que parte da esquerda para a direita: *Quis / Mudar tudo / Mudei tudo / Agora póstudo / Extudo / Mudo*.

Na sintaxe discursiva, as marcas de pessoa e tempo apontam para uma enunciação enunciada no discurso, o *eu* aparece nas desinências dos verbos *quis*, *mudei* e *mudo*; o tempo é marcado pelo advérbio temporal *agora* e pelo tempo presente do indicativo do verbo *mudar*, o que mostra uma *concomitância* do momento de acontecimento ao momento de referência

presente, definindo o pretérito perfeito dos verbos *querer* e *mudar* como uma *anterioridade* ao momento de referência presente. E na semântica discursiva a temática metalinguística se torna crucial para o entendimento do poema.

A metalinguagem estabelecida no poema é considerada a partir de uma ancoragem no discurso concretista. O pensamento de M. Bakhtin (BARROS; FIORIN, 1994) sobre os processos dialógicos do discurso é tomado em conta. Aderir outros textos à análise textual, fundamentais para seu entendimento, não é visto aqui, entretanto, como uma desconsideração da máxima greimasiana, *fora do texto não há salvação* (GREIMAS, 1987, p. 302), pelo contrário, conforme M. Bakhtin, todo texto é dialógico, mesmo que não exponha seu dialogismo. Portanto, se ser dialógico é fundamental a todo texto, pois integrara a geração do sentido, compreender sua interdiscursividade não é sair do texto, mas aprofundá-lo. Assim, para compreender o objeto *tudo*, que o sujeito busca em “Pós-tudo”, e as reflexões geradas por essa abordagem, é necessário conhecer os interdiscursos influentes na obra de Augusto de Campos – “a interdiscursividade é o processo em que se incorporam percursos temáticos e/ou percursos figurativos, temas e/ou figuras de um discurso em outro” (BARROS; FIORIN, 1994, p. 32).

A recorrência do verbo mudar por meio de *alusão* instaura uma relação com esses outros discursos, nos quais a inovação, em um plano mais abrangente, decorrente da incessante mudança nos padrões poéticos exigidos pela vanguarda, é vista como fundamental para o *fazer* do enunciador – “[...] a alusão ocorre quando incorporam temas e/ou figuras de um discurso que vai servir de contexto (unidade maior) para a compreensão do que foi incorporado” (BARROS; FIORIN, 1994, p. 34). Atenta-se, então, para um tipo de metalinguagem *monofônica*, pois sem integrar vozes dissonantes ao discurso concretista, o poema se relacionaria a outros textos referentes ao próprio movimento literário integrado pelo autor.

Considerando o princípio dialógico e a inventividade poética valorizada pelo concretismo, cuja mudança do modo de ler e fazer poesia foram uma busca incessante para a vanguarda, lança-se mão do livro *Teoria da poesia concreta* (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 2006), no qual está contida grande parte dos manifestos e textos críticos do grupo:

Propomos, portanto, a criação de linguagens projetadas e construídas para cada situação e de acordo com cada necessidade. Isto significa projeto de construção de novos conjuntos de signos [...] e de novas regras sintáticas

aplicáveis aos novos conjuntos de signos (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 2006, p. 221).

A arte da poesia [...], implica a idéia de progresso, não no sentido de hierarquia de valor, mas no de metamorfose vetoriada, de transformação qualitativa, de culturmorfologia: **make it new** (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 2006, p. 43).

A *inventividade* torna-se, assim, o valor euforizado tanto pelo grupo *Noigandres* quanto pela poética de Augusto de Campos, e, ao reler o poema, o verbo *mudar* ganha maior sentido.

Já estabelecidos os valores que integram o texto, regressa-se ao texto para investigar a reflexão feita pelo enunciador sobre seu pós-estado. Nos fazeres *missivo* e *avaliativo* propostos por Zilberberg (2006a), encontra-se uma ferramenta teórica interessante para a compreensão do poema. Para fins de análise o poema é dividido em duas partes.

Esquema 15. Divisão de Pós-tudo.

Observa-se o fazer missivo dos três primeiros versos: o poema é narrativizado por um sujeito-enunciador, cujo destinador seria o próprio movimento concretista, pois pelo concretismo o poeta conseguiria adquirir um *saber* e um *poder* para *mudar tudo*; esse sujeito promoveria sua conjunção com o objeto, *quis mudar* e *mudou tudo*. Assim, o *fazer emissivo* rege essa primeira parte. O *eu* rapidamente entra em conjunção com o objeto de valor *inovação* sem complicações, marca-se a distensão narrativa. O sujeito é modalizado no *fazer* pelo *querer* (da ordem do estético), pragmaticamente, e pelo *prever*, cognitivamente. Nesse regime emissivo, ele *queria* e *previa* sua conjunção com o objeto de valor *inovação* - *quis mudar tudo/ mudei tudo*. E nos três últimos versos, haveria uma parada na emissividade

anterior rumo à remissividade, a qual seria efetivada pelos versos *agora póstudo / extudo*. Ou seja, o enunciador após a conjunção com o objeto iniciaria uma reflexão sobre o valor e a remissividade seria instalada pelo adjetivo *mudo* do último verso. O sujeito *eutensivo*, em *continuidade*, na primeira parte do poema, sofre uma *parada* nos dois primeiros versos da segunda parte e entra em um regime de *contensão*. No último verso, desencadeiam-se duas possibilidades; em direção à *retensão* uma continuação da parada, o sujeito ora se manteria nesse estado, ora passaria rapidamente para uma *distensão*.

Como a palavra *mudo* possui dois significados – *mudo* relativo ao presente do indicativo do verbo mudar ou ao adjetivo relacionado a silencioso, calado – essa palavra se torna um *conector de isotopias* (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 86-87). Respectivamente, o verbo desencadeia uma *distensão*, ou seja, ele conduz a uma parada da parada e o adjetivo fixa uma *retensão*, a uma parada. Essa dupla isotopia, desencadeada pelo adjetivo *mudo*, pode ser analisada sob o ponto de vista do fazer avaliativo proposto por Zilberberg (2006a).

O autor faz uma investigação a respeito do valor e propõe dois fazeres a ele relacionados: o *fazer normativo* e o *fazer avaliativo*. O *fazer normativo* instaura os valores para um sujeito, ou seja, nesse fazer se origina o valor. Assim, na ordem normativa, *heterotópica*, a comparação dos valores em espaços distintos forma:

A busca de uma necessidade que finaliza o procedimento. [...] O fazer normativo se encarrega de fundar os valores, ou seja, de extrair, para determinada ordem de valores, determinado estrato de valores, seus pressupostos; em suma, de discursivizar o valor do valor (ZILBERBERG, 2006a, p. 153).

Já estabelecido o valor no fazer normativo, inicia-se a sua apreciação no *fazer avaliativo* – “do ponto de vista objetal, discute as vantagens dos objetos e os méritos dos sujeitos; do ponto de vista operatório, confronta ou compõe o fazer apreciativo e o fazer depreciativo” (ZILBERBERG, 2006a, p. 153). Dessa forma, o fazer normativo, pressuposto, antecede o fazer avaliativo, pressuponente, pois é necessário primeiramente fundar o(s) valor(es) para depois avaliá-los. Dois tipos de sujeito decorrem dos fazeres mencionados: um sujeito *extenso*, que pertence tanto ao fazer normativo quanto ao fazer avaliativo, e um sujeito *intenso*, relacionado somente ao fazer avaliativo. Respectivamente, são eles os sujeitos *fiduciário* e *tético* (ZILBERBERG, 2006a, p. 165). A partir das possibilidades de interpretação, é proposta uma relação entre as isotopias e cada tipo de sujeito.

O sujeito fiduciário possui duas configurações de acordo com o fazer do qual ele participa. No fazer normativo, o sujeito *implexo* é caracterizado como um “não-Eu” subjetal,

pois a origem dos valores se mesclaria a sua avaliação. Ao fazer avaliativo estaria relacionado o sujeito *perplexo*, já que ele está “às voltas com os valores constituídos, com a vicissitude” (ZILBERBERG, 2006a, p. 167). Para a apreciação dos valores estabelecidos, o autor propõe um percurso do universo avaliativo.

UNIVERSO AVALIATIVO	
FUNÇÃO	CATEGORIAS
Espaço especulativo	equivalência/ equidiferença
Espaço crítico	o bem / o bom
Espaço pático	dever / desejo
Espaço nômico	totalização / infinitização
Espaço fórico	euforia / disforia

Tabela 20. Universo avaliativo (Zilberberg, 2006a, p. 156).

Postos em vigor os valores, o sujeito *perplexo*, diante dos valores estabelecidos, apontado pelo adjetivo *mudo* seguiria o seguinte percurso em “Pós-tudo”: ele entra em conjunção com seu objeto de valor, inovação; em expansão, é criada uma *infinitização* do objeto representado por *tudo*, cujo pressuponente modal seria o *desejo* - o sujeito *quis mudar tudo*. Esse *querer* controla no *nível crítico* o bom, relacionado ao estético (parte 1) – “O bom se prende ao desejo a ao objeto que infinitiza” (ZILBERBERG, 2006a, p. 159).

Por último, na busca de uma motivação para manter a continuação, é realizada a comparação do valor dos valores. Depois de *mudar tudo* (agora pós tudo), e com certo afastamento (ex tudo), há uma reflexão (estudo) sobre as equivalências entre os dois estados (partes 1 e 2). Chega-se ao nível especulativo, que instala uma equidiferença ou uma semelhança das diferenças – “Se me perdoam a expressão, não são as similitudes, porém as diferenças, que se assemelham” (LÉVI-STRAUSS, 1962, p. 111). A perplexidade do sujeito figurativizada pelo silêncio é instaurada diante de uma *axiologia* que confronta seus valores, criando um fazer remissivo – “o que não se pode falar, deve-se calar” (WITTGENSTEIN, 2008, p. 112).

Já o sujeito tético, da ordem da intensidade, relaciona-se com o objeto-valor – “quando se tratar da conjunção (ou da não-conjunção) com o objeto valor, estaremos diante do sujeito

tético” (ZILBERBERG, 2006a, p. 165). No poema, o sujeito assume um programa de apropriação e conservação do objeto. Os percursos seguidos pelo sujeito tético podem ser de *exclusão* ou de *participação*, no caso da exclusão “estariamos diante de um sujeito singular-individual e no caso da participação estariamos diante de um singular coletivo [...]” (ZILBERBERG, 2006a, p. 166).

Dessa forma, o poeta reflete sobre sua poética individualmente, em um regime de exclusão (triagem), trata de um passado recente e dos seus desdobramentos; empregando a metalinguagem **metapoética**. Contudo, coloca-se uma questão: não seria esse processo metalinguístico, cuja divisão na história do poeta representaria um caso de *participação* do sujeito tético? “Estariamos diante de um singular-coletivo: o nome próprio, marca da individuação, não é reservado aos indivíduos...” (ZILBERBERG, 2006a, p. 166) e, sim, a um processo literário contemporâneo àquele texto.

O sujeito tético entra, então, em conjunção com seu objeto de valor inovação (quis mudar tudo/mudei tudo), na parte 1 do poema, consequentemente, ao fazer a parada *pós-tudo*, desencadeia-se (parte 2), pelo verbo enunciativo *mudo*, a continuação do percurso do sujeito tético regido pela emissividade, novamente conjunto com o objeto-valor inovação.

Dentro de uma perspectiva bakhtiniana, nota-se um poema de temática metalinguística cuja discursivização aborda uma poética anteriormente realizada, mas *atualizada* no agora, conjunta com o objeto. Porém, no presente há uma dupla direção desse trajeto: ora o asseguramento da continuação dessa realização promovido pelo verbo, mantendo o discurso da conservação, *monológico*, ora em uma *potencialização* promovida pelo adjetivo, cuja não-conjunção com o objeto, em direção à disjunção, produz uma reflexão sobre o valor. Com isso, forma-se um diálogo controverso entre essas duas fases, próprio do discurso *polifônico* (BARROS; FIORIN, 1994, p. 6). Viu-se que a análise se fixou no plano de conteúdo, no entanto, o poema utiliza a função estética da linguagem, cujo plano de expressão ganha relevância.

6.2 Perplexidade no plano da expressão

No processo sintético-ideogramático, utilizado na construção do poema, seguindo as categorias *topológicas* e *eidéticas* (FLOCH, 1985), estabelece-se uma correlação entre o conteúdo e a expressão.

O poema “Pós-tudo” está disposto em uma categoria topológica *intercalantes* vs. *intercalado*, havendo relevância nos intercalantes direito e esquerdo: no intercalante direito é observada uma continuidade, as palavras estão dispostas uma embaixo da outra continuamente; enquanto no intercalante da *esquerda*, as palavras estão dispostas descontinuamente (o fundo negro da página interrompe a sucessão das palavras). Já o intercalado possui uma posição central.

Figura 15. Divisão plástica em Pós-tudo.

Associada ao plano de conteúdo, na parte direita, há uma reiteração da volição, o *querer-ser* do sujeito tético e sua emissividade (regime eutensivo) são apresentados pelo caráter contínuo da disposição do verbo modal (intenso) e do pronome indefinido; enquanto

no lado esquerdo, identifica-se o sujeito fiduciário em remissão, pois o caráter descontínuo dos verbos e do advérbio poderia ser associado à *retensão*. Na parte central, se comparada às outras duas, não há elementos suficientes para designar uma continuidade ou descontinuidade, logo, seu caráter neutro poderia significar o regime *contensivo*, obtidos pelos sufixos *pós* e *ex* que no plano de conteúdo são os responsáveis pela *parada da continuação*.

Com relação à categoria *eidética*, pode-se salientar uma homogeneidade na forma espiral das letras, o que pode sugerir pelo conteúdo do poema, uma *assimilação* (PIETROFORTE, 2011, p. 67), ou seja, a forma espiral, símbolo de perplexidade na cultura ocidental, projetaria um conteúdo do sujeito perplexo, como visto na análise acima. Portanto, há um processo de identificação (semissimbolismo) na categoria topológica do poema e um processo de assimilação na categoria eidética da fonte das letras. Essa perplexidade reflete a inserção do sujeito em um mundo pós-utópico, ao menos após a utopia da vanguarda concretista, na qual ele observa a queda de seus ideais (poéticos) para refletir, estudo (ex-tudo), e consequentemente se calar diante de um fundo negro ou, em outra perspectiva, continuar seu projeto de mudança incessantemente em um ciclo espiralado.

É importante ressaltar que, devido ao recorte da análise, esses dois percursos são abordados separadamente, mas no poema eles aparecem simultaneamente. O texto sintetiza as possibilidades poéticas complexas no discurso. Evidentemente, a análise exposta aqui é uma escolha de leitura dentro das inúmeras possibilidades contidas nesse poema. Porém, a metalinguagem é destacada como um meio produtivo para a compreensão desse tipo de poesia, já que para poesia concreta tal temática é essencial. Então, levar em conta sua interdiscursividade é fundamental para a compreensão da poesia de Augusto de Campos, pois os textos dialogam com outros textos e percebe-se isso com intensidade, já que esses intertextos geralmente são de sua própria obra, caracterizando uma reflexão metalinguística.

6.3 Forma e função poética após tudo

A concentração metalinguística da chamada fase ortodoxa e sua gradual expansão, culminando no livro *Despoesia*, gerou uma abertura metalinguística na obra do autor. Logo, já não há, a partir do livro *Não*, uma tendência a determinado tipo metalinguístico. O

enunciador se utiliza de triagens e misturas em seus textos, contudo, os valores de inovação e condensação poética permanecem.

A reflexão sobre a situação da poesia na contemporaneidade é um tema recorrente nesse livro, pois ao iniciar uma vanguarda nos anos de 1950, cuja proposta era construir a poesia de uma sociedade moderna e ao chegar a essa sociedade, informatizada e globalizada, na qual a poesia perde importância (“Axel’s site), cria-se um conflito. A problemática de “Pós-tudo”, mudança e silêncio, traz desdobramentos em uma oposição de *vida* (“meu / dim / inu / to / ín / fim / o / vi / (in / vi / sí / vel) / ver”) e morte (“do céu do/ futuro/ que não / mente / o poeta / morituro / te saúda”), a poesia, marginal, beira o silêncio, a modernidade é consumidora e o poema não é um produto (tudo à venda / nenhum poema).

A expansão metalinguística chega a um possível processo de saturação, se comparada à concentração dos poemas concretistas, mas isso é uma hipótese, já que não há mais *corpus* para comparação. O poema “Inútil idade” exemplifica essa reflexão metalinguística, sobre a situação da poesia.

a inutili
dade da p
oesia a i
nutilidad
e da poes
ia a inut
ilidade d
a poesiaa
inutilida
de da poe
sia a inu
til idade
da poesi
a a inuti
l idade d
a poesia
ainutilid
ade da po
esia a in
utilidade
da poesia

Figura 16. Poema “Inútil idade”.

O texto, escrito em uma fonte tipográfica de máquina de escrever, repete e fragmenta o verso decassílabo “a inutilidade da poesia” em outros versos como “a inútil idade da poesia” e “utilidade da poesia”, esse eneassílabo e aquele decassílabo. Tal procedimento é parecido aos poemas “Caracol” (CAMPOS, A., 2001, p. 108) e “Memos” (CAMPOS, A., 2001, p. 245), no entanto, ele se diferencia por utilizar a mesma fonte e por ocupar uma faixa vertical centralizada na página. Assim, nos versos “a inútil idade da poesia” e “a inutilidade da poesia” há uma depreciação dos valores do texto poético. Possivelmente, segundo um pensamento de censo comum contemporâneo, por ser uma arte “ultrapassada” e “velha” (inútil idade) e que não contribui para a vida moderna (inutilidade). Entretanto, o fato de ser inútil em uma visão pragmática a coloca como útil em outra perspectiva, porque ela não representaria os valores práticos, sua utilidade estaria em um fazer interpretativo.

Considerar a poesia como inútil é partilhar de valores, dos quais os objetos devem ter uma função prática, contudo, se há uma aceitação de que há objetos de valores cognitivos, simbólicos, sem utilidade prática, o mesmo objeto ganha utilidade. Segundo os valores partilhados, sua função mudaria. Assim, dentro da perspectiva do poema, a poesia parece inútil, mas não o é. O emaranhamento dos versos sugere uma espécie de triagem no “parecer” (fazer interpretativo) que resulta no “ser” do verso final “utilidade da poesia”. Essa relação do conteúdo entre ser vs. parecer, relacionada respectivamente à utilidade vs. inutilidade, é manifestada no plano de expressão nas categorias eidéticas *continuidade vs. descontinuidade* e topológicas *superior vs. inferior* e *maior vs. menor*.

Figura 17. Categorias plásticas em “Inútil idade”.

Os versos fragmentados na parte superior do poema (retângulo negro), descontínuos, representam valores relacionados à inutilidade, ao parecer; e o verso contínuo, pois é o único em que se pode ler claramente seu conteúdo, menor, na parte inferior do poema, trata da utilidade poética, do ser. A tabela a seguir sistematiza as relações estabelecidas entre os dois planos da linguagem em “inútil idade”:

PC	Parecer vs. Ser Inutilidade vs. Utilidade
PE	Maior vs. Menor Superior vs. Inferior Descontínuo vs. Contínuo

Tabela 21. Categorias entre PE e PC de “Inútil idade”.

Entre o ser e o parecer, o enunciador reflete sobre a função da linguagem poética cuja problemática, forma e função poética acompanham o autor desde o primeiro livro. Tratar desse tema é considerar sua própria obra: “Poesia concreta: [...] uma arte geral da palavra. O poema-produto: objeto-útil.” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 2006, p. 218). Com isso, há um intento de atualização da poesia em uma modernidade utópica, mas ele não se concretiza porque a modernidade não seguiu a direção almejada. Portanto, a mistura metalinguística binária é evidenciada, o poema parte de uma **metalinguagem mítica**, cujo conteúdo aborda a utilidade do discurso poético, e se amplia para uma **metalinguagem metapoética**, cujo mesmo tema da inutilidade na poesia, recorrente em seus textos, confirma uma temática em sua poética. Expande-se a metalinguagem; da linguagem à sua obra.

6.4 Movimentos tensivos nas dimensões enunciativas

Chega-se ao fim das análises dos poemas e o que se encontra é uma constatação da hipótese, de que há uma expansão metalinguística na poesia do autor. Como foi visto anteriormente¹³, a obra de Augusto de Campos é formada por movimentos tensivos. A proposta inicial baseada no texto de Bertrand (2004), que por sua vez está fundamentada em Bordron e Fontanille (2000), em considerar a enunciação em três dimensões e cada uma teria um modo de existência semiótico e uma intensidade. Essas dimensões oscilam em determinados períodos da obra (texto diacrônico), contudo, a influência exercida pelo movimento concretista no texto diacrônico foi evidenciada. De modo mais ou menos intenso ou de modo mais ou menos presente os valores construídos no auge da vanguarda concretista

¹³ Ver o capítulo *Vanguarda destinadora* deste trabalho (p. 44).

formaram uma *práxis* na poesia de Augusto de Campos. Essa prática semiótica foi realizada não somente no plano de conteúdo, com a temática metalinguística, mas também no plano da expressão.

A tensão gerada entre a adoção dos valores gerados na vanguarda e sua negação, em partes, moveu todo o texto diacrônico. Com isso, é notada uma tendência à virtualização da dimensão enunciativa transpessoal ao longo da obra, motivadora dos valores explicitados em toda análise. Essa dimensão cresce em força conforme a obra de Augusto de Campos progride, no início da vanguarda ela está em um modo de existência potencializado, mas forte, para na fase seguinte, dos poemas com temáticas sociopolíticas, estar virtualizada, porém com uma menor intensidade.

A partir do livro *Despoesia*, a dimensão transpessoal da enunciação ganha intensidade em poemas como “Coração-cabeça”, todavia, em “Pós-tudo”, o parâmetro transpessoal é atualizado enquanto o interpessoal é virtualizado. Pode-se, num quadro geral visualizar as mudanças de intensidade e de presença no trabalho poético de Augusto de Campos.

Períodos	Modos de presença			
	<i>Realizado</i>	<i>Potencializado</i>	<i>Virtualizado</i>	<i>Atualizado</i>
Fase <i>Pluvial</i> ¹⁴ (1956-1961)	Pessoal (forte)	Transpessoal (média) ¹⁵		Interpessoal (fraca)
Fase <i>Popcretos</i> (1961 – 1968)	Pessoal (média)		Transpessoal (fraca)	Interpessoal (forte)
Fase <i>Intraduções</i> (1968 – 1979)	Pessoal (forte)		Transpessoal (fraca)	Interpessoal (média)

Tabela 22. Mudanças das dimensões enunciativas.

¹⁴ As fases foram denominadas de acordo com o poema que a representa nesse trabalho, ou seja, o poema traz as características desse período em seu conteúdo e em sua expressão.

¹⁵ Escolheu-se o termo médio para definir a intensidade intermediária entre forte e fraco, pois se acredita em um movimento contínuo na intensidade, a relação discreta *forte vs. fraco* nos parece insuficiente para descrever o processo enunciativo na obra de Augusto de Campos.

Períodos	Modos de presença			
<i>Despoesia</i> (1979 -1994)	Pessoal (forte / média)		Transpessoal (média / forte)	Interpessoal (fraca)
	Pessoal (forte)		Interpessoal (média)	Transpessoal (fraca)
<i>Não</i> (1994 – 2003)	Pessoal (forte)		Transpessoal (média)	Interpessoal (fraca)

Tabela 22. Mudanças das dimensões enunciativas.

As mudanças, ocorridas no texto diacrônico de Augusto de Campos, possuem uma tendência a estarem na intensidade das dimensões da enunciação, entretanto, há câmbios significativos em determinados períodos. O primeiro período, potencializados, aponta para a formação dos valores que serão seguidos e, a partir de textos como “Greve”, o concretismo. como parâmetro transpessoal. se virtualiza e inicia sua influência na produção poética do autor. No livro *Despoesia*, há uma variação das dimensões em determinados textos, exemplificado em “Pós-tudo”, cujo modo de presença transpessoal se atualiza e o modo interpessoal se virtualiza.

O parâmetro pessoal, ou seja, as escolhas discursivas focadas no enunciador são sempre realizadas, pois a “originalidade” e a inventividade poética estão sempre ligadas ao enunciador, que está em contínua tensão com os valores de sua formação poética.

Esses movimentos estão relacionados, de certa forma, às escolhas de pessoa na sintaxe discursiva, no primeiro período, uma sintaxe discursiva de modo enuncivo, enquanto nos seguintes períodos uma tensão entre modos enuncivos e enunciativos, acompanhados de determinados tipos metalinguísticos e determinadas escolhas no plano da expressão¹⁶.

Provavelmente, os valores que movem tais variações estão ligados à *objetividade vs. subjetividade*, em termos de efeitos discursivos.

¹⁶ Tais relações serão tratadas na conclusão do trabalho, no capítulo seguinte.

Capítulo 7

Conclusão

*Refeito retornei da onda santa,
Como de novas folhas, ao rompê-las
De sua ramagem, se renova a planta:*

Puro e disposto a subir às estrelas.

Dante Alighieri

A tipologia metalinguística, formulada e aplicada nas análises dos poemas de Augusto de Campos, serviu de referência para entender como o discurso poético do autor mudou ao passar do tempo. Investigar os textos sincronicamente para ao fim do processo obter uma visão diacrônica da obra foi a proposta que guiou a pesquisa. A imanência foi o conceito norteador do trabalho, analisar primeiramente o texto em si, para depois investigar, se necessário, os discursos sociais que contribuem para seu entendimento. O foco era mostrar o engenho poético do autor com sua matéria prima: a linguagem verbal.

Os textos de Antonio Vicente Pietroforte (2011) possibilitaram uma continuidade nesse trabalho, pois ao considerar a metalinguagem como invariante na poesia concreta se criou um campo de pesquisa, cujo conteúdo seria observar como essa invariante era utilizada. Já que dentro do discurso poético a inovação e a condensação de significados são essenciais, analisar essa temática na poesia de Augusto de Campos possibilitaria uma variação dentro da invariante, ou seja, uma gradação. Para a verificação dessa linha contínua metalinguística, a semiótica tensiva se impôs como necessária, suas relações de triagens e misturas, o modo implicativo e concessivo da linguagem, a quantificação (mais e menos) etc; proporcionaram importantes ferramentas de análise. Com isso, chega-se à confirmação da hipótese inicial, na qual há um processo de expansão metalinguística na poesia de Augusto de Campos, nos poemas publicados a partir da Exposição nacional de arte concreta (1956), aqui considerados poemas concretos “ortodoxos”, os poemas concretos se caracterizariam pela temática metalinguística de tipo prático, se concentrando em si mesmos. Juntamente ao emprego do tipo prático, *o uso* do enunciado enunciado somado aos recursos geométricos visuais produz um efeito de objetividade, almejado pelo grupo. No entanto, a mudança para novas temáticas (1961), político-sociais, a inserção gradual da enunciação enunciada, também gerou mudanças na metalinguagem, que agora se expande nos tipos míticos e metapoéticos e se inicia um processo gradual de mistura entre esses tipos.

Observa-se que o aumento das marcas enunciativas no texto coincide com o aumento da expansão e mistura dos tipos metalinguísticos, perdendo o efeito de objetividade poética da fase anterior. Essa inserção gradual das marcas enunciativas, cujo período seria do início dos anos 1960 até o fim dos anos de 1970, culminou no livro *Despoesia*, cujo conteúdo metalinguístico está expandido e o uso da linguagem enunciativa é explícito. Nesse processo de expansão metalinguística, o enunciador começa a dialogar com seus próprios discursos, gerando uma metalinguagem expandida (metapoética), mas dentro de si mesma. Os valores do movimento concretista são avaliados, a situação da poesia depois de tantas mudanças é

considerada, o silêncio (parada) e a mudança (continuidade) são resoluções encontradas em um discurso dividido pela dialética do coração e cabeça. Evidentemente, essas mudanças no conteúdo são acompanhadas no plano de expressão. Perde-se consideravelmente o caráter geométrico dos poemas, característico do auge da vanguarda, e novos suportes integram a obra (recortes de jornais e revistas, embalagens de produtos etc), uso da cor e retorno ao verso. Contudo, os valores de inovação, a condensação poética e a metalinguagem, herdadas da vanguarda, acompanham toda a obra.

Em *Não*, há uma continuidade iniciada em *Despoesia*, pois a mistura das formas toma o livro, a metalinguagem aparece ora concentrada ora expandida; tanto o discurso enuncivo quanto o enunciativo formam os efeitos desejados em cada poema, as cores, a geometrização, o verso, as fontes simples em preto e branco; todos esses recursos são encontrados em *Não*.

Esse percurso tensivo de abertura metalinguística é acompanhado por alterações discursivas e visuais. As escolhas enunciativas ao longo do tempo foram se alterando e o resultado é essa gradual expansão, do geométrico ao verso (orgânico); do preto e branco ao colorido, do “ele” ao “eu” e “ele”, do poema em si ao poema na linguagem, logo, as dependências linguísticas se fazem presentes, pois a alteração em uma relação linguística repercute em todo sistema, os ensinamentos de Saussure esclarecem a leitura diacrônica da obra de Augusto de Campos. Portanto, a hipótese inicial de investigar a metalinguagem nesse tipo de poesia chegou ao seu término; evidentemente o *corpus* utilizado é bastante restrito se comparada à obra completa, no entanto, tentou-se abordar a maior variedade de textos representativos de um conjunto que possuíse características semelhantes. A tipologia formulada foi *valiosa* para o estudo da poesia de Augusto de Campos e deixa um campo para sua aplicação e validação em outros textos.

Ao fim, como todo trabalho científico nunca está terminado, fica uma questão: se a partir da poesia concreta, após 1956, houve um processo de expansão da temática metalinguística seguida de mudanças discursivas e alterações no plano de expressão, e toda expansão tende a uma concentração e vice-versa, a poesia de Augusto de Campos anterior ao período analisado seria formada de um processo de concentração? A resposta, totalmente especulativa, seria sim, contudo, só uma investigação séria pode comprovar tal hipótese. Os dados foram lançados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMS, Meyer Howard. **O espelho e a lâmpada:** teoria romântica e tradição crítica. Tradução Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira:** As vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: Edusp, 2005.

ALBERS, Josef. **Interaction of Color** (Revised and Expanded Edition). Massachusetts: Yale University Press, 2006.

ALMEIDA, Dayane Celestino de. **Semiótica da poesia:** estudo de poemas de Paulo Henrique Britto. 2009. 125 f. Dissertação (Mestrado) – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia Completa.** Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2002.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual:** uma psicologia da visão criadora, nova versão. Tradução de Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso:** fundamentos semióticos. São Paulo: Humanitas, 2002.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade.** São Paulo: Edusp, 1994.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso.** São Paulo: Edições 70, 1984.

BEIVIDAS, Waldir. **Semióticas sincréticas (o cinema).** Posições. São Paulo: Edição *on line*, Departamento Nacional do livro, 2006. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/public/bevidas_semioticasincréticas.pdf>. Acesso em: 15 ABR. 2012.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I.** Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes, 2005.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária.** Tradução do Grupo Casa, sob a coordenação de Ivã Carlos Lopes. São Paulo: Edusc, 2003.

_____. Enunciação e corpo sensível: poética da palavra em Michel Montaigne. In: CORTINA, Arnaldo; MARCHEZAN, Renata Coelho. (Orgs). **Razões e sensibilidades: a semiótica em foco**. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2004, p. 67-88.

BORDRON, Jean-François; FONTANILLE, Jacques. (Ed.). **Semiotique du discours et tensions rhétoriques**. Paris: Langages, v. 137, 2000.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. **Poemas sobre a poesia na literatura brasileira**. 1992. 302 f. Tese de Livre Docência em literatura brasileira - FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

BUARQUE, Chico. **Chico 50 anos – O cronista**. São Paulo: Polygram/Philips, 1994. 1CD.

CAMPOS, Augusto de. **À margem da margem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1984.

_____. **Despoesia**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. **Viva vaia**. São Paulo: Ateliê, 2001.

_____. **Não Poemas**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Reduchamp**. São Paulo: Annablume, 2009.

_____. **Poemobiles**. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. Traduções inéditas. **Revista Humboldt. A outra língua**. São Paulo, edição especial sobre literatura, abr. 2012. Disponível em <<http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/das/pt3289334.htm>>. Acesso em: 16 ABR. 2012.

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

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. **O arco-íris branco**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. **Galáxias**. São Paulo: Editora 34, 2004.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**. São Paulo: Ática, 1996.

_____. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

_____. **Em busca do sentido: estudos discursivos**. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2009.

FLOCH, Jean-Marie. **Petites mythologie de l'oeil et de l'esprit**. Pour une sémiotique plastique. Paris: Hades-Benjamins, 1985.

_____. **Sémiotique, marketing et communication**. Paris: PUF, 1995a.

_____. **Identités visuelles**. Paris: Presses Universitaires de France, 1995b.

FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do discurso**. Tradução de Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2007.

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

GOMBRICH, Ernest Hans. **A história da arte**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

GÖTZ, Dieter; GÜNTER, Haensch e WELLMAN, Hans. **Langenscheidt: Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache**. Berlin und München: Langenscheidt, 2006.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido: ensaios semióticos**. Petrópolis: Vozes, 1975.

_____. **Du sens II: essais sémiotiques**. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

_____. **Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage**. Paris: Hachette, 1986. v. 2.

_____. **Da imperfeição.** Tradução Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Jacques. **Dicionário de semiótica.** Tradução Alceu Dias Lima, Diana Luz Pessoa de Barros, Eduardo Peñuela Cañizal, Edward Lopes, Ignacio Assis da Silva, Maria José Castagnetti Sembra, Tieko Yamaguchi Miyazaki. São Paulo: Contexto, 2008.

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das paixões.** Dos estados de coisas aos estados de alma. Tradução de Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

HJELMSLEV, Louis. **Ensaio linguísticos.** Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem.** Tradução de J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HOLZHAUSEN, Marlene. **Poesia concreta:** dois percursos, um diálogo. 1996. 275 f. Tese de Doutorado em Literatura Alemã - FFLCH, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1996.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação.** Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.

LE ROBERT MICRO. **Dictionnaire de la langue française.** Rédaction dirigée par Alain Rey. Paris: Le Robert, 2006.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Le totémisme aujourd'hui.** Paris: PUF, 1962.

_____. **O olhar distanciado.** Tradução de Carmen de Carvalho. Lisboa: Edições 70, 1986.

LOPES, Edward. **A identidade e a diferença.** São Paulo: Edusp, 1997.

MAIAKOVSKI, Vladimir. **Maiakovski:** Poemas. Tradução de Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MATOS, Gregório de. **Crônica do viver baiano seiscentista**: os homens bons – pessoas beneméritas. Edição *on line*, Universidade Federal de Santa Catarina, 2011. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=19576>. Acesso em: 12 ABR. 2012.

MELO NETO, João Cabral de. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

PAZ, Octavio. **Los hijos del limo**. Santiago: Tajamar ediciones, 2008.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Semiótica visual, os percursos do olhar**. São Paulo, Contexto, 2004.

_____. **Análise do texto visual**: a construção da imagem. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. **Análise textual da história em quadrinhos**: uma abordagem semiótica da obra de Luiz Gê. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

_____. **O discurso da poesia concreta**: uma abordagem semiótica. São Paulo: Annablumme; Fapesp, 2011.

RASTIER, François. Sistemática das isotopias. In: GREIMAS, Algirdas Julien (orgs.). **Ensaio de semiótica poética**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 96-125.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 2002.

SCHWARZ, R. **Que horas são?** São Paulo. Companhia das Letras, 1987.

SIMON, Iumina Maria. **Esteticismo e participação**. São Paulo: Revista novos Estudos CEBRAP, n. 26, p. 120-140, mar. 1990.

STAROBINSKI, Jean. **Les mots sous les mots**: les anagrammes de Ferdinand de Saussure. Paris: Gallimard, 1974.

STERZI, Eduardo. **Sinal de Menos**. São Paulo: Revista Cacto, n. 1, ago. 2002.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES Júlio Castañon, (orgs). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro e Belo Horizonte: Sete Letras e Ed. UFMG, 2004.

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

_____. **Semiótica à luz de Guimarães Rosa**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Tradução João Alexandre Barbosa. São Paulo: Iluminuras, 1999.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais de história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Logico-Philosophicus**. São Paulo: Edusp, 2008.

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

_____. **Síntese da gramática tensiva**. São Paulo: Revista brasileira de semiótica. Significação, n. 25, p. 163-204, jun. 2006b.

_____. **Elementos de semiótica tensiva**. Tradução Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.