

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC-SP

PEDRO DOS SANTOS SILVA

MODOS DE PRESENÇA DA MATERIALIDADE MUDIÁTICA NA POÉTICA DE  
AUGUSTO DE CAMPOS

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO  
2011

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

PEDRO DOS SANTOS SILVA

MODOS DE PRESENÇA DA MATERIALIDADE MUDIÁTICA NA POÉTICA DE  
AUGUSTO DE CAMPOS

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica, na área de concentração: signo e significação nas mídias, sob a orientação da Profa. Dra. Ana Claudia Mei Alves de Oliveira.

SÃO PAULO  
2011

Banca Examinadora

---

---

---

*À minha mãe, meu pai (in memoriam) e aos  
mais antigos.*

## *Agradecimentos*

*À professora Ana Claudia pela amizade, pelo respeito, pela confiança, pela compreensão, por ter aceitado os desafios desse projeto, por tudo.*

*Aos professores Aidar Prado e Mariana Cortez pelas contribuições e direcionamentos feitos durante o exame de qualificação.*

*Aos colegas do Centro de Pesquisas Sociosemiótica – CPS pelas discussões, estudos coletivos e trocas acadêmicas.*

*Aos professores do Programa de Comunicação e Semiótica – COS, em especial, Amálio Pinheiro e Aidar Prado, pelo respeito e solicitude.*

*À Cida Bueno pela disposição e por ter sempre respostas para todas as minhas dúvidas referentes ao COS.*

*Aos amigos daqui, pelas andanças por São Paulo, em especial, Cecilia, Rosana, Mateus e Magda.*

*À minha família, mesmo distante, sempre presente, por toda a disposição e confiança nesses anos de muito estudo e muitas ausências.*

*Por fim, aos amigos de lá, em especial, Eliete, Simone, Rubens e Elisangela que de uma forma ou outra, muito me ajudaram no processo dessa pesquisa. Próximos ou longe, sempre disponíveis, sempre camaradas, sempre consoladores.*

*A todos, pelos irrestritos votos de sucesso, divido com cada um deles cada conquista minha.*

*A CAPES, pela bolsa concedida.*

## RESUMO

A questão desta pesquisa é como a materialidade da mídia ressignifica-se como materialidade significativa da poesia de Augusto de Campos. A partir de um elenco dos modos de presença dos traços midiáticos, em um recorte de poemas, foi possível delinear uma imagem de Augusto de Campos enquanto poeta multimidiático. O corpus foi delimitado em poemas cuja expressão apropria-se de formas expressivas do jornal e revista, configuradas num arranjo diferencial do seu uso, a partir da técnica de colagem. Investigou-se como o fazer do destinador delinea a apreensão do destinatário, a partir de usos dos procedimentos temáticos, figurativos (de bricolagem por tradução e sincretismo) e enunciativos. Este exame nos permitiu esboçar a imagem do destinador-Augusto de Campos, assim como a do destinatário. Foi estabelecida uma análise da interação entre os parceiros da comunicação que constroem a significação a partir de uma sistemática articulação dos regimes discursivos. Partimos da premissa de que a poesia de Augusto de Campos se põe na lógica da visualidade e da espacialidade. Ao romper com a continuidade e a linearidade do verbal é que o destinador capacita o destinatário a ler os poemas com o que retira dos usos da mídia, entrevendo neles outros sentidos do contexto sócio-histórico-político-cultural que permaneciam latentes. Assim, o enunciador doa um programa de competências ao enunciatário para realizar o seu fazer interpretativo do ambiente midiático circundante, e também do contexto em que se insere. Com esta competencialização, pela experiência vivida o enunciatário pode assumir um desempenho de leitura sensível, reflexivo e com posições críticas. O percurso narrativo do destinatário resulta de suas transformações de destinatário sensibilizado e destinatário manipulado em destinatário engajado no social. Especificamente, caracterizou-se Augusto de Campos como um destinador estético, ético e político, a partir dos jogos enunciativos, temáticos e figurativos que distinguem a sua produção poética, tornada um complexo verbo-voco-visio-espacial, por procedimentos de sincretização dos ambientes midiáticos. Estes procedimentos repropõem, no arranjo da plástica da expressão dos poemas, modos de existência ressignificadores da presença crítica do destinatário. O arcabouço teórico e metodológico que nos guia é a teoria semiótica de A. J. Greimas e seus colaboradores J-M. Floch e E. Landowski, assim como os desenvolvimentos de A. C. de Oliveira. Articulamos essas contribuições em uma tessitura conceitual que visa contribuir para a área de comunicação na apreensão e produção da estética da mídia.

*Palavras-chave:* estética da mídia; materialidade significativa; sincretismo; figuratividade; enunciação; sociosemiótica.

## ABSTRACT

This research's issue is how media's materiality makes a new meaning of itself as significant materiality of Augusto de Campos' poetry. From a cast of mediatic trait's presence ways, in a poems' cutting, it was possible to delineate an Augusto de Campos' image while a multimediatic poet. The corpus was delimited by poems whose expression takes hold of newspapers and magazines' expressive ways, set in a differential display from their usage, with collage technique. It was explored how the addresser's act delineates the addressee's apprehension, from thematic procedure's uses, figurative (of translation, bricolage and syncretism) and enunciative. This exam allowed us to draft an image of the addresser Augusto de Campos, as well as of the addressee. It was established an interaction analysis between the communication partners which build the meaning from a systematic articulation of discursive regimes. We start from the premise that Augusto de Campos' poetry puts itself into visibility and spatiality's logic. By breaking with verbal's continuity and linearity the addresser enables the addressee to read the poems with what he withdraws from media's usages, glimpsing through them other meanings of the social-historical-political-cultural context that remained latent. Therefore the enunciator donates a competence program to the enunciatee so that he can execute his interpretative doing of the environmental mediatic ambience, and also of the context in which it is inserted. With this competencialization, by experience the enunciatee can assume a sensible reading performance, reflexive and with critical positions. The addressee's narrative path results from his transformations from sensitized and manipulated addressee to an addressee engaged in social. Augusto de Campos was specifically characterized as an aesthetical, ethical and political addresser, by enunciative, thematic and figurative games which discern his poetic production, turned into a verbal-vox-visual-spatial complex, by syncretization procedures of mediatic ambiances. These procedures make a new proposition, in the poems' display of the plastic of expression, of existence ways that are makers of a new meaning of the addressee's critical presence. The theoretical and methodological context that guides us is the semiotics theory of A. J. Greimas and his collaborators J-M Floch and E. Landowski, as well as A. C. de Oliveira's developments. We articulate these contributions in a conceptual texture which aims to contribute to communication field in apprehension and production of media's esthetics.

*Key-words:* media's esthetics; significant materiality; syncretism; figurativity; enunciation; sociossemiotics.

## SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
PRELIMINARES	11
HORIZONTE DA PESQUISA	14
CORPUS	22
CAPÍTULO 1 O TRIÂNGULO DA SEDUÇÃO DAS REVISTAS NO TRIÂNGULO DA SEDUÇÃO DOS BRASILEIROS PARA COMBATER A DITADURA	33
1.1 OLHO POR OLHO E AS VISUALIDADES DA POESIA	33
1.2 PELO INCÔMODO DO PROCESSAR SENSÍVEL, A REALIZAÇÃO DO INTELIGÍVEL	41
1.3 PELO ENUNCIAR DO CORPO PLASMADO, A PRESENÇA CONSTRUÍDA	44
CAPÍTULO 2 ALIENAÇÃO OU SUBVERSÃO NO SS: A POLÊMICA DO MONOQUÍNI	49
2.1 A PLASTICIDADE SINCRÉTICA DO “SS”	49
2.2 A ENUNCIÇÃO SINCRÉTICA EM “SS”	58
2.3 A NARRATIVIDADE DO “SS”	61
CAPÍTULO 3 PSIU! ASSUMA A SUA POSIÇÃO	73
3.1 PELO ENTRECruZAR OPRESSIVO	73
3.2 MODOS DE REBELAR-SE	80
3.3 CALAR OU FALAR?	85
CAPÍTULO 4 RADICALIZE!	96
4.1 ALERTA DE PERIGO	96
4.2 INTERDIÇÃO DA PALAVRA	100
4.3 REVERBERAÇÕES “REVOLUCIONÁRIAS” OU VIAS DA “BANDIDAGEM	106
4.4” A TRAPAÇA SALUTAR	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
RESSIGNIFICAÇÃO DA MATERIALIDADE MUDIÁTICA	117
INTERAÇÕES EM CONFIGURAÇÃO	120
INVESTIMENTOS SEMÂNTICOS	124
“DE SAÍDA”	125
BIBLIOGRAFIA	128

## LISTA DE FIGURAS

### CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Fig.1: Poemas “SS”, “PSIU!”, “OLHO POR OLHO” e “O ANTI-RUÍDO”.....	27
--	----

### CAPÍTULO 1 O TRIÂNGULO DA SEDUÇÃO DAS REVISTAS NO TRIÂNGULO DA SEDUÇÃO DOS BRASILEIROS PARA COMBATER A DITADURA

Fig. 2: Poema “OLHO POR OLHO”, 1964.....	34
Fig. 3: Organização clássica do soneto na diagramação da página para publicação em livro.....	35
Fig. 4: Elementos eidéticos da organização clássica do soneto na diagramação da página para publicação em livro.....	35
Fig. 5: Organização do poema “OLHO POR OLHO” na diagramação do livro.....	36
Fig. 6: Disposição do elemento eidético quadrilátero no poema “OLHO POR OLHO”.....	37
Fig. 7: Elemento eidético: triângulo.....	38
Fig. 8: Oposição entre o vértice e o restante da visualidade.....	39
Fig. 9: Tipologia dos olhos no poema: olho semicircular, olho elíptico e olho cerrado.....	40
Fig. 10: Percursos das direções do olhar das figuras.....	40
Fig. 11: Quadro da tipologia dos elementos sêmicos em “OLHO POR OLHO”.....	45

### CAPÍTULO 2 – ALIENAÇÃO OU SUBVERSÃO NO SS: A POLÊMICA DO MONOQUÍNI

Fig. 12: Poema "SS", 1964.....	49
Fig. 13: Organização do poema “SS” na diagramação do livro.....	51
Fig. 14: Organização desdobrável do poema “SS” na diagramação do livro.....	51
Fig. 15: Elementos eidéticos do poema “SS”.....	53
Fig. 16: Mondrian. Broadway Boogie-Woogie. 1942/43.....	54

Fig. 17: Percurso de orientação de leitura.....	56
Fig. 18: Detalhe do poema “SS”.....	61
Fig. 19: Quadro dos traços figurativos do “SS”.....	63

### CAPÍTULO 3 – PSIU! ASSUMA A SUA POSIÇÃO

Fig. 20: Organização do poema na diagramação do livro.....	73
Fig. 21: Elementos eidéticos do poema “PSIU!”.....	74
Fig. 22: Poema "PSIU!", 1966.....	75
Fig. 23: Percurso da luminosidade do poema.....	76
Fig. 24: Percurso de abrangência da ordem do fazer calar dado pela imagem da boca.....	77
Fig. 25: Percursos de direções de organização dos enunciados.....	78
Fig. 26: Detalhe do poema PSIU!.....	83
Fig. 27: Primeira página do Jornal do Brasil em 1966 no momento posterior a instituição do Ato 3.....	84
Fig. 28: Quadro dos traços figurativos do “PSIU!”.....	87
Fig. 29: Quadro do Programa Narrativo da Alienação.....	88
Fig. 30: Quadro do Programa Narrativo da Subversão.....	89

### CAPÍTULO 4 – RADICALIZE!

Fig. 31: Organização do poema na diagramação do livro.....	96
Fig. 32: Elementos eidéticos do poema “O ANTI-RUÍDO”.....	97
Fig. 33: Poema “ANTI-RUÍDO”, 1964.....	98
Fig. 34: Percurso de abrangência do ruído dado pelos enunciados verbo-espaciais.....	99
Fig. 35: Charge de Reginaldo Fortuna, publicada no jornal Correio da Manhã, sobre a Lei de Imprensa em 07/10/1966.....	105
Fig. 36: Quadro dos traços figurativos do “O ANTI-RUÍDO”.....	107

Fig. 37: Quadro da organização das modalidades.....	110
---	-----

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fig. 38: Dinâmica da produção de sentido pelo destinador Augusto de Campos para o destinatário de sua poesia tendo as seguintes orientações.....	123
--	-----

Fig. 39: Configuração dos investimentos semânticos.....	125
---	-----

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*“poesia é a descoberta*

*Das coisas que eu nunca vi”*

(Oswald de Andrade. Pau-Brasil, 1991 p.99).

## PRELIMINARES

O experimentalismo é a afirmação da inovação constante e livre das formas artísticas. O experimentalismo produz um conhecimento adquirido por meio de aprendizado sistemático, que se aprimora com a prática. Seu método parte de uma hipótese e consiste na observação e classificação de um fenômeno em condições controladas. O ato de experimentar envolve um saber construído com a prática, e é revelado nas inúmeras tentativas seja para se conhecer as diferentes técnicas, ou simplesmente para conhecer os meios que podem produzir os diferentes efeitos de sentido pretendidos pelo artista.

Para Ernst Gombrich (1988, p.445)

[...] nenhum artista pode jogar sempre no 'seguro' e nada é mais importante do que reconhecer o papel que os experimentos, inclusive os aparentemente extravagantes ou excêntricos, desempenharam no desenvolvimento de novos projetos que hoje passaram a ser vistos como algo perfeitamente natural.

Partindo desse pressuposto e tendo por base a divisão idealizada por Renato Poggioli (1962, In: MENEZES, 2001) para compreender as especificidades do experimentalismo em sentido técnico e em sentido formal, alia-se ao que Philadelpho Menezes (2001, p.12) teoriza sobre essa mesma divisão, ao dizer que os “dois aspectos são uma mesma conduta dividida em dois momentos ou estágios distintos”. O aspecto técnico do experimentalismo envolve a pesquisa de materiais e meios físicos de realização da obra, seja empregando recortes de jornais e revistas, seja utilizando fotografias e caracteres tipográficos, para citar alguns. Esses constituem a abertura para a técnica e inovam a materialidade da obra. Por sua vez, o aspecto formal do experimentalismo é uma ação condicionada tanto pelo aspecto técnico quanto pelos meios para formular uma nova linguagem artística, marcada por modos de organização desses elementos materiais recolhidos e postos em uso (MENEZES, 2001).

A etimologia da palavra técnica vem da palavra tecno, do grego *téchné* que significa arte ou habilidade. Ao mesmo tempo engloba artefato técnico e conhecimento inerente à sua utilização em uma dada situação comunicacional. A técnica envolve um conjunto de procedimentos ligados a uma arte ou ciência. Isso enquanto ato executável, performático para realizar uma dada ação a partir de uma maneira. Esse meio de fazer alguma coisa, de acordo com um planejamento, organizado a partir de uma ordem lógica ou sistêmica que regula uma determinada atividade é um método. Diante disso, a técnica refere-se a um meio, uma forma, uma tecnologia, a qualquer procedimento e princípio normativo que regulam as práticas, técnicas e mesmo as poéticas ou se processa no ambiente midiático do qual a obra é a realização do produto semiótico.

No bojo dessa proposição somos remetidos a Marshall McLuhan (2003) e a sua posição sobre os efeitos da tecnologia e como eles se manifestam nas relações entre os sentidos e nas estruturas da apreensão. O autor posiciona-se afirmando que “o artista sério é a única pessoa capaz de enfrentar, impune, a tecnologia, justamente porque ele é um perito nas mudanças da percepção” (MACLUHAN, 2003 p.34). Augusto de Campos é um desses artistas especializados em buscar no mundo, em especial nas relações midiáticas, o uso que a mídia faz das várias linguagens, de onde recolhe elementos e arranjos da sua poética.

Augusto de Campos é um dos poetas brasileiros mais radicalmente dedicados a uma poesia que tem como matéria prima os diferentes discursos e objetos da mídia. Isto é o que o faz tornar elementos e procedimentos da poesia, outras matrizes (visual, sonora, cinética e espacial), além do arranjo verbal poético. Como resultado disso, no plano expressivo das suas produções encontra-se tanto o uso de várias linguagens quanto o uso de discurso midiático, estruturando a sua construção de mundo poético.

As primeiras experimentações vanguardistas de Augusto de Campos iniciam-se com a publicação do livro *Poetamemos* em 1953, em que os poemas foram criados com tinta colorida e carbonos de cor. Nesses 58 anos de produção poética, Augusto de Campos em seu processo criativo buscou experimentar os mais diversos aspectos técnicos da poesia em uma variabilidade de formas: videotexto, neon, computação gráfica, cartão, cartaz, uso especializado da tipografia *futura bold*, colagem com o uso de jornal e revista, montagem com fotografias, sonorização de poemas, poemas desdobráveis e combináveis, design, painel luminoso, serigrafias a cores, holografia, capas de livros, animações com o uso da telemática, intervenções tecnológicas a laser, e performances *verbivocovisuais* (poesia-música-vídeo).

O poeta é um experimentalista no *stricto sensu*, por possibilitar no percurso de sua obra uma enorme variabilidade de formas e a não repetição dessas. Sua produção artística é caracterizada por uma especificidade e um detalhamento de sua escritura, aliada a um acabamento da matéria, seja ela qual for, em uma progressiva elaboração do seu fazer poético.

Augusto de Campos a partir de 1953, ao romper com os cânones da poesia, integra no percurso de sua obra as diferentes técnicas e tecnologias de seu tempo, inserindo na sua prática poética outros elementos e regras de estruturação da produção de sentido, como os da fotografia, do design gráfico, do jornal, da revista entre outras formas expressivas do século XX. Com isso, ele parece demarcar que a materialidade poética do seu tempo é aquela colocada pelas várias mídias, porque é com elas que se processam todas as mediações do sujeito com o mundo. A constatação dessa relação mediada pela mídia faz depreender que a materialidade da sua poesia advém dos arranjos das formas de expressão midiáticas. Essa constatação assinala que cada poema funciona como uma visualidade projetada no espaço, materializado graficamente, diante da qual o sujeito guiado pelas formas expressivas poderá apreender que suas manifestações requerem outro modo de leitura.

Philadelpho Menezes (1994, p.7) defende que a visualidade “refere-se a todo e qualquer aspecto no poema na acepção que lhe é dada hoje, englobando até mesmo formas poéticas anteriores, como a poesia caligrâmica de Apollinaire, o espacialismo de Mallarmé” e também o concretismo. Essa definição permite compreender a abrangência dos mais diversos aspectos visuais empregados na poesia, do espaço em branco à visualidade das imagens, entre outros procedimentos sintáticos inovadores.

Todavia esses outros modos de leitura propostos pelos poemas de Augusto de Campos não se restringiram simplesmente à visualidade e ao espaço. Isso acarretou e coloca até nossos dias desafios para a sua leitura. Quais são esses? A proposição de estéticas e estesias, mas também de éticas, que nos remetem de imediato às questões semióticas dessa formulação poética que nos incita a querer saber mais sobre ela, estando em uma Pós-Graduação em Comunicação, que problematiza a análise das mídias, seus processos criativos e de produção de ambientes midiáticos que constroem modos de produção do conhecimento.

## HORIZONTE DA PESQUISA

Uma fotografia, uma pintura, encartes, animação feita com o uso de computador ou até mesmo recortes de jornais e revistas podem ser considerados materialidades de uma construção poética? Quem nos coloca essa questão é Augusto de Campos, ao integrar no percurso de sua obra diferentes sistemas, discursos, objetos da mídia. Mas acima de tudo, com esse fazer o poeta insere uma questão muito mais abrangente: o que é poesia? Se se pensar etimologicamente, poesia é a arte de compor ou escrever versos, restringindo-a a uma arte exclusivamente da palavra e da estilística verbal, eliminando do seu conjunto até o verso livre, considerado até pouco tempo atrás como “arte poética” e não poesia. Se se considerar que toda poesia é uma composição em versos (livres e/ou providos de rima), com associações harmoniosas de palavras, ritmos e imagem, seriam excluídas por essa definição a poesia de Apollinaire, Mallarmé, Pound, Valéry e a dos concretistas, só para citar alguns.

Então como determinar o que é poesia? Será que se deve compreender que poesia é tudo o que é relativo ou próprio da poesia? Nesse jogo silogístico, ainda não há como determinar uma conceituação precisa. Recorrendo aos estudos de Roman Jakobson (2003) e apoiado nas diferentes funções da linguagem, pode-se seguir um viés de análise que se não determina a natureza do termo poesia, ao menos permite trazer um pouco de luz sobre esse objeto chamado poesia. Roman Jakobson elenca seis funções da linguagem que constituem o processo comunicativo, são elas: função emotiva (ou expressiva), função referencial (ou denotativa), função apelativa (ou conativa), função fática, função metalinguística, e por fim a função poética. Dentre essas o que nos interessa é a função poética, que segundo o autor, essa:

[...] função não pode ser estudada de maneira proveitosa desvinculada dos problemas gerais da linguagem e, por outro lado, o escrutínio da linguagem exige consideração minuciosa de sua função poética. Qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora. A função poética não é a única função da arte verbal, mas tão somente a função dominante, ao passo que, em todas as outras atividades verbais, ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário. (JAKOBSON, 2003 p.127-128)

Essa definição restrita ao processamento do sistema verbal não responde, no entanto, às nossas questões, levando-nos a pensar em uma postulação mais abrangente que não teria como ponto de partida as especificidades de uma classe particular de discursos, nem o reconhecimento e determinação dessa especificidade. A prioridade concerne então, segundo Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtés, na exploração de “um fundo comum de propriedades, de articulações e de formas de organização do discurso” (GREIMAS; COURTÉS, 2008 p.374-375).

Para os mesmos autores tal prerrogativa está relacionada ao fato poético “em sentido restrito”. Em que a problemática está situada no âmbito do “quadro geral da tipologia dos discursos”, e sua especificidade “só poderá ser reconhecida se o efeito produzido ficar justificado por um arranjo estrutural do discurso” (GREIMAS, 1975a p.11-12), que irá determinar a construção poética a partir da homologação entre o plano do conteúdo e o plano da expressão.

Seguindo os pressupostos de Louis Hjelmslev, o plano da expressão e o plano do conteúdo são os dois planos pressupostos de uma produção textual em toda e qualquer linguagem. Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtés (2008, p.197), no *Dicionário de Semiótica*, apresentam que o plano da expressão está em relação de pressuposição recíproca com o plano do conteúdo, e a semiose corresponde justamente à operação de reunião desses dois planos no momento do ato de linguagem. Para esses autores, todo e qualquer texto “projeta as suas articulações simultaneamente” nesses dois planos, como constituição de configurações homologáveis capazes de permitir a sua significação global a partir de suas partes constitutivas. Com base nas qualidades da expressão, para se ter a produção do sentido, Jean-Marie Floch (1987, p.34) afirma que “não há expressão senão em relação a um conteúdo, não há significante senão em relação a um significado”.

Aliando-se a isso, recuperamos o que ressalta Roman Jakobson sobre o discurso poético, este corresponderia à projeção do eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático. O eixo paradigmático relaciona-se a uma classe de elementos que podem ocupar um mesmo lugar na cadeia sintagmática, ou seja, um conjunto de elementos que podem substituir-se uns aos outros num mesmo contexto. Assim reconhecidos pelo teste de comutação, mantêm entre si relações de oposição, “ou...ou” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p.358-359). Já o eixo sintagmático correlaciona-se à combinação de elementos copresentes em um enunciado e apresentam uma relação do tipo “e...e” (GREIMAS; COURTÉS, 2008 p.469-470).

O eixo paradigmático corresponde à virtualidade da linguagem numa relação de existência '*in absentia*', na qual a caracterização das relações dos elementos do sistema no eixo sintagmático

corresponde a um processo de constituição a partir das suas configurações ausentes reconhecíveis no eixo paradigmático de cada um desses mesmos elementos (GREIMAS; COURTÉS, 2008 p.536).

Por outro lado o eixo sintagmático corresponde à atualização da linguagem numa relação de existência '*in praesentia*'. A existência atualizante é a passagem do sistema ao processo, isto é, uma operação pela qual uma unidade da linguagem se faz presente em um dado enunciado. Ou seja, trata-se dos modos de existência das unidades e das classes sintagmáticas, e “não dos modos de existência de uma palavra e ou imagem-ocorrência 'real'” (GREIMAS; COURTÉS, 2008 p.194-195; 383).

A oposição '*in absentia*' e '*in praesentia*' corresponderia num dado enunciado à implicação do reconhecimento em parte de um termo presente na cadeia sintagmática, e ao mesmo tempo a uma existência ausente de outros termos constitutivos da cadeia paradigmática (GREIMAS; COURTÉS, 2008 p.382-383).

No nosso caso, o discurso poético assim como o jornalístico e o político se manifestam numa classe particular de discursos e permitem uma organização discursiva autônoma. Para Algirdas Julien Greimas (1975a, p.14), o discurso poético em sua organização semiótica permite depreender “o reconhecimento das estruturas narrativas subjacentes aos discursos, organizando graças a uma regulamentação sintagmática e a uma regulamentação paradigmática”.

A regulamentação sintagmática comporta transformações previsíveis e formalizáveis. Se pensarmos que o mesmo reconhecimento das estruturas narrativas subjacentes do discurso poético comporta também um quê de imprevisibilidade, um quê de risco, inerente à sua relação sintagmática, isso possibilita transformações não regulamentadas, não previsíveis e não formuláveis (GREIMAS, 1975a p.14).

A regulamentação paradigmática do discurso poético permite uma possível inversão do ponto de vista, em relação aos níveis de profundidade da leitura dos textos poéticos. Algirdas Julien Greimas salienta que “em lugar de proceder ao registro das regularidades de ordem poética, da ordem das informações complementares, e situadas no âmbito da 'comunicação poética'”, deve-se “considerar os processos semióticos que condicionam a produção dos discursos poéticos como sendo articuláveis”.

Se os processos semióticos dos discursos poéticos condicionam a sua produção, isso permite correlacionar que todo e qualquer texto apresenta um discurso poético (uma poeticidade)

manifestado em qualquer linguagem, como também comporta uma gramática subjacente, caracterizada por uma sintaxe e uma semântica reconhecíveis em qualquer processo ou uso do sistema (GREIMAS, 1975a p.15-16).

A partir disso, o semiótico, Jean-Marie Floch opta pela construção de uma plasticidade da mídia, como também analisa a manifestação da materialidade significante da mídia, para encontrar sua poeticidade no arranjo plástico. Jean-Marie Floch em *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit* (1985) e em *Sémiotique, marketing et communication* (1990) dedicou-se a analisar textos visuais tão diversos como: fotografia, pintura, desenhos, ensaios críticos, planta arquitetônica de uma casa, campanhas publicitárias, bulas de remédios, capas de livros, entre outros. O semiótico investigou, nesses tipos de textos, a dimensão plástica e seus mecanismos de articulação da materialidade dos significantes da mídia, observando como esses arranjos são constituídos para estimular a apreensão tanto do sensível quanto do inteligível que permitem a reconstrução da significação, posta pelo encadeamento sintagmático do arranjo da expressão.

Todavia isso ainda não é suficiente para determinar o que é o “discurso poético”, muito menos, o que é poesia, ainda mais numa sociedade marcada pela mídia, diferenciada histórica, cultural e socialmente por ela. É neste contexto que perguntamos quais são os elementos configuradores de um poema? Será que a linguagem técnica da poesia é ainda versos, estrofes, rimas, a utilização dos mais diversos recursos retóricos numa página de papel em branco e com a publicação em livro?

O poeta afirma sutilmente que a redução não é explicativa. Em seu fazer poético Augusto de Campos utiliza da linguagem de várias mídias para construir uma poesia atual, mostrando que a poesia pode ser construída de textos e objetos do mundo, dentre os quais a produção midiática torna-se um dos significantes dos arranjos da sua prática poética.

Atualmente, a poesia concreta faz parte da tradição literária, aparecendo nos principais compêndios nacionais e internacionais de história da literatura. Entretanto, na década de 60 não gozava desse reconhecimento e foi então categorizada como subversiva, sem sentido, entre outros qualificativos depreciativos. Percebe-se então que desde aquela época, os vários componentes do Concretismo, e entre eles o poeta Augusto de Campos constrói uma poesia particular. Conforme explicitado por Algirdas Julien Greimas:

Se a poesia pode sempre ser definida como a projeção do paradigmático sobre o sintagmático, isto é, como a superposição de dois ritmos, sua forma moderna, ante o temor de que as simetrias assim instauradas produzam de novo aquele efeito de sentido da iteratividade de esperas esperadas, propõe uma nova regra do jogo “estético”: a dissimetria, que se supõe criadora de novos choques e de outras fissuras (GREIMAS, 2002 p.88).

Frente a essa dissimetria, provocada pela quebra do jogo estético, que papel caberia ao destinatário, capaz de sofrer os efeitos de sentido do seu impacto que o desloca do cânone poético na década de 60? O destinatário face a face de uma nova poética irá ressaltar outros elementos dos colocados pela poesia canônica, pois os valores postos em discurso são de outra ordem; o próprio arranjo do poema está instaurando os valores e os sentidos novos. Há então uma ordem relacional tensa entre a poética canônica e a dissimetria instaurada por esses novos materiais postos em uso.

Nessa tensão de significantes, cuja tradução em linguagens eleva a complexidade da apreensão do conteúdo dado pelas relações novas, da expressão, o poema torna-se um labirinto de difícil transposição. Essa complexidade da expressão faz com que o sujeito, diante da leitura do poema, para reconstruir o sentido posto pelo poeta, tenha de também perceber a sua trama significativa e elaborá-la aprendendo outros modos não previstos anteriormente.

O alvo dessa dissimetria é, pois um destinatário competencializado e sensibilizado diante desse estranhamento, ou seja, aberto para o porvir ao trazer novas grades de leitura para a poesia. Talvez esse seja o ponto inicial para chegarmos à natureza da poesia e do discurso poético no contemporâneo.

Logo, a questão que esta pesquisa coloca é como a materialidade significativa da mídia ressignifica-se como materialidade significativa da poesia de Augusto de Campos. Isto se configura pela bricolagem e pelos procedimentos de tradução e sincretismo.

A bricolagem compreende, na acepção dada por Claude Lévi-Strauss (1976), ao termo, que as criações não se fazem somente de elementos novos, na grande maioria das vezes são elementos já conhecidos que são ordenados em novos arranjos. Sem jamais completar seu projeto, o *bricoleur* põe em seus arranjos algo de si mesmo, fazendo as reordenações do que dispõe. Assim, o processo da bricolagem envolve o deslocamento de termos de um sistema classificatório para outro, construindo significados diversos em função dos novos arranjos obtidos, nos quais engloba também uma dimensão estética e estésica que lhe são inerentes. No nosso caso, há um conjunto bem grande de coleta de elementos e usos midiáticos que caracterizam o ambiente da mídia. Esses elementos

coletados estão para o poeta na dimensão do que “pode um dia servir”, ou seja, ter um dia uma entrada no arranjo de processamento aos significantes articulados (FLOCH, 2004 p.248).

A tradução envolve, além da materialidade verbal, a ambientação dos vários recursos recolhidos do mundo, para transformar as suas várias linguagens em materialidade da poesia. Essa espécie de tradução do mundo natural é colocada pelo procedimento de figuratividade, que proporciona esse acesso do sujeito ao mundo pelos usos de linguagens, orientados por uma organização estética, uma configuração ética e uma presença estésica do sujeito nesse mundo criado. Assim, a produção de significação é uma atividade cognitiva, realizada por operações de tradução, resultantes de um fazer interpretativo feito pelo destinatário.

O sincretismo de linguagens corresponde ao uso de vários sistemas articulados manifestando uma globalidade de sentido. Assim, o efeito de sentido de unicidade é predominante, fazendo com que as diferentes linguagens neutralizem-se em suas singularidades. Consequentemente, “a totalidade do sentido de um objeto sincrético só é processada pelo arranjo global de formantes dos mais distintos sistemas, como também de suas regras de distribuição e ordenação”. Por isso tanto a apreensão inteligível quanto a apreensão sensível só podem ser processadas a partir do agir relacional integrador de suas partes em sua totalidade, logo, a complexificação é formada pela atuação articulada de elementos de várias linguagens formando um todo de sentido. Essa possibilidade ocorre graças à enunciação global que faz operar as linguagens diversas em uma globalidade de sentido (OLIVEIRA, 2009a).

A enunciação sincrética colocada pelo arranjo diferencial da materialidade se dá a partir da manifestação da inteligência sintagmática e de sua colocação em circulação, seja pela simples fruição, seja apenas por sua estesia. Essa existência é colocada pela condição de sentir, ou seja, a condição da sensibilidade ser praticada a partir das apreensões sensoriais, apreendidas inteligível e sensivelmente, enquanto passagem das nossas convocações impressivas da percepção. Enfim, apresentando outro uso dado pelos procedimentos de sincretização para ser compreendida a sua globalidade de sentido ao que se põe em discurso.

A regência desses diferentes procedimentos permite colher a imagem-simulacro que construímos de Augusto de Campos enquanto poeta multimidiático, que se constitui na grande hipótese que queremos testar em nossa investigação. Por isso recorreremos à teoria semiótica desenvolvida entorno do projeto de Algirdas Julien Greimas para iluminar esse objeto de estudo. A semiótica é uma disciplina de extremo rigor científico que faz sua teoria e metodologia permitir

depreender como se dá a construção de um objeto, prática ou texto a partir de escolhas do enunciador orientadas para o enunciatário, por meio de elementos articulados em uma totalidade que manifesta o sentido. A própria semiótica é uma teoria do sentido da vida, como postulado por A. J. Greimas, no ponto inicial de sua trajetória em *Semântica Estrutural* (1966). Deste modo, o objeto da semiótica é o sentido. E é nessa busca pelo sentido que Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtés teorizam, que:

[...] a teoria semiótica de apresentar-se inicialmente como uma teoria da significação. Sua primeira preocupação será, pois, explicitar, sob a forma de uma construção conceitual, as condições da apreensão e da produção do sentido (GREIMAS; COURTÉS, 2008 p.415).

A semiótica de linha francesa, conhecida ainda como semiótica estrutural, e mais entre nós como semiótica discursiva, é compreendida como um procedimento de leitura que está ancorado sobre um viés teórico e metodológico capaz de explicitar a apreensão e a produção de sentido, a partir do percurso que o gera. Todo sentido tem um percurso de produção capaz de ser reconstruído; logo, cabe ao semioticista compreender esses procedimentos de construção da significação. Para construir o(s) sentido(s) do texto, a semiótica teoriza esse percurso gerativo, que se encaminha do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto.

Em suma, o percurso gerativo funciona “como orientação ao analista que se mantém em estado de alerta a fim de não aprisionar o objeto de estudo, mas com ele travar encontros significantes que o fazem, por fim, neste contato apreender a totalidade das partes em conexões” (OLIVEIRA, 2009a p.4). Sendo o percurso gerativo de sentido uma grade de leitura instaurada na construção textual, que orienta o semioticista em suas dimensões, seções e relações das diferentes partes que formam a globalidade de sentido.

Além disso, como afirma Ana Claudia de Oliveira (2007, p.68) diferenciando da teoria da linha jacobsoniana, Algirdas Julien Greimas compreende que “os pares constituídos como destinador e destinatário, emissor e receptor, são entidades extratextuais”, e se propõe a estudar a constituição:

[...] destes na construção discursiva como uma relação interacional entre enunciador e enunciatário com uma rede de manifestações subjetivas, de transferências de dimensões cognitiva, pragmática e patêmica que se

processam entre esses parceiros atoriais e que conformam estruturas contratuais ou de negociação que esses criam entre si.

Logo na teoria semiótica de Algirdas Julien Greimas a configuração do destinador pressupõe a do seu parceiro do processo de comunicação: o destinatário. Com essas bases teóricas é possível depreender tanto o destinador quanto o destinatário de sua poesia, ou seja, as imagens modelares ou simulacros desses sujeitos que são construídos nos mundos da linguagem poética.

As imagens desses sujeitos recebem na teoria semiótica a determinação de sujeito complexo, que se realiza na série de relações entre destinador e destinatário, mantendo entre si uma relação de pressuposição. A pressuposição corresponde a certo tipo de relação entre o termo pressuposto e aquele cuja presença é condição necessária da presença do outro, seu parceiro, caracterizada por uma suposição, e está relacionada à crença de um valor verdadeiro. Tanto o destinador quanto o destinatário são sujeitos da comunicação, já os sujeitos implícitos pressupostos de todo enunciado são denominados de enunciadador e enunciatário.

A partir disso, questionamos: como opera o destinador Augusto de Campos no seu fazer poético para o seu destinatário? Há interação? Pode-se ter então tipos diferentes? Que tipos de interações ele produz para levar o destinatário para o sentido sensível de sua poesia que o encaminha ao sentido inteligível? Como esses dois procedimentos de acesso ao sentido são articulados em uma dinâmica operadora da interpretação?

Assim procedendo ao exame das poesias nos será possibilitado também esboçar a imagem do destinatário, implicitamente como enunciatário. Tomando essas imagens, estaremos estabelecendo na análise o modelo dos parceiros da comunicação que, por vários tipos de interações, constroem a significação.

Para esse estudo recortamos um conjunto de poemas para examinar como o fazer deste destinador pode ser apreendido pelo destinatário, a partir dos modos como são empregados os elementos da mídia impressa, as várias linguagens em seus usos sintáticos e semânticos, a saber: os procedimentos temáticos, figurativos (de bricolagem por tradução e sincretismo) e enunciativos da sua poética.

Esse recorte visa atingir os seguintes objetivos específicos: a) caracterizar como o destinador estético, político e ético Augusto de Campos, a partir dos jogos temáticos, de figuratividade e enunciativos, distingue a sua produção poética do paradigma estabelecido para a poesia; b) analisar

como a materialidade significativa é tornada um complexo verbo-voco-visio-espacial, a partir de procedimentos de sincretização que produzem uma poesia contemporânea de explosões de fronteiras; c) explicar como o fazer poético do destinatador-Augusto de Campos é construído com a materialidade e os procedimentos da mídia impressa: jornal e revista; d) compreender e refletir como os efeitos de sentido são postos a partir da dimensão plástica, que articula uma ordem estética, ética, estésica e política; e) entender esses processos de semiotização dos ambientes midiáticos do destinatador como ressignificadores da presença crítica do destinatário no mundo.

Para desenvolver nossa questão de pesquisa com esse conjunto de objetivos, elegemos a seguinte premissa: se a poesia de Augusto de Campos se põe na lógica da visualidade espacializada, isso permite dizer que essa lógica rompe com a continuidade e a linearidade, que capacita ler essa nova poética a partir dos usos e traços da mídia, ao doar um programa de competências para depreender com os traços da mídia formas de comportamento de se estar no mundo. Essa característica da produção poética traz nela uma competencialização cognitiva e performática do enunciatário para realizar o seu fazer interpretativo. Com os procedimentos sincréticos, os efeitos de sentido produzidos pelos diferentes usos e traços midiáticos são construídos e reiterados; as marcas de enunciação presentes nos diversos sistemas com os procedimentos sincréticos processam efeitos de sentido. Assim, a leitura de reconhecimento dos usos e traços da mídia impressa aproxima destinatador do destinatário de uma nova poética da atualidade que vai: 1) por em contato; 2) mostrar e sentir a poética a partir da mídia; e 3) criar uma disposição estésica para se perceber o mundo da mídia. Portanto, o destinatário ao assumir um desempenho de leitura modificador, que possibilita o desenvolvimento de posições críticas, passa por transformações em destinatário sensibilizado a destinatário manipulado em destinatário engajado.

#### *CORPUS DE POEMAS COMO CORPUS DE INVESTIGAÇÃO*

Em primeiro lugar a justificativa da escolha do próprio poeta que elegemos estudar. Augusto de Campos é o poeta que se destaca pela constante experimentação dos mais diversos objetos midiáticos para produzir sua poesia. Além disso, o valioso trabalho de pesquisa teórica e criativa em

diversas linguagens executado pelo autor possibilita uma elaboração diferenciada dos poemas. É uma poesia dedicada à inventividade, aliada ao puro experimentalismo poético.

A justificativa do livro “VIVA VAIA (*Poesia 1949-1979*)” é por ser uma coletânea que possibilita verificar os primeiros 30 anos de produção poética de Augusto de Campos. A 1ª edição foi publicada pela Editora Duas Cidades em 1979. Até então seus poemas haviam sido publicados pelo próprio poeta em tiragem muito reduzida ou divulgados individualmente em jornais e revistas. Essa coletânea de poemas teve sua 2ª edição pela Editora Brasiliense em 1986; e a 3ª edição revista e ampliada pelo poeta saiu pelo Ateliê Editorial em 2001, sendo considerada pelo poeta como a mais completa coletânea de suas poesias.

A operacionalização do *corpus* dessa investigação foi processada a partir das escolhas do destinador, e como seus modos de presença são processados a partir de um arranjo diferencial de sua poética, tendo como elo aglutinador do corpus o uso da técnica de colagem a partir do jornal e revista, portanto da mídia impressa.

A colagem surgiu nas artes plásticas com os experimentos dos cubistas. Essa técnica consistia em agregar outros materiais aos materiais específicos da pintura, como por exemplo: rótulos, jornais, a coisa mesmo como madeira, vidro, metal e até objetos inteiros, como guidão de bicicleta. Na música, a colagem recebe o nome de mixagem, que consiste no processo de combinação de outros sons, ruídos, vozes num mesmo texto-sonoro. No cinema relaciona-se ao processo de montagem, com seus cortes físicos e suas emendas. A literatura compreende o processo de colagem, a partir do conceito de polifonia e dialogismo, proposto por Mikhail Bakhtin para caracterizar o romance de Dostoiévski. Esses conceitos mostram que os textos são povoados por uma heterogeneidade de vozes em diálogo.

Nas Ciências da Linguagem, a colagem é entendida como intertextualidade e interdiscursividade. A intertextualidade é o procedimento que o texto deixa mostrar a “fala” de outros textos, de modo explícito ou implícito. A interdiscursividade compreende o universo de outros discursos, que tanto pode designar o sistema que permite produzir um conjunto de textos, quanto o próprio conjunto de textos produzidos. Assim, de modo geral o interdiscurso é uma organização situada para além do enunciado.

A teoria semiótica compreende os procedimentos da intertextualidade e da interdiscursividade como as relações estabelecidas entre textos e/ou discursos configuradoras das

marcas de presença do destinador no texto, e com os quais se evidencia o seu caráter multifacetado e dialógico.

Omar Calabrese (2004) afirma que a noção de intertextualidade

[...] provém de diversos âmbitos da semiótica literária e é utilizada para definir o conjunto de repertórios presumidos do leitor referidos quase sempre de modo explícito no texto com maior ou menor intensidade. Esses repertórios dizem respeito a algumas histórias condensadas e produzidas anteriormente por uma determinada cultura e por parte de algum autor, ou melhor, de algum “texto”. O intertexto de uma obra vem a ser aquele emaranhado de referências a textos, ou a grupos de textos anteriores construídos para expor o duplo escopo: da inteligência da obra em destaque e a produção de efeitos de sentido estéticos locais ou globais (CALABRESE, 2004 p.162).

A intertextualidade é um modo de presença dos elementos que o enunciador põe no arranjo para a construção da singularidade do texto em relação aos demais elementos da cultura, e com os quais tece relações ao refletir necessidades, valores, usos e costumes, usos das linguagens, apreensões que se constroem com os objetos culturais. Os valores estéticos-éticos-políticos colocados pelos diferentes objetos do mundo tornam-se sempre valiosos para o enriquecimento da compreensão do social. José Luiz Fiorin (1994b, p.30) define intertextualidade como o “processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo”. São três os seus modos de processamento: a citação, a alusão e a estilização.

A citação é o processo de reprodução de elementos reconhecíveis de um determinado “texto”, utilizada como complementação, exemplo, ilustração ou reforço daquilo que se quer dizer, com o qual altera ou confirma o sentido citado. Ocorre quando as construções sintáticas presentes no texto de origem são reproduzidas literalmente. José Luiz Fiorin e Francisco Platão (1994a, p.20) advogam que um texto ao citar outro tem basicamente duas finalidades: reafirmar alguns sentidos do texto citado; ou inverter, contestar e deformar alguns dos sentidos do texto para polemizar com eles. A alusão é uma referência vaga, breve e indireta que se faz a algum “texto” ou a algo. A estilização é um conjunto depreensível de características que identificam e diferenciam um texto, enquanto configuração de uma identidade própria, ou seja, as marcas textuais que os leitores reconhecem como particulares de um autor-destinador (FIORIN, 1994b p.31).

Norma Discini (2004, p. 227) amplia a conceituação de intertextualidade, pensando num arranjo dado pela estilística; para a autora a intertextualidade estilística é compreendida como a “imitação de um estilo por outro”. Assim, a intertextualidade irá ocorrer por captação ou por subversão. A captação envolve obter outros textos para si, aproveitando-os como materialidade em seu próprio texto e relaciona-se aos procedimentos de estilização e de paráfrase. Por sua vez, a subversão caracteriza-se por alterar os textos, é relacionado aos procedimentos da paródia e da polêmica.

Para Norma Discini (2004, p.11) no procedimento da intertextualidade “não há fronteiras, não há linha divisória entre o eu e o outro, não há ruptura, assim a intertextualidade é a retomada consciente, intencional da palavra do outro, mostrada, mas não marcada no discurso”. Esse “*deixar entrever*<sup>1</sup>” outro texto compõe a constituição não de um único enunciador, mas de vários enunciadores que fazem falar, em relação ao que o enunciador deixa mostrar ou não deixa mostrar no enunciado.

A semiótica entende a interdiscursividade como o “processo em que se incorporam percursos temáticos e/ou figurativos, temas e/ou figuras de um discurso em outro” (FIORIN, 2006 p.169). José Luiz Fiorin (2006) postula que há dois processos interdiscursivos: a citação e a alusão. A citação acontece quando um discurso “repete ‘ideias’, isto é, percursos temáticos e/ou figurativos de outros discursos”. A alusão será concretizada no discurso quando “se incorporam temas e/ou figuras de um discurso que vai servir de contexto (unidade maior) para a compreensão do que foi incorporado” (FIORIN, 2006 p.168-172).

Assim, um discurso sempre irá relacionar-se com outros discursos, revelando posições e valores, a própria história inscrita. Isso vem de encontro com o que José Luiz Fiorin afirma:

[...] “um discurso mantém relações com outro, ele não é concebido como um sistema fechado sobre si mesmo, mas é visto como um lugar de trocas enunciativas, onde a história pode inscrever-se, pois ele se transforma, ao mesmo tempo, num espaço conflitual e heterogêneo e num espaço contratual” (FIORIN, 2006 p.163).

---

1 Termo dado por Norma Discini para a estratégia de esconder ou de deixar ver as vozes de outros discursos no texto. In: DISCINI, N. *O estilo nos textos: história em quadrinhos, mídia, literatura*. 2. ed. — São Paulo : Contexto, 2004, p.223.

Tendo por base os pressupostos elencados acima, os poemas selecionados para o nosso estudo são “*OLHO POR OLHO*”<sup>2</sup>, “*SS*”, “*O ANTI-RUÍDO*” e “*PSIU!*”. Eles foram nomeados pelo poeta de “*popcretos*”. Os três primeiros foram parte integrante da exposição realizada por Augusto de Campos com Waldemar Cordeiro que ocorreu na Galeria Atrium, em São Paulo, em dezembro de 1964. Augusto de Campos, no livro *VIVA VAIA*, recupera do catálogo da exposição na Galeria Atrium, o texto de abertura dos “*popcretos*”, no qual expõe sucintamente a concepção estética desses poemas, descrito assim: “*popcretos, colhidos e escolhidos no aleatório do readymade de agosto a novembro de 1964 por uma vontade concreta*” (CAMPOS, 2001 p.123).

*Readymade* é um conceito criado por Marcel Duchamp que consiste em explorar elementos da publicidade, da televisão, das embalagens, dos ídolos e dos produtos descartáveis e de uso cotidiano (jornais e revistas) que entram como materialidades significantes da arte. Essas materialidades são selecionadas a partir de critérios estéticos para contestar a arte, a autoria e os espaços especializados como museus e galerias. Nos “*popcretos*”, Augusto de Campos aglutina à concepção do *readymade* as escolhas de matérias recolhidas do cotidiano, criando uma organização sistêmica concreta característica de sua poesia. Esse modo de colher e escolher no aleatório sintoniza Campos com o fazer de Kurt Schwitters.

A edição feita pelo Ateliê Editorial devolveu a impressão cromática aos poemas “*popcretos*”: “*OLHO POR OLHO*”, “*SS*”, “*ANTI-RUÍDO*”. Os “*popcretos*” foram originalmente construídos com colagens de recortes de jornais e revistas, em dimensões de cartaz, e montados em chassis de madeira para a Exposição na Galeria Atrium em 1964. O poema “*OLHO POR OLHO*” apareceu em livros nacionais e internacionais mesmo em preto e branco. Na edição pelo Ateliê Editorial, esse poema teve restauro digital e reapareceu em cores e com maior legibilidade para os sinais de tráfego. Os poemas “*PSIU!*” e “*O ANTI-RUÍDO*” também tiveram restauro digital de sua cor pelo próprio poeta em 1999.

A escolha dos poemas de Augusto de Campos, para análise da materialidade da mídia impressa, permite compreender como o destinador ao tomar posse dessa linguagem proporciona elementos complexos, que podem permitir verificar a maneira como ele se posiciona no mundo, e

---

2 Desse momento em diante os nomes dos poemas serão grafados conforme o livro “*VIVA VAIA*” (Poesia 1949-1979). 3a edição, revista e ampliada. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. Consideramos que essa escolha presentifica a presença do destinador Augusto de Campos no texto por meio do sujeito implícito enunciador.

como ele doa competências cognitivas, performáticas e patêmicas para o destinatário dos seus poemas.

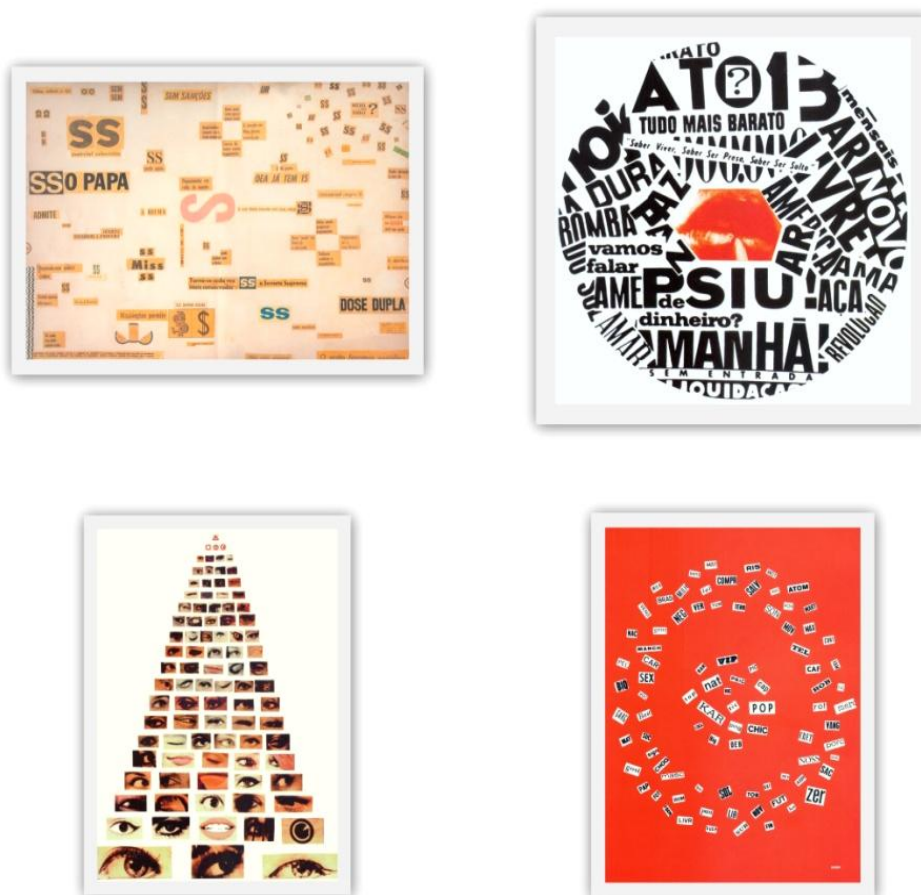


Fig.1: Poemas “SS”, “PSIU!”, “OLHO POR OLHO” e “O ANTI-RUÍDO”.

Os poemas “OLHO POR OLHO”, “SS”, “PSIU!” e “O ANTI-RUÍDO” apresentam uma complexidade para sua análise; logo de início pode-se perceber que fazem parte de sua totalidade elementos colados que foram coletados na mídia impressa: jornal e revista. Sobre esse tipo de construção complexa, Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtés (2008) definem que uma produção de linguagem em semiótica é uma operação de tradução intersemiótica do mundo natural por procedimentos de figuratividade. Na sua origem, o conceito de figuratividade vem da teoria estética, servindo para opor a arte figurativa à arte abstrata. Por sua vez, a semiótica ampliou esse conceito para todas as operações de tradução do mundo em construção de linguagens.

Denis Bertrand (2003) retoma didaticamente a definição de figuratividade em várias etapas da teorização semiótica. Na primeira definição, o qualificativo figurativo é empregado como a relação

em qualquer sistema entre um conteúdo e a sua correspondência no nível da expressão da semiótica do mundo natural, correlacionando um componente temático (abstrato) a um componente figurativo. Na segunda definição, a figuratividade é definida como a apreensão de uma unidade ou uma figura que pode ser reconhecida como a “representação” parcial de um objeto do mundo natural, a semiose surge a partir dos elementos dados pela percepção.

Na terceira definição, a figuratividade se define como todo conteúdo de um sistema que pode ser correlacionado a uma figura significativa do mundo natural, no momento da atualização pelo discurso. Na quarta definição, a figuratividade é descrita a partir do ato de semiose. Assim, a operação que a constitui é a seleção de traços heterogêneos. Pela sua apreensão simultânea, esses traços são transformados numa unidade do significativo que pode ser reconhecida, quando segmentada pelo significado, como a representação parcial de um objeto do mundo natural.

Um último conceito de figuratividade foi dado por A. J. Greimas em seu livro *Da Imperfeição* (2002),

[...] a figuratividade não é mera ornamentação das coisas; é essa tela do parecer cuja virtude consiste em entreabrir, em deixar entrever, em razão de sua imperfeição ou por culpa dela, como que uma possibilidade de além-sentido. Os humores do sujeito reencontram, então, a imanência do sensível (GREIMAS, 2002 p. 74).

No conceito de figuratividade do modo como está colocado em *Da Imperfeição*, há a abertura do figurativo para o “além-sentido”. Por ser a figuratividade essa tela do parecer, implica num contrato fiduciário, no qual a percepção e a representação do figurativo no discurso mostram o contrato de veridicção. Constituindo-se assim em articulações no discurso do dizer verdadeiro, com o qual surgem os efeitos de sentido de “realidade”, “irrealidade”, “verdade”, “falsidade”, entre outros. Essa adesão ao contrato de veridicção no discurso se constitui em axiologias, que deixam entreabrir a significação para a apreensão da imanência cognitiva: inteligível e sensivelmente.

Ao investigar esse acesso à significação, o semiótico estuda o parecer. Para Algirdas Julien Greimas (2002, p.19), “o parecer oculta o ser”, isso implica que, tal como aos homens, cabe ao semiótico construir pelo desvelamento desse ocultar, mostrado pelo parecer, um conjunto de elementos reiterados que faz o ser. Então, o parecer é a operação de configuração do ser que só no seu conjunto complexo deixa-se apreender como uma totalidade construída pelas partes. É,

portanto, os modos de existência que o sujeito dá a ver sobre os objetos, sobre si, sobre o mundo. Isso permitirá compreender como se processa o sentido.

Esse processar é feito a partir de sua globalidade de sentido, que constitui os modos de presença do sujeito no seu estar no mundo. Pelo parecer são dadas as condições de conhecer o ser, por isso, ele é vivível, ou seja, “presença efetiva” do sujeito neste mundo. Os elementos coletados do mundo são articulados e postos no poema enquanto figuras da expressão e do conteúdo, que se encadeiam formando sequências de figuras, com as quais o destinatário do poema é levado a apreendê-lo como “uma impressão da 'realidade'”, uma vez que a partir de sua organização e constituição ele apreende o mundo que traduziu.

Ana Claudia de Oliveira chama a atenção ao arranjo da figuratividade, em que “as formas de adesão e de convencimento são instaladas na estruturação do objeto visível, por meio dos distintos simulacros ou mundos de mundos nele arquitetados” (OLIVEIRA, 2005b p.116). Assim, as diferentes figuras são exploradas para que o destinatário as interprete como referências do contexto sócio-histórico-político-cultural, manifestado na seleção dos elementos da plástica da expressão midiática.

Desse modo, Eric Landowski (1996a) advoga que a constituição de um sistema de comunicação repousa sobre o estabelecimento e o uso de certos códigos, a partir da escolha de algum suporte material como suporte sensível, ou seja, um meio que articula um ou mais códigos.

Eis que o concretismo de Augusto de Campos surpreende quando apercebemos que esses elementos significantes são coletados do uso que a mídia impressa faz dos sistemas verbal, visual e espacial, na sua distribuição na superfície do papel em que o arranjo plástico da expressão do conteúdo é plasmado. Para estudo desse arranjo, recorreremos à semiótica plástica concebida pelos visualistas do *Grupo Sêmio-linguístico* que atuavam com Algirdas Julien Greimas a partir do lançamento do projeto da *Semântica estrutural* (1966), em especial, à obra de Jean-Marie Floch e de Felix Thürlemann.

Em “*Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*” (1985), Jean-Marie Floch já delineava os pressupostos edificadores da disciplina-objeto chamada semiótica plástica. Entre tais pressupostos, considerava que a análise não deveria começar apenas quando se reconhecesse alguma imagem do mundo natural, mas também quando ocorresse a relação entre os diferentes elementos minimais, tais como linhas, formas, cores e a organização desses elementos no espaço.

Segundo Algirdas Julien Greimas:

O reconhecimento das categorias e das figuras plásticas nos informa sobre o modo de existência da forma plástica, tal qual se acha subjacente à sua manifestação em superfície e em superfícies, mas ainda não nos diz nada acerca da organização sintagmática dessas formas, organização essa que é a única capaz de nos permitir tratar desses objetos como processos semióticos, isto é, como textos significantes (GREIMAS, 2004 p.89).

Enquanto formantes, ao serem articulados em figuras, a reunião dessas figuras cria categorias que contribuem para a constituição diferencial da produção de sentido. Tendo por base essa prerrogativa, recorremos a Ana Claudia de Oliveira (2004) que apresenta um viés metodológico, para análise da expressão do sistema pictórico,

[...] a segmentação do plano da expressão do sistema pictórico sedimenta-se unicamente nas regras de procedimentos formais e, nessa fase inicial de análise, o resultado é um inventário das primeiras unidades de manifestação. Na etapa seguinte, passa-se à classificação dos elementos em categorias a partir, por exemplo, das forças, das direções, das ordens de grandezas que os elementos têm na constituição da forma e da cor, das relações de distribuição no espaço, das relações de tempo, da matéria, das texturas (OLIVEIRA, 2004 p.121).

Faz-se imprescindível que se delimite e caracterize esses diferentes formantes para uma melhor compreensão de nosso estudo em termos da sua plástica sincrética.

Segundo Felix Thürlemann, o formante<sup>3</sup> cromático reúne as configurações que organizam as manifestações da cor, que podem ser classificadas em dois grupos: graduáveis (saturação, luminosidade ou a subcategoria acromática: preto vs branco) vs não-graduáveis (as categorias de cromaticidade). O formante eidético abrange os elementos que determinam os formatos e os limites das configurações dos elementos visuais. Eles servem para definir uma configuração no nível da forma tal como o contorno (reto vs curvo), a posição (convexo vs côncavo). O formante matérico

---

3 GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Semiótica Diccionario Razonado de la Teoria del Language*, Madrid, Gredos, 1991. verbetes cromática, eidética e topológica (categoria), assinados por Felix Thürlemann.

abrange os materiais empregados em sua fisicalidade, que entram na produção do sentido, ao tornar aquela fisicalidade significativa.

E, por fim, o formante topológico articula esses outros formantes em uma certa superfície, colocando-os em uma determinada distribuição que, em si mesma, é produtora de sentido. A topologia é classificada em várias subclasses, tais como a posição (alto vs baixo ou centro vs periferia) e a orientação (superior vs inferior ou direita vs esquerda).

Os poemas constroem manifestações visuais que se deixam apreender e significar pelos efeitos de sentido que produzem, o que é denominado dimensão estética. Os significantes produzem impressões que convocam os modos como o sujeito e os seus sentidos podem apreender as qualidades sensíveis do poema com que entram em relação. Pretende-se nas análises dar conta da forma plástica do sensível, demarcando como o arranjo é organizado para sensibilizar o sujeito, dando consistência às qualidades dos significantes empregados para fazê-los serem apreendidos na leitura. Essas *qualidades impressivas*<sup>4</sup> têm, pois, consistência e densidade para operar sobre a captação do sujeito destinatário.

Pelos caminhos abertos pelo livro *Da Imperfeição* (1987) de Algirdas Julien Greimas, a semiótica tem buscado pesquisar as qualidades estéticas, caracterizando seus percursos e determinando os modos de sensibilização, que na sociedade midiática tecnológica contemporânea configuram modos de sentir, de perceber o mundo e as suas produções culturais.

A visualidade dos poemas colocada pelo arranjo do plano da expressão acaba por ressemantizar as materialidades significantes, postas em uso pelo destinador-poeta, que opera no plano do conteúdo as manifestações do plano da expressão. Mas na verdade estas manifestações se tratam de transformações no plano da expressão do poema, com o qual este adquire, pelos significantes, novos meios de arranjar os elementos numa combinatória para se fazer ressignificar.

Esse querer reconstruir-se e recriar-se por meio da materialidade significativa da mídia é um artifício gerador de significações novas e desencadeadoras tanto de um estado de aproximação e distanciamento com os valores da cultura (liberdade, opressão, subversão, alienação), quanto da própria qualidade de sentir dos sujeitos em contato. Assim, as materialidades significantes recolhidas e postas em uso possibilitam reconhecer as marcas de presença do destinador: escolha dos materiais

---

4 Termo usado por GEMINASCA, J. O olhar estético. In: OLIVEIRA, A. C. de, (org.). *Semiótica plástica*. São Paulo, Hacker-CPS, 2004.

(forma, cor, topologia), escolha das figuras e suas reiteraões, com seus valores e sensibilidades que se ressemantizam pelo processar sensível e inteligivelmente as coisas do mundo.

Finalizando, esquematizamos sucintamente cada etapa da investigação do trabalho que está organizado em quatro capítulos. O primeiro tratará dos modos de convocaões sensoriais para incomodar pelo processar sensível, o inteligível. O segundo e o terceiro capítulos vão problematizar a maneira arrojada de ler o jornal dado pelos poemas. O quarto capítulo abordará as estratégias que o destinador utiliza para se fazer falar, numa época de castração da fala, e como os elementos podem ser arranjados para a “radicalizaão” dos atos e da linguagem. Por fim tem-se a conclusão, com as reflexões obtidas na pesquisa.

## **1 O TRIÂNGULO DA SEDUÇÃO DAS REVISTAS NO TRIÂNGULO DA SEDUÇÃO DOS BRASILEIROS PARA COMBATER A DITADURA**

### **1.1 OLHO POR OLHO E AS VISUALIDADES DA POESIA**

É por meio da figuratividade na sua materialização em um uso do sistema, com suas regras e coerções operadas por um sujeito que enuncia a outro que apreende, que adentramos no poema. A figuratividade de um triângulo contendo inúmeros olhos provoca as sensações de estranhamento e perplexidade que nos deixa desorientados, desnorteados diante da visualidade colocada. Ao observar a “imagem do olho” no uso de poesia, o leitor desavisado que esperaria encontrar versos, rimas ou estrofes, depara-se com fotografias em uma totalidade visual que quebra o cânone literário clássico.

O arranjo plástico do poema apresenta uma série de quadriláteros com fotografias, desenhos, sinais de trânsito, que são os elementos figurativos que o poeta dispõe em um triângulo que ocupa toda a página do livro. Essa forma preenchida por quadriláteros não é uma forma usual de poesia.



Fig. 2: Poema "OLHO POR OLHO", 1964.

O cânone poético clássico prescreve que um poema deve ser formado por versos, na sucessão de sílabas ou fonemas em uma dada unidade sintagmática, segmentados em estrofes. Na cultura ocidental alguns poemas podem apresentar uma estrutura fixa (clássica) de construção, por exemplo, o soneto que se estrutura em 4 estrofes: dois quartetos seguidos por dois tercetos. Visualmente o soneto é arranjado na página em branco do papel para publicação em livro da maneira seguinte. Observa-se que na página à esquerda não há presença de nenhum elemento. Diferentemente, na página à direita temos o poema, no qual à primeira vista, sua totalidade textual está centrada no corpo da página, o que conduz o olhar do leitor para o centro de atenção visual.



Fig. 3: Organização clássica do soneto na diagramação da página para publicação em livro.

Nesta imagem do soneto têm-se a forma retangular bem delimitada, tanto pelo corpo do poema na página retangular quanto pelas estrofes. Percebe-se que o retângulo central verticalizado é ocupado por outros retângulos menores que englobam todos os elementos verbais. Há a instauração predominante de uma distribuição no eixo da verticalidade e no uso da horizontalidade. A leitura do poema começará da esquerda para a direita e de cima para baixo. Seu cromatismo é posto pela cor branca do papel em oposição à cor negra dos caracteres tipográficos.

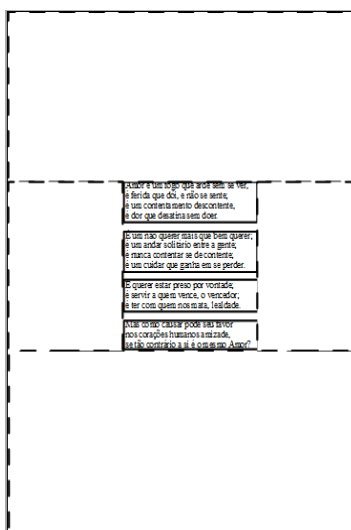


Fig. 4: Elementos eidéticos da organização clássica do soneto na diagramação da página para publicação em livro.

A diagramação do soneto na página reitera a forma do retângulo, configurada tanto pelo poema, em seus versos e estrofes, quanto pela própria disposição dele na página branca.

Augusto de Campos é um dos poetas que se destaca pela originalidade que dá tanto ao conteúdo do poema quanto pelas suas visualidades inesperadas da forma do poema. Em “OLHO POR OLHO” observa-se na impressão do livro, na página à esquerda, alinhados à esquerda no canto superior, enunciados verbais do catálogo da exposição e a data da escrita [out-nov. 1964]. Na página esquerda também, no canto inferior esquerdo há os dados catalográficos da exposição. Logo abaixo aparece o local, mês e ano, e alinhada no canto direito a numeração da página em que se encontram essas informações. Na página à direita temos o poema, no qual à primeira vista, a visualidade está centralizada e toma toda a superfície da página do livro. O posicionamento do poema na página à direita é condizente com ser esta página o centro perceptivo, como um não poder não ser visto. A disposição do poema na página do livro impresso é reiterada nos poemas: “PSIU!” e “O ANTI-RUÍDO”.

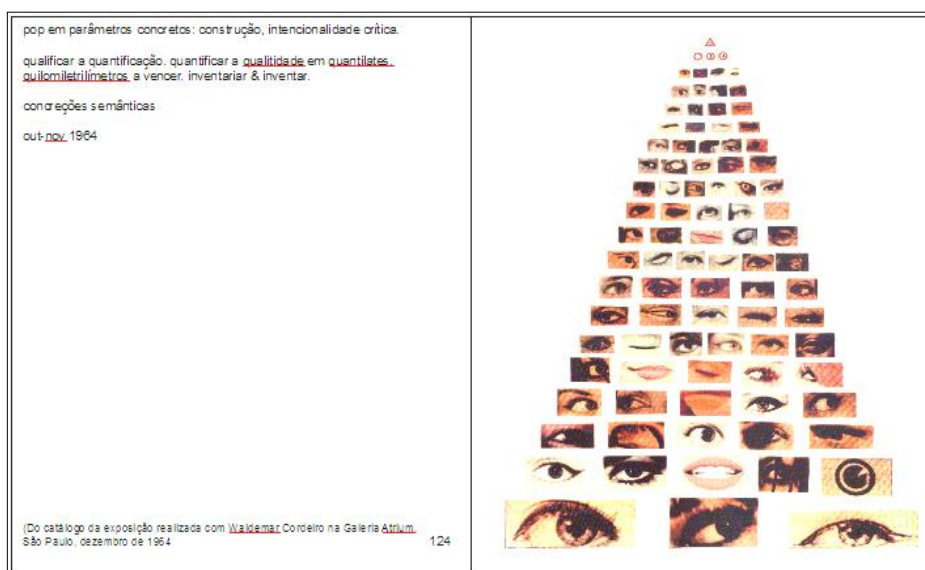


Fig. 5: Organização do poema “OLHO POR OLHO” na diagramação do livro.

Nesta imagem do poema têm-se as formas: triângulo, quadriláteros – retângulo e quadrado - , círculo e elipse bem delimitadas. Percebe-se que a maior parte da página retangular é ocupada por um triângulo que engloba todos os elementos figurativos. O poema é composto por 91 elementos figurativos enquadrados em retângulos e quadrados. Organizados em 20 agrupamentos horizontais e, de modo geral, em três agrupamentos verticais, determinados por três elementos figurativos na

base do poema. Detendo-se nos elementos figurativos, pode-se tipificá-los em: 79 olhos, sendo 71 olhos abertos e 8 olhos fechados; 4 bocas, 1 aberta e 3 fechadas; 2 dedos indicadores femininos; 2 anéis; e 4 sinais de trânsito.

No poema “OLHO POR OLHO” o poeta utilizou-se da forma do poema para dialogar com a tradição poética. Há a instauração predominante de uma distribuição no eixo da verticalidade e no uso da horizontalidade. O poema está organizado horizontalmente, mas determinado pela sua verticalidade. A verticalidade é associada semanticamente ao alto, ao poder. O triângulo é a figurativização da verticalidade no poema, além de está associado correlativamente à hierarquização, subordinação de comandos. A leitura do poema começará de baixo para cima. Seu cromatismo é colocado pela cor branca do papel em oposição ao colorido das figuras.

O destinador Augusto de Campos busca com a organização do poema no espaço da página, maneiras de questionar o cânone poético clássico, principalmente no que se refere à forma da poesia. O poema poderá assumir diferentes formas, como por exemplo, o triângulo, o círculo, etc., e não somente a forma posta pelo retângulo. Como também a forma retangular pode ser arranjada na disposição do poema em diversas formas.

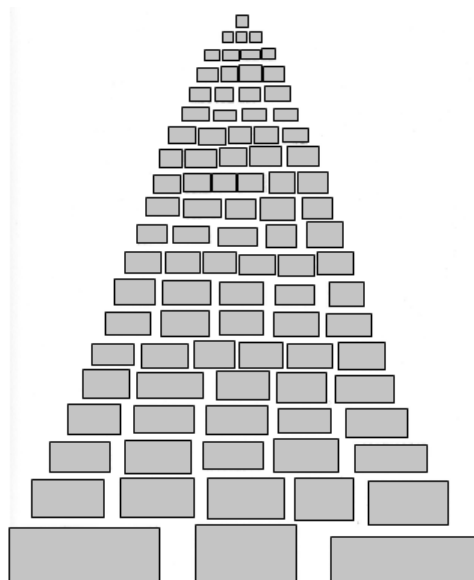


Fig. 6: Disposição do elemento eidético quadrilátero no poema OLHO POR OLHO.

Para a teoria da *Gestalt*, o triângulo é uma “figura de três lados cujos ângulos e lados são todos iguais”, tendo como sua direção visual básica a diagonalidade, esta tem seu “significado associado com a instabilidade, e conseqüentemente, é mais provocadora das formulações visuais,

relacionando a significados mais ameaçadores e quase literalmente perturbadores” (DONDIS, 1997 p.58-60). O poeta escolhe essa construção do poema, selecionando a forma na diagramação na página, enquanto propriedade importante de seu mundo poético. Além da forma, o espaço “vazio” em torno do poema é também um espaço significativo.

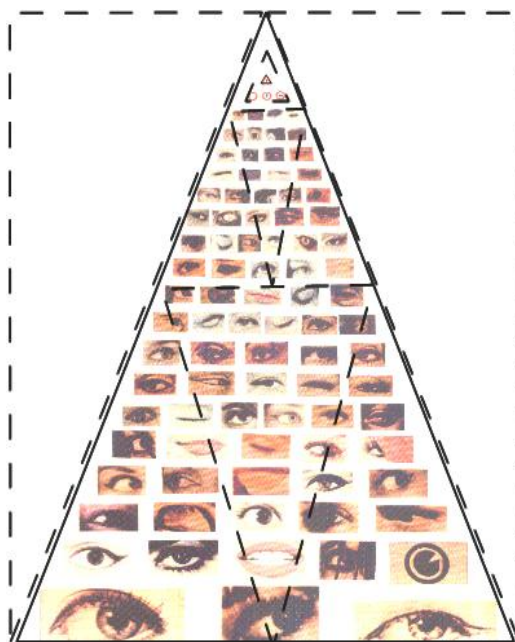


Fig. 7: Elemento eidético: triângulo.

Há assim, uma aquisição múltipla do espaço e da forma em investimentos semânticos particularmente ricos. Articulados no eixo geral da continuidade vs descontinuidade, são susceptíveis de categorias espaciais como alto vs baixo, direita vs esquerda, superior vs inferior e interno vs externo. Logo, a direção da movimentação do olhar do destinatário-enunciário no poema segue uma ordem sintagmática hierarquizada, posta pelas categorias espaciais dispostas numa relação englobante vs englobado.

Plasticamente, a figura triangular englobante em sua totalidade é constituída por retângulos com elementos mais figurativos, polissêmicos, mais coloridos, dependentes do uso para significar, regidos pelo semi-simbólico; em oposição ao vértice no topo da página, constituído por quadrados com elementos menos figurativos, prescritivos, menos coloridos, convencionais, arbitrários e regidos pelo simbólico.

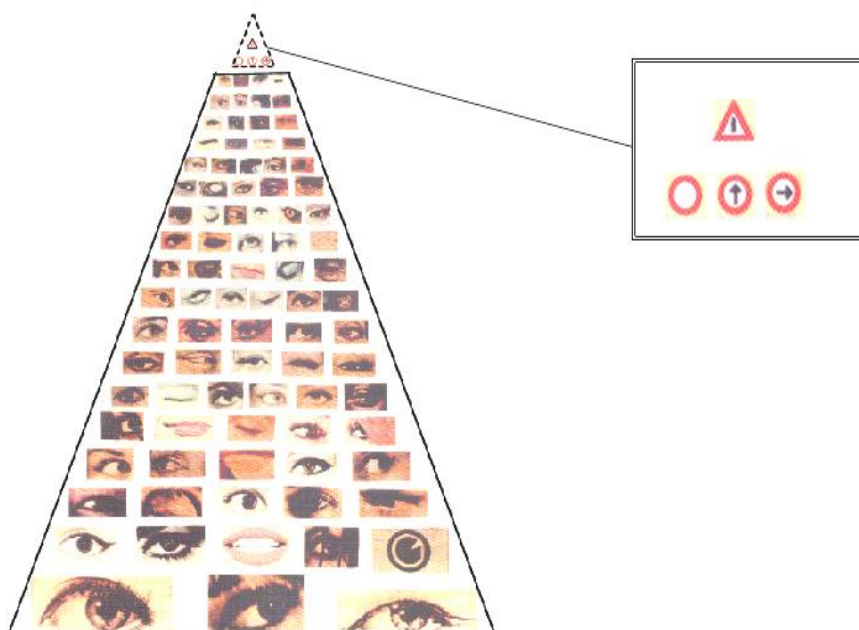


Fig. 8: Oposição entre o vértice e o restante da visualidade

Os elementos menos figurativos no topo do poema são manifestados pelas figuras convencionalizadas do mundo, manifestadas nos elementos da sinalética do trânsito, que podem ser organizados em três figuras circulares, tendo uma orla vermelha. A primeira figura circular está posicionada no lado esquerdo, seu significado está associado a tráfego proibido. A segunda figura circular, posicionada ao centro, com uma seta em seu centro indicando para cima, está associada a siga em frente. A terceira figura, posicionada no lado direito, é constituída com uma seta em seu centro, indicando à direita, e tem o seu significado relacionado a direção única à direita. O elemento da sinalética de trânsito que se diferencia das demais explicitadas acima se posiciona como o último elemento no topo da visualidade. É uma figura triangular constituída com uma exclamação, associada ao sinal geral de perigo.

Os elementos mais figurativos são manifestados pelas figuras do mundo que nos olham e deixam-se mostrar, tocar e falar. O corpo assume uma determinada postura pelo posicionar dessas figuras nessa visualidade, que deixam ver: olhos, bocas, dedos e objetos (anéis). Os olhos e as bocas podem ser tipificados em: olhos abertos e fechados. Apreende-se que a maioria desses olhos que se deixam ver é de mulheres, que são reconhecidos pelas características colocadas (delineadores nos olhos, cílios postiços, maquiagem, etc.). Debruçando-se sobre as características desses tem-se: olho semicircular, elíptico e fechado.



Fig. 9: Tipologia dos olhos no poema: olho circular, elíptico e fechado.

Em relação à dimensão cromática têm-se: ocre, amarelado, vermelho fosco, vermelho e verde cinzento, que tingem a maior parte dessa forma que é configurada topologicamente pelo delinear da triangularidade, delineadora também de sua cromaticidade. O processo de formação de figura-fundo é dinâmico, porque um complementa o outro. A figura depende do fundo sobre o qual aparece. O fundo serve como uma estrutura ou moldura em que a figura está enquadrada ou suspensa, e por conseguinte, o fundo determina a figura. No poema a figura é posicionada pela triangularidade centralizada no fundo branco. Ao centro na base da pirâmide está um olho colocado diagonalmente, e é esse olhar em destaque que define o caminho de entrada no poema. Lançando o enunciatário imediatamente para o vértice do poema, para as figuras da sinalética do trânsito, que por sua vez fazem o enunciatário retornar para a base da pirâmide, para iniciar o seu fazer interpretativo.

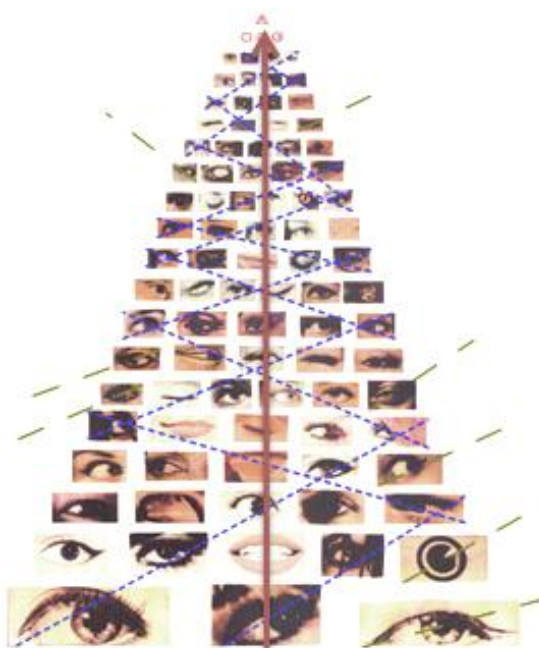


Fig.10: Percursos das direções do olhar das figuras

As direções dos olhares das outras figuras encaminham também para o topo da figura triangular, em contraposição aos poucos olhares que direcionam para o alhures. Configura-se um olhar que avança para o que está posicionado tanto no vértice do poema quanto para além do poema.

## 1.2 PELO INCÔMODO DO PROCESSAR SENSÍVEL, A REALIZAÇÃO DO INTELIGÍVEL.

Eric Landowski (1992) salienta que as estratégias para captar as coisas do mundo se dão a partir do estabelecimento de uma relação interativa entre o olhar do sujeito e o olhar do outro, posta pelo regime de visibilidade. Para isso, as relações de visibilidade dependem de dois sujeitos: um sujeito observador e um sujeito observável. O primeiro, o sujeito observador, irá estabelecer as condições de visibilidade, configurando sua relação com o espaço e o tempo. O segundo, o sujeito observável “faz-se ver” para a captação do olhar do outro. Para esse dar-se a ver, assume posições, distâncias e angulações, para deixar-se sob uma dada luz, buscando atrair o olhar do outro sujeito para si, para as coisas do mundo, para o poema.

Eric Landowski (1992, p.89) defende que “será o sujeito virtualmente observável que, procurando ele próprio de certa forma, 'fazer-se ver', que organiza o dispositivo requerido para a 'captação do olhar' de um observador potencial”, o que nos faz pensar que o poema “OLHO POR OLHO” é operador da captura do olhar do outro, do destinatário. Então, perguntamos qual é esse raio de luz que emana do poema-sujeito para flagrar os olhos do observador, os olhos do destinatário-enunciatário?

O corpo é esse raio de luz, sendo captado e transformado no poema “OLHO POR OLHO”. O destinatário-observador ao reconhecer – olho, boca, dedo – apreende que está em frente a um corpo ou a vários corpos mutilados, fragmentados. Corpo(s) sedutores, provocantes que capta(m) a atenção do observador. O poema faz fazer sua poética, ao permitir que o destinatário penetre no corpo do poema pelos sentidos, permitindo que o destinatário, pela coalescência dos sentidos, apreenda esse corpo poético.

Em “OLHO POR OLHO”, quando o enunciador escolhe a forma que as figuras da expressão plasmam as figuras do conteúdo, busca provocar no enunciatário o efeito de sentido de mal-estar, estranhamento, para uma suspensão do pensamento. Esses efeitos podem ser previsíveis ou não, convencionais ou não. Desse modo, a surpresa, o choque, o *nonsense* foi deliberadamente calculado pelo enunciador-manipulador para que o enunciatário reagisse suspendendo o pensamento. Com isso, faz fazer o enunciatário questionar o poema, questionar sua leitura, questionar seu modo de ver as figuras plasmadas.

Toda comunicação, como toda e qualquer linguagem, repousa sobre regras e coerções, ao reger, estabelecer, reconhecer ou finalizar um dado processamento comunicativo. No campo da pragmática da linguagem, todo ato de fala funciona ou como uma declaração fatural, descritiva, constativa ou como um tipo de intervenção mais próxima a uma ação no mundo. Desse modo, o processamento comunicacional se configura ou por uma declaração, pergunta, exclamação, ordem, desejo, concessão, descrição ou por qualquer tipo de expressão que realiza uma dada ação no instante de sua atualização no sistema. Transformando-se numa realização de uma ação no e sobre o mundo. O poema atua inicialmente a partir da incomunicabilidade. O *nonsense* funciona como estratégia discursiva para se fazer ver, fazer falar e fazer fazer (performático), o que não poderia ser posto de modo explícito. É no *sem sentido* que o sentido se atualiza.

No poema, o efeito de sentido pode parecer mesmo desagradável, assim, só um poema “sem beleza” aparente poderia, em vez de distrair, induzir à meditação e constituir por si mesmo uma flagrante experiência estética. O poema “OLHO POR OLHO” comunica apenas a sua própria descontinuidade, seu mal-estar, seu *nonsense*, sua “anticomunicação”, de início. Não comunica aparentemente temas explícitos, mas seu conteúdo é plasmado pelo arranjo das figuras da expressão do conteúdo, pelas escolhas e seleção dessas. Numa apreensão não contemplativa, mas um deslumbramento, um arrebatamento desse automatismo do pensamento. Transformando-se em uma poesia extraordinariamente difícil, que atinge o sujeito sensível e inteligivelmente, a ponto de até fazê-lo cambalear.

Podendo assim surgir estados patêmicos entre o poema “OLHO POR OLHO” e o enunciatário. As relações que se estabelecem não são de simpatia ou colaboração. Configurando-se o poema, de modo geral, para o enunciatário como um objeto “antipático”, com o qual não é fácil estar em presença. Despertando assim no enunciatário o ódio, desejando violentamente destruí-lo.

Diante disso, questionamos: como é possível um objeto estético provocar estas paixões que incomodam o enunciatário? Como é configurado o plano da expressão para produzir esse efeito de sentido?

O enunciatário está lançado num aparente caos, pelo excesso figurativo que se sucede quase ao infinito. Por isso, o poema parece *sem sentido*: o excesso figurativo produz a parada do tempo, parada do pensamento. E é no choque que abala o pensamento, que o enunciador tira o enunciatário dessa apatia e convida-o a pensar no que está colocado no vértice do poema. E é na volta da parada que o sentido emerge. O que era caos se enche de sentido. Logo, o vértice da figura impregna de sentido o restante do poema.

O enunciatário buscará decifrar essa hierarquização de olhos, bocas, dedos e sinais do trânsito que são plasmados face a face com o enunciatário. Cada isotopia figurativa assume determinado valor posto a partir da compreensão da sinalética do trânsito.

As figuras da sinalética são prescritivas, e têm a finalidade de comunicar aos usuários as condições, proibições, restrições ou obrigações no uso de circulação da via. Figuras investidas da modalidade de deonticidade (dever) são mensagens imperativas, e o desrespeito a elas se constitui como uma infração cabível de punição.

A comunicação dos elementos da sinalética indica obrigação e alerta. A obrigação exerce sobre o enunciatário o maior poder possível (dever fazer). Estabelecendo uma relação hierárquica de forças entre aquele que obriga e aquele que é obrigado a aceitar uma ordem, assim exerce um fazer fazer (manipulação por intimidação) sobre o enunciatário de tal maneira que este aceite a ordem sem ao menos querer pensar sobre suas ações. Assim, a obrigação em “esquerda proibida”, “siga em frente” ou em “direção única à direita” são forças coercitivas para que o enunciatário aceite agir de determinada maneira posta pelo comando.

Por sua vez, o alerta exerce sobre o enunciatário a possibilidade para que possa olhar com mais cuidado para o que acontece. Tirando-o deste automatismo do pensamento e instalando a parada do pensamento para poder refletir melhor. De modo geral, tanto a obrigação quanto o alerta implicam, para o enunciatário, em modos de agir no e sobre o mundo, esperado pelo enunciador. O primeiro comando, a obrigação, é o automatismo do pensamento, a rotina; e o segundo comando, o alerta, é a suspensão dessa rotina, ocasionada pela fratura do objeto estético.

A fratura é a ruptura da vida automatizada do sujeito para um estado de ressemantização do seu viver, enquanto *experiência vivida*. Algirdas Julien Greimas, em seu livro *Da Imperfeição* (1987), analisa cinco textos literários (Tournier, Calvino, Rilke, Tanizaki e Cortázar) para caracterizar a

manifestação da fratura, como reminiscência da própria apreensão estética. O referido autor interpreta as rupturas da cotidianidade, nesses textos, como aquelas que se dão entre os momentos do surgimento do sentido e do *não sentido*, numa dialética do contínuo e do descontínuo que atua no plano da percepção e da interação com o mundo que nos cerca.

Todas as escolhas do enunciador em “OLHO POR OLHO” não têm como função aparente comunicar informações, mas de produzir efeitos de sentido, para deslocar o enunciatário do seu lugar de conforto, buscando incomodar pelo processar sensível, seu inteligível. O enunciador faz falar, só pela maneira que as figuras estão configuradas sintagmaticamente no arranjo plástico do poema.

Isso se alinha com o que Ana Claudia de Oliveira (2009a, p.4) defende ao caracterizar o enunciador e o enunciatário enquanto instâncias produtoras do discurso, e que esses sujeitos são “perceptíveis por suas imagens que o mostram em seus atos, com uma postura e uma maneira de ser concretizada pela sua maneira de fazer que são os modos como eles processam sensível e inteligivelmente os fatos e as coisas do mundo”. As imagens do enunciador e do enunciatário são reconstituídas com a ajuda das marcas instaladas no enunciado, que mostram o discurso no ato de processamento comunicacional em interação. Assim, o reconhecimento desses sujeitos só é posto por uma rede de interações na qual se inscrevem no discurso. De fato, pode-se perceber como afirma Eric Landowski (2002, p.132) que “a própria presença do sujeito da enunciação tem o efeito de modificar os estados do sujeito do enunciado, do 'objeto'”, ou seja, por seus modos de presença é capaz de alterar tanto a configuração actancial dos sujeitos quanto às relações que os entretêm.

### 1.3 PELO ENUNCIAR DO CORPO PLASMADO, A PRESENÇA CONSTRUÍDA.

Em “OLHO POR OLHO”, os elementos sêmicos extraídos podem ser tipificados assim:

Elemento	Traço sêmico (+)	Traço sêmico (-)	Sentido humano requerido
Olho	olhar/abertura	não-olhar/fechamento	visão
Boca	falar/abertura	calar/fechamento	(fala)
dedo indicador	agir/abertura	(não agir/fechamento)	tato
anel (campo sêmico de dedo)	agir/abertura	(não agir/fechamento)	tato

Fig. 11: Quadro da tipologia dos elementos sêmicos.

O traço sêmico do elemento [olho] assegura uma das isotopias figurativas desse poema, o sentido da visão. A visão tem a função de perceber as coisas, as pessoas, os objetos, o mundo. Dirigindo os olhos para testemunhar, conhecer, numa perspectiva a partir da qual se pode compreender e avaliar o mundo. Ao assumir essa função performática de “ver” ou “mostrar” no poema o que deve realmente ser visto ou não. O olho vai assumir na narratividade o papel de actante manipulador, aquele que faz o sujeito ver o que realmente deve ser visto ou não.

A boca, o dedo e o anel asseguram a outra isotopia figurativa desse poema, está relacionada a um agir performático, falar ou calar e agir ou não-agir diante do que se vê. Uma ação que provoca um fazer muito mais profundo que o do fazer ver. Essa percepção das coisas do mundo é uma forma de apreender por meio dos sentidos uma postura crítica no mundo.

O poema apresenta uma visão surpreendente do corpo. Há 79 olhos, 4 bocas e dois dedos indicadores: o olho (órgão da visão, das imagens); a boca (órgão da fala, da palavra) e o dedo (órgão do tato, da ação) são configurados em formato piramidal, e constituem de fato todo o restante do corpo. O olho vê, lê, percebe, analisa, reflete; a boca fala, come, bebe, suga, beija; o dedo indica, aponta, toca e age. Os olhos são manifestados solitariamente, ciclópicos, sua posição excessiva no poema é dominante em relação aos demais órgãos.

O fazer performático é caracterizado pelo olho (visão), pela boca (fala) e pela mão (ação), pois são neles que os fatos, os objetos, os sujeitos, etc., se refletem, e logo existem. O olho, a boca e o dedo passam a agir como sujeitos actantes: no plano visual têm-se os diferentes olhos e sua constituição estética, ligada a questões éticas de olhar e não olhar; no plano da fala, boca que fala ou cala; no plano da ação têm-se o dedo, enquanto manifestação da mão que indica uma determinada postura do corpo, uma dada ação. O olhar avança, como se o olhar quisesse ir aonde os outros olham, falam e agem ou querem fechar os olhos, calar a boca ou deixar de agir.

O enunciador apresenta o corpo como uma multiplicidade mutilada, fragmentada e fragmentária, como um quebra-cabeça feito de peças que não se encaixam, como um campo de variações possíveis, lugar em que as sensações inúmeras se encontram e se repelem mutuamente. No poema, a unidade coesiva do corpo não é plasmada sintagmaticamente, mas sua variabilidade é acentuada paradigmaticamente.

Se atentarmos para os elementos figurativos: olhos, bocas, dedos e anéis pode-se compreender que se trata de uma presença que se dá face a face, olho no olho, corpo com corpo com o enunciatário. Entende-se que a experiência estética é configurada além do corpo do poema, conjugando-se no corpo do enunciatário.

O enunciador e o enunciatário em seus fazeres comunicacionais: o fazer persuasivo e o fazer interpretativo, respectivamente, só realizam a interação comunicacional, nesse poema, no encontro face a face. O eu/tu-aqui-agora se atualizam no momento que esses sujeitos complexos implícitos estão em interação. No face a face, o jogo de aproximações e distanciamentos são estratégias discursivas para que se processe o sentido.

Esses corpos mutilados se colocam frente a frente com o enunciatário. Nessa relação actancial eu-tu desses "*corpos de papel*" mutilados produz-se o efeito de sentido de proximidade. Numa debreagem enunciativa, o enunciador fala para um tu sobre o que deve se ver, falar e agir, como também o que se deve prestar atenção.

No poema "OLHO POR OLHO" é presentificado os pares pressupostos eu/tu nas figuras que nos olham, falam e tocam. Isso permite assumir que há instaurado um *eu-aqui-agora* que olha, fala, toca em um *tu* pressuposto. Essa interpelação dada pela figurativização no poema instaura um diálogo, no qual o enunciatário é requerido a colocar-se como parte constituinte da relação comunicativa fundada no poema. O enunciatário também é convidado a olhar para o lá (o vértice do poema), no qual a relação comunicativa necessita da enunciação desse elemento para que ocorra o contrato comunicacional.

O enunciador começa a sua manipulação por sedução, os olhos não são inocentes, mas olhares sedutores, desejanter para que o enunciatário continue a ver essas figuras. A boca carnuda vermelha aberta e com os dentes à mostra, figurativiza uma mulher que quer falar algo.

Os olhos que nos olham (aqui) são olhos de sedução, para que olhemos para outro lugar, direcionados pelos olhos que jogam o enunciatário tanto para o topo do poema quanto para longe,

no (alhores). Assim colocado face a face com o actante, o enunciatário ainda que posicionado como um *tu* instalado fora do poema, se faz presente e é colocado a interagir com os elementos figurativos plasmados. O enunciador convoca o enunciatário para olhar o poema, em um eu/tu que é posto pelos olhos que o olham, pela mão que o toca e boca que lhe fala.

Pode-se então afirmar que além de um aqui é configurado um outro lugar, com aquele que nos olha, fala, toca num aqui, e nos coloca num alhores. O enunciador dota o enunciatário de um poder-saber-fazer. Tem-se um eu/tu que se instaura inicialmente e lança o tu para um ele. Assim, há um lugar posicionado fora do poema, sem ser visto pelo destinatário-enunciatário, que faz recordar sua presença a esses sujeitos comunicacionais, ao ser visto em sua ausência. Esse lugar se coloca visível aos actantes do enunciado e marca sua presença em cada uma das figuras colocadas no poema.

Em “OLHO POR OLHO”, o silêncio do verbal é ensurdecedor. Há certa impotência do verbal. O visual por ter sua força de informação rápida, direta, consegue libertar seu poder diferenciador do que pode ser visto, entendido, ao jogar com a liberdade e o poder de comunicação mais dinâmica das imagens em detrimento do verbal que é mais lento. Ao sobrecarregar a expressão do poema só com imagens, a tal ponto que se torna mais do que óbvio seu conteúdo.

Observa-se que na estrutura fundamental, a oposição semântica de “OLHO POR OLHO” é: liberdade vs opressão; as quais por sua vez remetem à relação de oposição falar vs calar, agir vs não-agir.

Em 1964, data do poema, os militares ao assumirem o poder instalaram o governo de exceção, sob a pretensa desculpa de salvaguardar o Brasil, a democracia e a família dos comunistas. Estes valores estavam figurativizados no então presidente da República João Goulart e nos partidos e políticos de esquerda. Logo depois, decretaram o Ato Institucional n.1 (AI-1), que cassava mandatos, suspendia a imunidade parlamentar e os direitos políticos daqueles que consideravam contra o Estado Militar. Constituindo-se numa verdadeira caça aos partidos e políticos de esquerda.

No quadro axiológico da época, posto pela “revolução” de 64, os partidos e os políticos de esquerda eram alinhados aos temas: comunismo; subversão política e da ordem moral; estagnação econômica; corrupção; vinculados aos movimentos populares - as Ligas Camponesas e aos sindicatos subversores da ordem. Por sua vez, os militares, os partidos, políticos e empresários que eram a favor do *Governo de Exceção* eram alinhados aos temas: democracia; plataforma desenvolvimentista, liberal e moralizante; anticorrupção; vinculados à família e a nação.

Por sua vez, o título do poema, “OLHO POR OLHO”, remete de imediato intertextualmente ao provérbio (olho por olho, dente por dente) que semanticamente está associado a pagar da mesma forma e em igual medida àqueles que causam sofrimento, dor ou perda. Tal máxima está escrita no *Código de Hamurabi* que é um dos mais antigos conjuntos de leis escritas. Chamada de *lei do talião*, a palavra talião vem do latim *talio*, significa “tal” ou “igual”, baseando-se no sentido de equilíbrio, de justiça, ou melhor dizendo, na ideia de se obter a exata medida entre o crime e a reparação do dano (punição). Assim, o enunciador incita o enunciatário a cobrar com a mesma medida, a aqueles que o perseguirem.

Diante desse contexto sócio-político-cultural que vivia o Brasil em 1964, os elementos da sinalética do trânsito: à esquerda, tráfego proibido; à direita, direção única e o sinal de perigo como último elemento figurativo do poema, plasmam um modo do conteúdo de ação de combate à ditadura.



A visualidade complexificada do “SS” só atua articulada com a totalidade partitiva das diferentes linguagens (verbal, visual, espacial e sonora), postas em uso pelos procedimentos de sincretização que compõem essa totalidade significante.

Para tal, Ana Claudia de Oliveira concebe um arranjo teórico para caracterizar e definir um texto como sincrético, afirmando que a homologação entre o plano do conteúdo e o plano da expressão permite uma maior compreensão dos efeitos de sentido produzidos por essa enunciação global sincrética. Assim, a autora citada propõe um processamento de qualificações para o sincretismo, a partir de operações de neutralização dos usos de mais de uma linguagem no arranjo da expressão. São quatro os tipos de neutralização, que a autora propõe:

- a) relações de reunião: produtores de correspondência entre traços coordenativos que se completam e complementam.
- b) relações de superposição por concentração: produzem traços a partir do encaixamento entre concentração e contenção.
- c) relações de superposição por expansão: geram traços a partir de cadeias de subordinações que realizam expansão e difusão.
- d) relações de justaposição-paralelismo: produzem correlações por similaridade, contraposições entre os elementos de distintos sistemas que estão coordenados entre si (OLIVEIRA, 2009b p. 79-140).

A operação de neutralização não significa um apagamento ou exclusão de qualquer sistema. O conceito de neutralização é tomado de Louis Hjelmslev, enquanto procedimento que neutraliza as especificidades dos vários sistemas, para colocá-los em relação em um determinado contexto enunciativo, com o qual o sentido é processado pelo tipo de reunião desses diferentes sistemas, postos em uso a partir de um contexto enunciativo.

A plástica sincrética do poema pode ser descrita assim: na página à direita, o poema é desproporcional ao tamanho da folha, configurado num guardar. Estando dobrado, o destinatário precisa desdobrar a folha para ver completamente o poema. É configurado em duas páginas: a primeira, na qual o poema está impresso, e a outra que liga o poema ao restante do livro. O poema estende-se além do formato do livro impresso, – em um alhures.

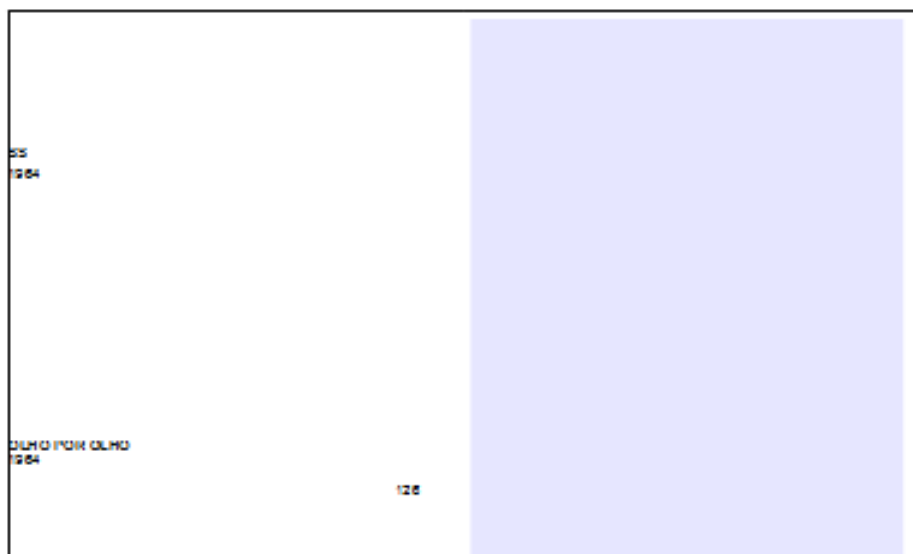


Fig. 13: Organização do poema “SS” na diagramação do livro

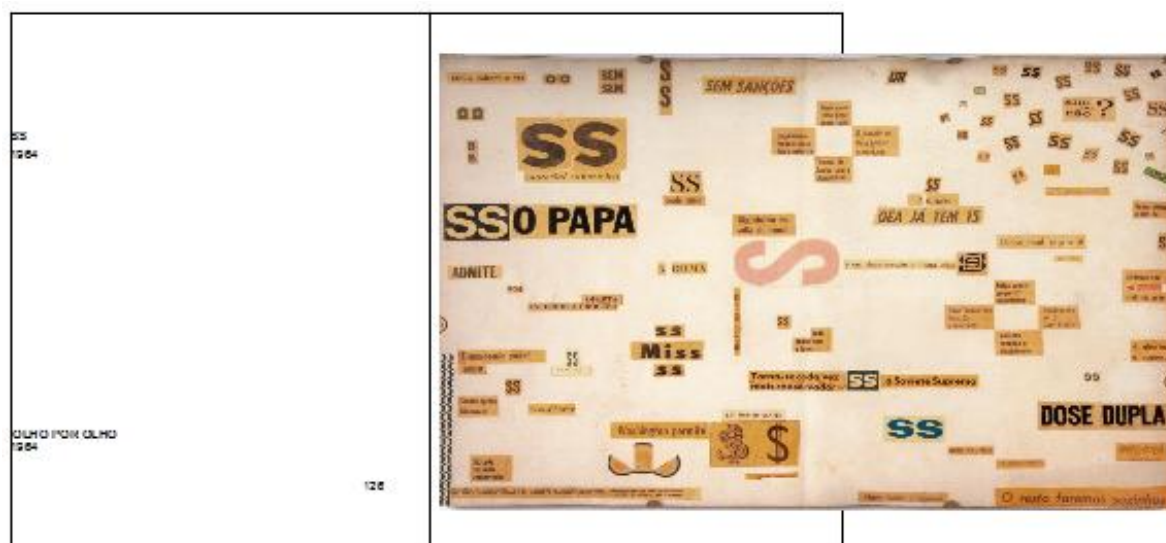


Fig. 14: Organização desdobrável do poema “SS” na diagramação do livro

Em seu eixo alto vs baixo encontra-se em cada um deles dois elementos metálicos de fixação do poema a uma dada superfície de sustentação, nesse caso de uma parede expositiva. Os poemas “OLHO POR OLHO”, “SS” e “O ANTI-RUÍDO” foram feitos para serem expostos em uma galeria juntamente com as obras do artista plástico Waldemar Cordeiro. Assim, há um deslocamento do

espaço de atualização do poema, saindo do espaço livro impresso para o espaço galeria artística como obra de arte visual.

Em relação à dimensão cromática do “SS” pode-se dizer que a paleta de cores desse poema apresenta uma predominância em tons pastéis, ou seja, são cores mais neutras, foscas, com certa saturação cromática. Os caracteres tipográficos nas cores: vermelha, azul, amarela sobre o fundo verde, aliados com os caracteres tipográficos na cor preta sobre o amarelado criam um contraste grande com o fundo amarelado. No que tange ao cromático ainda, o destaque principal está nos elementos figurativos do [SS] coloridos. Esses se destacam diante dos caracteres na cor preta, podendo ser tomados como eufóricos os coloridos e disfóricos os pretos.

A organização plástica sincrética do poema apresenta em sua totalidade textual as seguintes características: sua superfície significativa, um papel amarelado mostrando o envelhecimento; os recortes verbo-visuais estão distribuídos na horizontalidade e na verticalidade como colados. Para Ana Claudia de Oliveira (2009b, p.83) esses tipos de

[...] articulações processadas possibilitam depreender como essa plástica sincrética tem um modo de operar particular ao seu conjunto, o qual produz efeitos de sentido também específicos à expressão sincrética que precisam ser tomados nas especificidades de sua apreensão e processamento do sentido.

O trabalho de colagem dos recortes da mídia jornalística apresenta no arranjo uma perspectiva complexa do uso da superfície do papel. Esta perspectiva pode ser caracterizada por suas relações contínuas que são quebradas por discontinuidades, e rearticuladas novamente pelo enunciatário. Os valores contínuo vs descontínuo colocados pela diagramação do poema são determinantes para compreender sua ritmicidade, que é resultante do formato retangular da página de papel.

Num contato inicial com a organização plástica do poema, percebe-se em sua totalidade textual a aproximação com o projeto gráfico do jornal impresso, com suas manchetes, leads, fotografia, organização topológica, etc. Isso constitui a primeira apreensão dada pela plástica do efeito de referencialidade, colocado pelo contrato de veridicção entre o enunciador e o enunciatário. As características apresentadas são: os recortes verbo-visuais são distribuídos tanto na horizontal quanto na vertical; a letra [S] colorida é posicionada no centro do poema na horizontalidade. Os

outros elementos são distribuídos pela superfície e obedecem a uma regência dada no papel, pela mídia impressa jornal. Oposições como alto e baixo, superior e inferior e oblíquo, esquerda e direita, bordas e centro são organizados por uma retomada de recortes de notícias que são posicionados nesses eixos configuradores.

O poema apresenta o efeito de sentido de movimento, marcado pela simetria e pelo ritmo. Essa movimentação se dá pela organização dos elementos do poema no retângulo englobante. Os elementos retilíneos do plano da expressão encontrados no poema podem ser tipificados em superior vs centro vs inferior e em direito vs esquerdo. Os elementos estão dispostos numa relação englobante vs englobado. Têm-se as formas: retângulo englobante, retângulos englobados, quadrados, semicírculos e “semielipse”. Ocupam a maior parte do retângulo englobante os retângulos e quadrados, que englobam todos os caracteres tipográficos e os enunciados verbo-espáço-visuais.

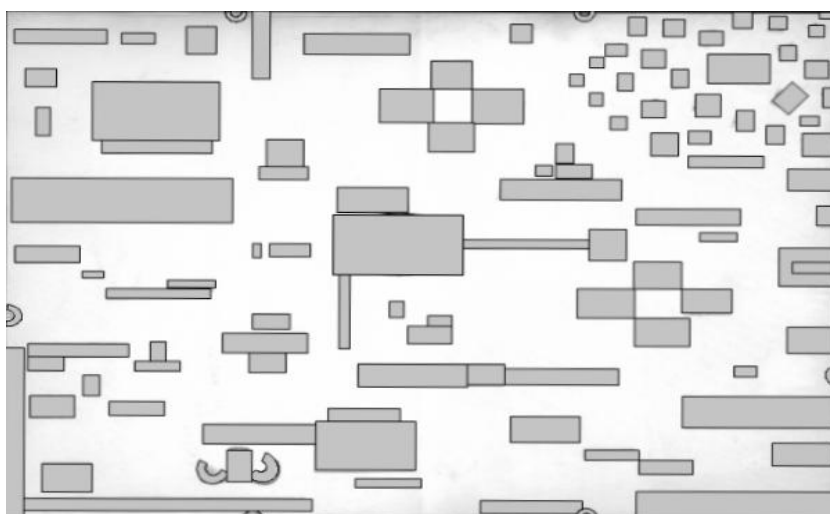


Fig. 15: Elementos eidéticos do poema “SS”.

A organização topológica do “SS”, como em certas telas de Piet Mondrian utilizando apenas o preto, o branco, as cores primárias e os quadriláteros, se estrutura num jogo de relações entre linhas horizontais, verticais e oblíquas dispostas sobre um plano único. Assim destacando as propriedades como a posição, a orientação e o formato.

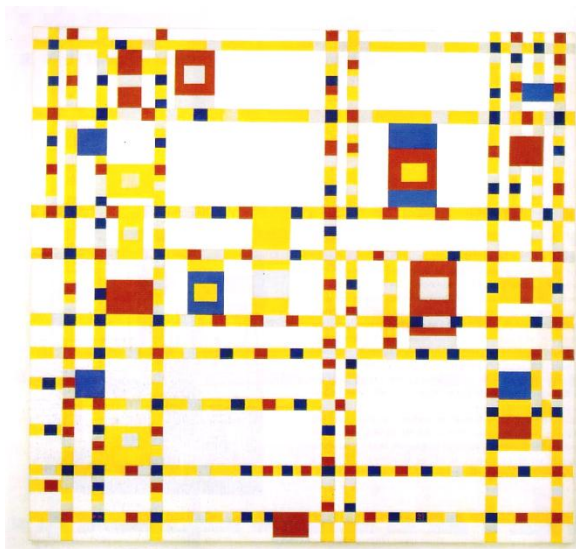


Fig. 16: Mondrian. Broadway Boogie-Woogie. 1942/43.

A superfície irá servir como uma moldura para os elementos figurativos. No poema as figuras são posicionadas topologicamente em quadriláteros. Ao centro está a letra [S] colocada na horizontalidade na cor vermelha sem brilho, e é ela que define o caminho de entrada no poema, podendo ser apreendida como a figurativização de uma elipse aberta incompleta. A elipse aberta organizada no retângulo englobante dá a ideia do movimento de ir-e-vir no poema, além de marcar a simetria e o ritmo do poema. A elipse tem a propriedade refletora de direcionar seu foco de atuação para outra direção, direcionando para cada uma das extremidades do retângulo. Essa figurativização coloca o destinatário-enunciatário no jogo interacional do poema.

Entrando na parte inferior da elipse aberta [S] vermelha, o olhar do enunciatário ao percorrê-la é jogado para o lado direito. Sendo interrompido nessa ação pelo enunciado [biquinininho em volta do mundo], colocado no centro ótico do poema, o enunciatário é direcionado para o ponto perceptivo no lado esquerdo superior [SS O PAPA], que pelos enunciados [BB] colocado na vertical e [aa] configurado na horizontal, mas plasmado seu tipo gráfico na vertical, direciona instantaneamente para o canto esquerdo superior [Olhos voltam a ver]. Este por sua vez ordenará a leitura pelo condicionamento ocidental: da esquerda para a direita dos outros elementos [OO], [SEM SEM], [SS] organizados na vertical; e [SEM SANÇÕES] na horizontal. O olhar do enunciatário é direcionado para a próxima configuração perceptiva [SS material subversivo] e [SS perde apoio].

A visão instintivamente se desloca com rapidez em diagonal para o lado inferior oposto, mas sua atenção é convocada pelo enunciado em *bold* [ss Miss ss] que o direciona para o enunciado

[ADMITE]. Seguindo sua leitura encontra [SOS], [oferta inferior à procura], [A ROMA]. Terminada a leitura, sua percepção é redirecionada para o elemento circular com um tipo na cor vermelha, que o direciona para a imagem no canto esquerdo inferior, figurativizada em sinuosidades intercaladas entre as cores branca e negra. O enunciatário ao percorrer essa sinuosidade vai lendo ao mesmo tempo [Deputada-mãe poderá ganhar], [SS família], [Senado aprova teto para o], [SS], [Sem-Chorar], [SS: cada vez mais conservador]. Ao deslizar pelas curvas brancas e negras, chega-se ao canto esquerdo inferior que faz ler num mesmo fluxo [Comentário do jornal soviético Izvestia a propósito do escândalo do monoquíni: "Trata-se de mais um sinal da decadência que varre o capitalismo ocidental." Na Espanha, as autoridades policiais prometem prender as mulheres que o usarem]. Isso direciona para o elemento figurativo da [E SS O] repartido em três, do qual o [SS] central encaminha para olhar o enunciado [Washington permite], levando às próximas figuras [S]: uma mais decorativa, cheia de volutas; a outra menos, ambas simbólicas, convencionalizadas, indicativas de referência econômica. Entre elas há na parte inferior [GORILAS TAMBÉM GOSTAM], e na parte superior [S.S. UNITED STATES], que irá levar novamente o enunciatário para o ponto perceptivo mais próximo [ss Miss ss], redirecionando-o para o enunciado na vertical [IMPALA S S. 1964 – O KM], que por sua vez, o encaminha para a elipse no centro do poema.

O enunciatário volta a percorrê-la, agora indo para os enunciados no lado direito superior. Ele lê [Câmara de Santos contra biquinininho], [Biquinininho: modelo usa e tenta matar-se], [Novo maiô: (uma peça) quase mata], [SS lançado em Porto Alegre: censura age] que o faz ir para [UR] em *bold* e para as 27 figuras [SS] e [sim ou não?] no canto direito superior; levando-o a percorrer os ligeiramente [nudistas contra], [Padre defende o uso de]; sua atenção é reivindicada pelo vermelho do [AMOSTRA GRATIS Militares vão ver civil não pode] realizando a leitura do enunciado instintivamente. Logo depois sua atenção é direcionada para o ponto perceptivo [SS O NU gostou OEA JÁ TEM 15], seguindo na leitura de [Chateaubriand comprou 50 Subversivo] e em [SS] sobrepostos, ele ler [é um doce convite em sua boca].

Levando o enunciatário para o [S] vermelho no centro do poema, o faz entrar pela parte superior e o direciona para a inferior, em que [SS] o encaminha para os enunciados [pode acabar com a fome], [Torna-se cada vez mais conservador – SS - o Soviete Supremo], [Vaticano condena o biquinininho], [Nova “moda” em Paris: SS] e [sem nada], [África saúda progresso: do biquinininho], [Biquinininho vai à Casa Branca]; levando a olhar para o enunciado [A abertura a esquerda], [SS], [E]. Conduzindo para o ponto perceptivo em *bold* e em caixa alta [DOSE DUPLA], que faz chamar a atenção para o [Deste impudor. Esse tal de biquinininho é comparável a demência de certos artistas

que acumulam restos de (jornais) e (revistas) para formar uma composição. Não seria isto o malogro da nossa cultura?]. Em seguida, o enunciatório é levado para o [SS] na cor azul sobre o fundo amarelo, a ler correlativamente [sem soutien], [Novo maiô: progresso], [O primeiro passo] e o [O resto faremos sozinho] como num fluxo de leitura.

Com isso, pode-se perceber que a movimentação do corpo do enunciatório no corpo do texto é feita a partir do serpentejar elíptico, podendo ser operacionalizada pelo enunciatório para que lhe possa permitir uma mobilidade considerável colocada por esse ir-e-vir imposto pelas figuras. Tem-se a esquematização das direções de organização dos caracteres tipográficos e dos enunciados dentro do retângulo englobante do poema (ver fig.15).

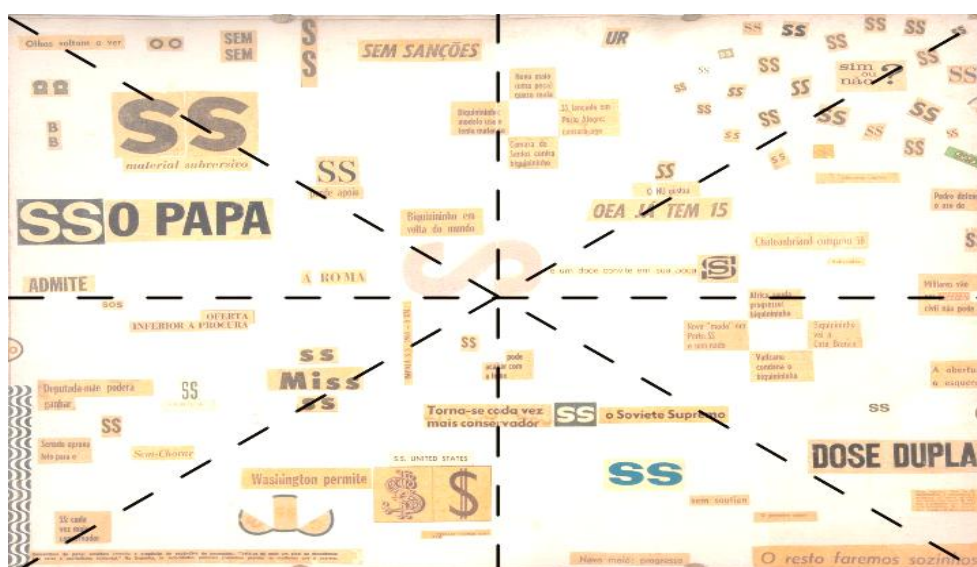


Fig. 17: Percurso de orientação de leitura

A elipse aberta figurativizada pelo tipo gráfico [S], colocado na horizontalidade, se posiciona perfeitamente no eixo central do olhar do destinatário-enunciatório. Há a instauração das categorias mínimas horizontalidade vs verticalidade vs diagonais. A direção da movimentação do olhar do destinatário-enunciatório segue uma ordem sintagmática que vai instaurando o jogo rítmico entre simultaneidade vs hierarquização; e simetria vs assimetria. O ritmo no poema envolve a sucessão de elementos que se repetem em momentos mais fortes ou mais fracos, caracterizados por certa cadência sucessiva de elementos num dado tempo e num dado espaço, como a variação de ações ou fatos colocada pela mídia impressa. No poema essa cadência é presentificada pela disposição dos elementos figurativos, e por como esses mesmos elementos se sucedem a partir de pausas e ênfases

específicas na espacialidade do poema. Uma construção sintáctica dessa grandeza estabelece a dependência de unidades mínimas do enunciado com funções diferentes.

A reiteração dos caracteres tipográficos [SS] processa a cadência, ou seja, é o seu encadeamento sintagmático que estrutura a composição poética, e lhe define o tom da competência que o destinador-enunciador quer doar ao destinatário-enunciatário, com uma determinada intensidade. O tom, diferentemente da teoria musical, é aqui apreendido enquanto marca explícita de seu ponto de vista, que é caracterizado por uma maneira de ser e de agir que o destinador-enunciador quer que o destinatário-enunciatário aceite como verdadeira e interprete.

A isotopia figurativa do [SS] procura construir o efeito de sentido de simultaneidade. A ação de voltar ou regressar ao início ou ao ponto de onde se partiu, permite realizar outra ação de voltar-se e virar-se em outra direção. Ao construir esse movimento em torno de algo ou de si mesmo numa relação de sinuosidade, esse volteio pode ser às vezes um passeio breve, mas também pode instaurar uma mudança de rota, que abrange uma mudança de rumo no trajeto ou nos acontecimentos. Uma imprevisibilidade é posta no horizonte para aquele a quem o discurso está dirigido, o enunciatário.

Tem-se nesse emprego de [SS] o enunciador convocando o enunciatário a se projetar sintagmaticamente na superfície. Essa reiteração assumirá a função cíclica de levar o enunciatário a cada quadratura do poema. Essa realização dos mesmos elementos em intervalos regulares produz o efeito de sentido de ênfase. A ênfase do elemento, muitas vezes no mesmo texto, é para dar mais força à expressão posta pelo arranjo sincrético, e serve também para valorização do conteúdo dado pelo noticiar do monoquíni.

Baseando-se nos conceitos desenvolvidos por Ana Claudia de Oliveira (1987) sobre as representações do mundo neolítico e o início da arte abstrata, buscamos operacionalizar a redundância figurativa num fluxo de movimento recíproco de *progressão-regressão e de regressão-progressão*, para a elipse aberta posicionada no centro da visualidade. O fluxo *progressão-regressão* é o desenvolvimento gradual e constante dos corredores isotópicos figurativos, em uma sucessão de figuras em uma ordem sintagmática, até outra determinada figura. Esta lança o enunciatário numa reversão da ordem sintagmática, invertendo a sucessão de figuras até o seu regresso ao estado anterior. Por sua vez, o fluxo *regressão-progressão* é tomado a partir da volta ao ponto de partida, e de sua alteração de rumo. Este se dá num aspecto oposto àquele que antes se apresentou, ou que se

imaginou, ou se mencionou fazendo ir adiante, propagando-se sobre um espaço, avançando para outros percursos figurativos.

Assim há o transitar recíproco entre o avanço e o retorno, para aí sim haver a diferenciação dos percursos figurativos, para construir a intensificação expressiva das figuras não redundantes. Cada reiteração figurativa do “SS” impulsiona o enunciatário a dar continuidade no seu fazer-interpretativo, de modo facilmente compreensível: deslocando-o para outra posição, alterando o caminho estabelecido anteriormente pelas figuras e gerando o efeito de sentido de expectativa, ou seja, a espera baseada na promessa da isotopia da figura “SS”. Na *espera esperada* que algo seja feito ou aconteça a cada retorno desse elemento figurativo, ou a não redundância das figuras, o enunciatário é posto na narrativa da promessa.

A distribuição desses elementos figurativos reitera a sintagmática topológica própria do jornal, que configura a plasticidade sincrética posta por essa mídia. Assim, essa apreensão do matérico que faz reconhecer a sintagmática visual do jornal e o seu noticiar é retomada no poema, como escolha do enunciador para plasmar o conteúdo.

## 2.2 A ENUNCIÇÃO SINCRÉTICA EM “SS”

No poema “SS”, ao analisarmos a enunciação, há uma predominância da debreagem enunciva. José Luiz Fiorin (2001, p.41) diz que ela é “o mecanismo em que se projeta no enunciado quer a pessoa (ele), o tempo (então) e o espaço (lá) da enunciação”. Assim, a debreagem enunciva corresponde a um sujeito (ele) que é “aquele que não fala e aquele a quem não se fala”, um tempo (então) que é um não-agora, ou seja, “não concomitante em relação ao momento da enunciação”, e um espaço (lá) que é um lugar “distinto do aqui” (FIORIN, 2001 p.41). A debreagem enunciva produz o efeito de sentido de objetividade. Na debreagem enunciva esse mesmo “eu” ausenta-se do interior do discurso, diferentemente da debreagem enunciativa em que o “eu” coloca-se no interior do discurso.

No poema “SS” há uma debreagem enunciativa caracterizada da seguinte maneira: a instância de actorialização (ele) é presentificada, por exemplo, nos enunciados [biquinininho em volta do mundo], [Deputada-mãe poderá ganhar] e [Senado aprova teto para o], isso só para citar alguns exemplos. Todos os enunciados citados acima envolvem a pessoa gramatical designada como “ele”, que “pode ser uma infinidade de sujeitos ou nenhum” (FIORIN, 2010 p.59). Assim pode ser o [biquinininho, a modelo, a deputada-mãe, o Senado, a Câmara de Santos, ou o Soviete Supremo]. Pode ser caracterizado como a indicação da pessoa ou assunto de que um “eu” e um “tu” falam, o que pressupõe um querer distanciar, não se envolver, apenas relatando os fatos que ocorrem.

A instância de temporalização (então), na debreagem enunciativa está fora do domínio do tempo, por não se enquadrar em tempo algum. Como não pertence a um tempo específico, é pertencente a todos os tempos. Esse tipo de debreagem, por suas características, está desvinculado do tempo, de épocas, de datas etc., e tem por característica ou condição o que é atemporal, o que não se altera com o tempo ou não tem relação com o tempo.

Os [olhos voltam a ver] pessoa(s), coisa, atitude ou assunto relevante e se sobressaem por serem subversivos. Ao dar um destaque a uma ação, a alguém ou coisa que promove a subversão ou a revolta, compreende-se que essa presença é perigosa e merece sofrer sanções, censura. Em 1964, coroava uma década de experiências inesperadas no vestir-se, cujo exemplo mais importante foi a minissaia. O “biquinininho” foi um exemplo ou símbolo de liberdade para a mulher que queria expor-se de forma quase nua ao sol. Cobria o corpo a partir das coxas até um pouco acima da cintura, na qual duas tiras finas se cruzavam entre os seios e sobre as costas. O “biquinininho” foi o convite para as mulheres retomarem o controle de seus corpos, assim a libertação dos seios era uma afirmação social, de algum modo parte da emancipação da mulher em relação às condutas morais.

As reações foram as seguintes: [Trata-se de mais um sinal da decadência que varre o capitalismo ocidental], [as autoridades policiais prometem prender as mulheres que o usarem], [Câmara de Santos contra biquinininho], [SS lançado em Porto Alegre: censura age], [nudistas contra], [Padre defende o uso de], [África saúda progresso: do biquinininho], [Biquinininho vai à Casa Branca], [Nova ‘moda’ em Paris: SS e sem nada], [Vaticano condena o biquinininho].

A instância de espacialização (lá) é pressuposta nos enunciados: [biquinininho em volta do mundo], [A ROMA], [Washington permite], [jornal soviético Izvestia], [Na Espanha], [África saúda progresso: do biquinininho], [Nova ‘moda’ em Paris: SS e sem nada] e [Vaticano condena o biquinininho]. A enunciação enunciada refere-se sempre a um lugar, distante do falante e do

ouvinte, que pode ser o distante longínquo, o mundo, outro continente, outro país ou também o distante próximo, outro estado, outra cidade, outro bairro.

Nesse poema há uma debreagem enunciativa configurada da seguinte maneira: a instância de actorialização (eu/tu), de temporalização (agora) e de espacialização (aqui) são presentificadas no enunciado [O resto faremos sozinho]. Este envolve a pessoa gramatical designada como “nós”, que está implícita, e pode ser a indicação de uma pessoa que fala associada à outra ou outras pessoas. Isso pressupõe que há um “eu” que se soma a um “tu” em busca de um agir junto. Nesse enunciado pode-se depreender a seguinte enunciação enunciada: há instaurado um “*eu+não-eu*”<sup>5</sup> conjugados numa mesma pessoa “nós”, que se dirige para um “tu” pressuposto que realizou uma performance inicial.

Envolvendo a temporalidade posterior a quem fala, marca o presente. É a marca da realização futura em relação ao momento presente. A postura de agir no mundo do sujeito se configura, transfigura-se em outra, diante da ação futura posta pelo “tu” pressuposto. Apresenta a passagem do tempo presente junto com a mídia, para o tempo futuro posterior. Se há um “nós” que se dirige para um “tu”, como também há uma concomitância temporal, que é marca da coincidência entre o momento do acontecimento e o momento de referência presente; pode-se correlacionar que esse “nós” fala para um tu, num agora e num aqui do ato ilocucional.

Um exemplo de embreagem no poema “SS” no qual se tem a suspensão das oposições de pessoa, de tempo ou de espaço, é presentificado no ângulo direito superior com a configuração de 27 elementos tipográficos [SS], ao redor do enunciado [sim ou não?]. Vale destacar que a interrogação é desproporcional aos elementos tipográficos e ao enunciado. O realce pelo excesso de elementos [SS] repetidos no ângulo superior direito do poema serve para dar relevo e importância para o enunciado rodeado pelos elementos expressivos [SS].

---

5 José Luiz Fiorin (2010, p. 60) diz que são pessoas amplificadas, e a pessoa “nós” “não é a multiplicação de objetos idênticos, mas a junção de um eu com um não-eu”.

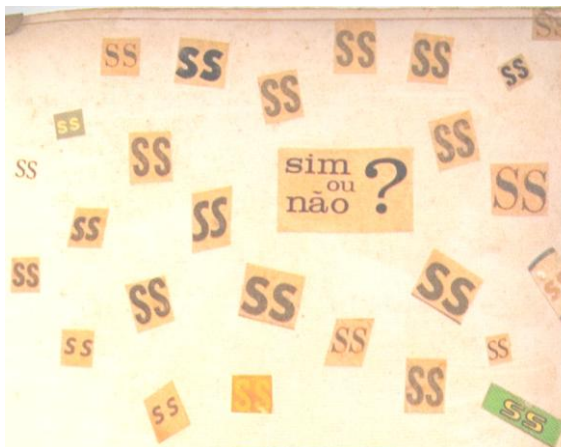


Fig. 18: Detalhe do poema “SS”.

A organização sintagmática desses elementos permite afirmar que o enunciador procura simular a proximidade e a identificação do sujeito com o texto, em que o enunciatário é chamado a participar respondendo à pergunta colocada pelo enunciador ao enunciatário. O enunciatário é submetido a interrogatório pelo enunciador, face a face, ou seja, um diante do outro, sem nada interposto, encarando e enfrentando o mundo. A pergunta, nesse caso, é sobre a aparência da polêmica do uso do “biquinininho<sup>6</sup>” e por sua vez pela prática do “topless”. É posto ao enunciatário uma pergunta mais importante, sobre a aceitação ou negação de toda forma de opressão.

### 2.3 A NARRATIVIDADE DO “SS”

O título do poema, “SS”, remete por alusão a sigla da polícia política nazista de Hitler. A SS (Schutzstaffel) foi uma tropa de elite, para proteção do governo, criada em 1925, que controlava

---

6 Também chamado de “monokini” traje de banho criado pelo design Rudi Gernreich em 1964, na Califórnia. Gernreich foi um dos primeiros ativistas gay da história americana. Ver: Monokini, the original type, designed by Rudi Gernreich. Disponível em: <http://gernreich.steirischerbst.at/pages/db/index.html> acesso em 08 de jan. 2011.

todo o aparelho policial da Alemanha nazista. Além da SS, há no poema referência ao Soviete Supremo, esse órgão era a mais alta instância do legislativo da antiga URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas). Tanto a SS quanto o Soviete Supremo são exemplos de órgãos de estados totalitários e opressores. Segundo Maria Luiza Tucci Carneiro (1997), o *Deops* (Departamento de operações políticas e sociais) era conhecido pelos militantes da esquerda como SS. Para Maria Dietrich (2007, p. 38), a polícia política, como a SS, o Soviete Supremo e o *Deops*, “atuavam como dispositivos de segurança em favor da governabilidade do Estado, eliminando as ideias ditas ‘revolucionárias’ ou ‘subversivas’, e minando os movimentos de resistência a [Ditadura]”.

Em 1964, data do poema, o mundo vivia em pleno período histórico conhecido como Guerra Fria. Depois da II Guerra Mundial, o mundo ficou dividido entre duas concepções ideológicas: o capitalismo, capitaneado pelo EUA; e o comunismo, liderado pela URSS. A partir disso, ocorre uma imensa guerra por regiões de interesses estratégicos. Aqui na América Latina, o maior conflito foi o momento histórico conhecido como a Crise dos Mísseis, em 1962, quando depois da revolução cubana, Fidel Castro busca estreitar relações econômicas, políticas e tecnológicas com a URSS; e esta decide instalar mísseis nucleares em Cuba. Os EUA impõem bloqueio naval à ilha, forçando a retirada dos mísseis. A partir desse episódio o governo norte-americano começou a intervir e apoiar ditaduras militares na América Latina, inclusive no Brasil.

Tendo por base essa contextualização, podemos reunir os elementos verbo-visuais distribuídos na espacialidade topológica em figuras da expressão, reunidas em categorias da expressão que homologam as figuras do conteúdo, reunidas em categorias do conteúdo. No nível discursivo, as oposições fundamentais, assumidas como valores em circulação da narrativa, desenvolvem-se sob a forma de temas que se concretizam por meio de figuras, chamados de procedimentos de tematização e de figurativização.

A tematização é o procedimento que dissemina, de maneira mais ou menos difusa ou concentrada, sob a forma de temas, os valores em circulação que programas e percursos narrativos acionam. Para Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtés (2008, p.496-497) a tematização pode convergir nos sujeitos, nos objetos e nas funções, ou inversamente dividir-se igualmente entre as configurações narrativas da estrutura sêmio-narrativa. Diana Barros (2003b, p.66) salienta que “tematizar um discurso é formular os valores de modo abstrato e organizá-los em percursos”.

Quanto à figurativização, ela é o procedimento com o qual as figuras do mundo revestem os percursos temáticos abstratos. Para Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtés (2008, p.186) o que

interessa ao semiótico sobre a figurativização é “compreender em que consiste esse subcomponente da semântica discursiva e quais são os procedimentos mobilizados pelo enunciador para figurativizar seu enunciado”.

No poema “SS” os percursos figurativos não ocorrem a partir de uma série de elementos que se seguem uns aos outros, ou que estão encadeados em uma dada sequência. Esses mesmos percursos figurativos são dispostos em paralelismo por contiguidade, numa correspondência entre dois elementos figurativos numa estruturação sintagmática contígua, colocados um ao lado do outro ou junto a outro. Para instaurar uma comparação entre os percursos, essa grade de valores vai ser concretizada em diferentes investimentos figurativos, todos eles caracterizados pelos traços espaciais, temporais, antropônimos, sociais, passionais e estéticos que comportam no texto os diferentes percursos narrativos da coletividade e da individualidade. Os percursos temáticos são estruturados no eixo social, patêmico e estético. Os traços figurativos que constituem cada um dos percursos no texto analisado são:

Traços	Programa da Alienação Percurso da coletividade <b>vs</b>	Programa da Subversão Percurso da individualidade
Espacial	Soviete Supremo ONU, OEA Vaticano	Casa Branca África Roma
Temporal	SS: cada vez mais conservador SS – perde apoio 1964	Olhos voltam a ver O primeiro passo O resto faremos sozinhos
Antropônimo	PAPA militares SS Jornal Soviético Izvestia Soviete Supremo	Padre defende o uso de civil biquinininho artistas Chateaubriand
Social	Conservador	Subversivo

	Padre defende o uso de (SS) Câmara de Santos contra o biquininho. Vaticano condena o biquininho.	Nudistas contra (SS) Modelo usa África saúda progresso: biquininho
Bélico	URSS SS (o fechamento à direita)	EUA Material subversivo A abertura a esquerda
Passional	Sem-chorar Conservador	Sem soutien Subversivo
Estético	SS Malogro da nossa cultura Demência de certos artistas	Biquininho Restos de jornais e revistas Dose dupla

Fig. 19: Quadro dos traços figurativos do “SS”.

Os percursos figurativos e temáticos são as manifestações de traços semânticos repetidos no discurso sob a forma de um conjunto de propriedades comuns abstratas, e que podem ser simplificadas em um papel temático. Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtés (2008, p.496) afirmam que o papel temático é a “representação, sob a forma actancial, de um tema ou de um percurso temático”. No caso do poema em estudo, o lexema “revolução”, por exemplo, pode ser condensado ou resumido pelo papel “revolucionário” ou “subversivo”. Para Eric Landowski (2009, p.20-21) os papéis temáticos:

[...] não somente delimitam semanticamente esferas de ação particulares, mas que, em certos contextos, serão, sobretudo, considerados como prefigurações quase em detalhes da totalidade de comportamentos que se pode esperar por parte dos atores<sup>7</sup> (humanos ou não) que os investem.

7 Ator é a união dos papéis actanciais com os papéis temáticos.

Se o papel temático irá delimitar quais as causas produtoras e as leis que regem as suas ações a partir de um conjunto de comportamentos programados, regrados de conduta, deve ser, sim, aplicável a todos os atores investidos dessas prefigurações totalizantes. Assim o “papel temático delimita praxiologicamente o fazer de um ator e faz dele um agente funcional” (LANDOWSKI, 2009 p.25-26). A função é exercida por um ator (um humano, uma entidade ou não) de modo absoluto relacionado para qualquer tempo ou lugar. Os atores no poema são tanto de ordem coletiva como a sociedade, quanto de ordem individual como o poeta.

A narratividade do “SS” é a ação de não aceitar a arbitrariedade, defendendo o respeito aos direitos de cada sujeito e legitimando a liberdade de opinião, individual, política, religiosa, ética e estética. Sendo modalizado pelo fazer-fazer e pelo fazer-ser; o destinatário se vê colocado nesse mundo do “SS”. O narrador põe o narratário a caminhar, com a expressão [a Roma], uma expressão que alude um ditado popular: “*todos os caminhos levam a Roma*”. Esse conceito advém do período do Império Romano, ou seja, todos os caminhos estavam orientados segundo o local mais importante da época, a cidade de Roma. É assim que o narrador coloca para o narratário que o [S] posto na horizontalidade será o local que o encaminhará para toda a espacialidade no poema.

Na configuração dada pelo caminhar aparecem os atores que são: o alienado (aquele que segue os preceitos morais, que aceita facilmente o comando, o conselho, a orientação e é sempre obediente ao *status quo*); e o subversivo (aquele que tem o ímpeto de romper com lugares-comuns ou padrões aceitos em benefício de inovações, de ideias e conceitos de vanguarda), capaz de derrubar coisas e padrões (pré) estabelecidos, estruturas, sistemas, corrompendo e pervertendo a moral e os bons costumes. A ação subversiva configura-se como a manifestação individual contra uma manifestação coletiva, assumindo uma disposição de rebeldia e indignação. Esses valores estão empossados pelos actantes-objetos, e colocados em circulação pelo objeto-valor com o qual os sujeitos de estado criam suas relações com o nível narrativo.

A semiótica propõe estudar no âmbito da narrativa as relações entre os sujeitos que agem no e sobre o mundo em busca dos valores. Audácia/docilidade, subversão/resignação, independência/dependência ou opinião/alienação são valores opostos investidos nos objetos eufórica ou disforicamente para orientar a busca de aquisição do sujeito. Esses diferentes valores colocados nos programas narrativos da alienação e da subversão são concretizados em diferentes percursos narrativos postos pelas relações sintáticas entre sujeito e objeto ou entre sujeito e sujeito.

O percurso temático colocado pelo poema “SS” se desenvolve no texto a partir dos programas da alienação e da subversão. As temáticas que constituem cada um dos programas no texto analisado são:

### **Programa Narrativo da Alienação**

Percurso da coletividade

Proposta de ação: censurar.

Ponto de vista da moral social.

Permanência do *status quo*.

#### Eixo temático social

1. Redução das pessoas ou instituições a uma única atitude ou opinião.
2. Afirmação da crença moral coletiva, da tradição e das doutrinas religiosas, além de uma visão conservadora e reacionária.
3. Negação ou aversão às mudanças sociais e de costumes.
4. Defesa da manutenção dos valores tradicionais, da moral, dos costumes, da cultura, sancionados por autoridade estabelecida que seja contrária a inovações ou mudanças sócio-político-culturais.
5. Repreensão dos atos que não estão de acordo com os padrões políticos, sociais e morais.

#### Eixo temático patêmico

1. Negação da insatisfação, da revolta, do arrependimento, da infelicidade em relação à censura: política, moral, social e cultural.

#### Eixo estético

1. Avaliação oficial obras informativas, literárias, teatrais, cinematográficas, de artes plásticas ou de cultura de massa, com o fim de lhes fazer restrições, proibi-las ou liberá-las, segundo critérios morais, políticos ou religiosos.
2. Negação do processo de criação livre dos artistas

#### **Programa Narrativo da Subversão**

Percurso da individualidade

Proposta de ação: aprender a ter sua opinião

Ponto de vista da moral individual

Possibilidade de mudança: revolução

#### Eixo temático social

3. Apresentação de testemunhas, documentos, provas materiais da variabilidade de opiniões por todo o mundo exemplificado pela polêmica do monoquíni.
4. Defesa da igualdade de direitos sociais da mulher trabalhadora-mãe, como também da liberdade de fazer algo ou ter sua própria opinião.
5. Revolta contra os valores estabelecidos, o *status quo*, ou sanção social imposta por qualquer autoridade estabelecida.
6. Liberalização dos atos políticos, sociais, morais, da maneira ou estilo de viver, de vestir, de comportar-se, ou de qualquer forma de libertação do corpo.

#### Eixo temático patêmico

1. Afirmação da insatisfação, da revolta, do arrependimento, da infelicidade em relação à censura: política, social, moral e cultural.

### Eixo estético

1. Negação do exame oficial de obras informativas, literárias, teatrais, cinematográficas, de artes plásticas ou da mídia.
2. Afirmção do processo de criação livre dos artistas

No percurso da coletividade, ao assumir os modos totalizantes dessa coletividade, o sujeito torna-se um *eu* tão enfadonhamente previsível que, em comum acordo com o sistema que determina esse *status quo*, não lhe é permitido se afastar desse conjunto de normas, opiniões ditadas pela moral social, pela autoridade governamental. Em contraposição, no percurso da individualidade, ao assumir os modos singularizantes o sujeito torna-se um *eu* tão aberto para o risco, que ao não seguir regras fixas, depende exclusivamente das circunstâncias, do acaso, de fatores incertos. Sendo capaz de mudar a qualquer momento de rota, opinião, o sujeito segue uma moral individual.

Algirdas Julien Greimas e Jacques Fontanille (1993) no artigo denominado “Le beau geste” explicam a diferença entre moral e ética, a partir de Paul Ricoeur (1990). Reconhecem que há no “Le beau geste” uma moral coletiva e uma moral individual. Para tal, retomam a distinção proposta por Paul Ricoeur entre ética e moral, para caracterizar e explicar esses dois tipos:

[...] A moral repousa sobre as normas, uma rede de coerções, e até mesmo uma deontologia; a ética funda, pelo contrário um projeto de vida, e mesmo uma teleologia. O “belo gesto” não pode ser normatizado, a não ser que se torne um comportamento convencional e passe a pertencer a uma moral social; na medida em que ele funda uma moral pessoal, ele não poderia pertencer a outro domínio que não fosse a ética, no sentido de Paul Ricoeur. De fato, é a oposição entre a “apreensão” e a “visada” que melhor dá conta desta distinção: a apreensão retrospectiva, cognitiva e avaliativa é o princípio do julgamento moral; a visada prospectiva, sensível e inventiva é aquela do “belo gesto” e da ética pessoal<sup>8</sup>. (GREIMAS; FONTANILLE, 1993 p.28).

---

8 “La morale repose sur des normes, un réseau de contraintes, voire une déontologie; l'éthique fonde en revanche un projet de vie, et même une téléologie. Or le beau geste ne peut pas être normé, sauf à redevenir un comportement conventionnel appartenant à une morale sociale; dans la mesure où il fonde une morale personnelle, il ne pourrait relever que de l' “éthique”, au sens de Paul

A ética pessoal, para Algirdas Julien Greimas e Jacques Fontanille (1993), é um encontro com uma auto destinação no contexto de moral social, enquanto reflete necessidades, valores, usos e costumes, usos de linguagens, percepções ou apreensões que se constroem no devir das relações sociais. O devir da ética pessoal funda uma orientação pelo seu estatuto de construção, que afeta inteiramente o sujeito. A negação da moral social se configura então, como parte importante da afirmação de outros valores, e é:

[...] então o meio de uma abertura do mundo dos valores, de um “impulso novo” do devir axiológico: é a porta aberta para a estranheza e a alteridade. Colocando-se contra as formas socializadas do dever (necessidade, norma, regra, código), o “belo gesto” anula de fato o efeito de “estabilidade”, o efeito de fixidez próprio desta modalidade; “abrindo-se” para o devir, o sujeito coloca-se ao inverso como sujeito de um possível querer, sujeito autônomo e auto destinado<sup>9</sup> (GREIMAS; FONTANILLE, 1993 p.29).

Ao colocar-se como sujeito de um possível querer, o sujeito autônomo e auto destinado abre o mundo dos valores num horizonte mais vasto, assegurando possibilidades infinitas de invenção, se colocando não a favor das formas socializadas do dever (necessidade, norma, regra, código), mas contra toda essa deonticidade. A ética pessoal só se afirma no aberto que o devir lhe oferece, ou seja, no que pode fazer engendrar a proliferação de atitudes, regendo-a a partir da multiplicidade. Portanto pensar segundo a lógica da ética pessoal equivale essencialmente a criar, pôr-se em movimento.

Para o sujeito autônomo e auto destinado tornar-se sujeito de um possível querer, outras modalidades vão sendo requeridas pelo destinador, como as modalidades cognitivas “poder-saber”,

---

Ricoeur. De fait, c'est l'opposition entre la “saisie” et la “visée” qui rendrait le mieux compte de cette distinction: la saisie rétrospective, cognitive et évaluative est le principe du jugement moral; la visée prospective, sensible et inventive est celui du beau geste et de l'éthique personnelle”. (tradução livre)

9 [...] c'est donc le moyen d'une ouverture du monde des valeurs, d'une “relance” du devenir axiologique; c'est la porte ouverte à l'étrangeté et à l'alterité. Em se posant contre les formes socialisées du devoir (nécessité, norme, règle, code), le beau geste annule en fait l'effet “suspensif”, l'effet de figement propre à cette modalité; em “ouvrant” le devenir, le sujet se pose à l'inverse comme sujet d'un possible vouloir, sujet autonome et auto-destiné. (tradução livre)

para assim realizar o fazer-interpretativo. Há o investimento da modalidade volitiva (querer) e da modalidade cognitiva (saber e poder), aliadas à modalidade performática (fazer); assim é um querer-poder- saber-fazer igual ao destinador.

Assim, o destinatário é investido de competências cognitivas para utilizar a competência performática. Ele percorre o poema, conforme já explicitado anteriormente, e vai sendo modalizado primeiramente pelo querer-fazer ler e interpretar o poema, investido das modalidades cognitivas poder-fazer e saber-fazer ler o poema. Isso ocorre de acordo com as pistas deixadas pelo destinador, que o possibilita realizar assim o seu fazer-interpretativo. O destinatário é posto nesse jogo interacional para tomar uma posição crítica, fazer-fazer ter opinião, ou aceitar uma dada posição adotada por alguém a respeito de um assunto em particular. Sua presença é reivindicada para assumir alguma posição ou opinião e seguir suas próprias convicções, na ausência de regra ou conceito superior. O destinatário é orientado a assumir um ponto de vista sobre a arbitrariedade, tendo como polêmica o uso do “biquinininho”, como também sobre o seu agir neste mundo, por uma perspectiva que abrange o poder-falar sua opinião. Pelo fazer interpretativo o destinatário apreende pela narratividade a polêmica entre a liberalização-ocultação do seio feminino, e é conduzido a questões de ordem política, ética e estética para assumir da apreensão do poema uma visada desse mundo.

No nível narrativo há um sujeito que não sabe ou não pode ter opinião, e não sabe ou não pode deixá-la expressa. Diante disso, o destinador-narrador irá mostrar e ensinar ao destinatário-narratário como reconhecer as diferentes maneiras que a arbitrariedade assume a partir dos exemplos que o jornal mostra no cotidiano. Assim, o destinatário-narratário passa a desenvolver o percurso de competencialização para que o sujeito possa saber-poder fazer o reconhecimento dos tipos de arbitrariedade em 1964.

O destinatário notará que atitudes arbitrárias existem em todos os lugares do mundo, a partir de testemunhas, documentos, provas materiais que estão no jornal impresso, ou seja, no seu dia a dia, com o qual o sujeito pode aprender e apreender essas formas, concordando ou discordando dos fatos apresentados. A exemplificação escolhida do destinador-narrador é sua ambientação narrativa e o debate noticioso do monoquíni (denominado no Brasil de biquinininho), travado nas mídias de então, tal como a conquista dos direitos sociais, do trabalhador, da mulher e principalmente da trabalhadora-mãe. O poema oferece a oportunidade para que o destinatário-narratário possa plasmar o conteúdo a partir do que o social tem a falar sobre as coisas do mundo.

Assim, a ambientação da mídia vai oferecer materiais para o destinador mostrar que a arbitrariedade pode ser reconhecida, mesmo em uma mídia autorizada como o jornal impresso. Com isso, o destinatário estará diante de todas e quaisquer formas de repreensão de atos ou a qualquer forma de fazer restrições, proibições ou liberalizações, segundo critérios sociais, morais, políticos, religiosos ou estéticos. Há exemplos de ordem moral, dos costumes ou religiosa, como também a toda arbitrariedade, sancionada por autoridade estabelecida, além de exemplos de manutenção dos valores tradicionais e do cânone estético.

A competência requerida pelo destinador ao destinatário é presentificada no instante em que o destinatário vê-lê o poema. Essa atitude requerida pelo destinador abrange uma maneira de portar-se, de agir ou de reagir em função de uma disposição interna e de uma situação específica. Essa atitude solicitada é uma mudança de comportamento, uma maneira arrojada de ler o jornal com outros olhos. Então é manifestação intencional do destinador posicionar o destinatário em uma dada postura crítica de mundo e do seu modo de ser ou pensar, em relação a qualquer tipo de arbitrariedade. Assim ao tomar uma atitude, o destinatário adota, apreende e aprende inteligível e sensivelmente uma maneira de ser, um procedimento para enfrentar e superar o contexto desfavorável e reagir a esse desafio. Portanto, o texto se presentifica em ato (no eu-aqui-agora) do destinatário ao refletir, saber e (re)construir a significação com o destinador.

Por ser o destinador quem determina e dota o sujeito dos valores modais necessários ao fazer (performance), aqui o destinador é um doador de competências (volitivas, cognitivas e performáticas) ao destinatário que é o sujeito do fazer. Assim o destinador, ao criar os valores do discurso, consegue conduzir o destinatário a crer verdadeiro e a fazer (fazer persuasivo) como o destinador deseja. Aliás, tudo isso vai depender do(s) simulacro(s) que o destinador constrói do destinatário e de si, logo o seu fazer persuasivo se modifica a cada (re)construção desses simulacros. Assim, ao destinatário receber as competências volitivas, cognitivas e pragmáticas doadas pelo destinador para realizar o fazer interpretativo.

O destinador mostra que as notícias que nos cercam no dia a dia podem mostrar e conduzir o destinatário a fazer-fazer outra leitura. Isso implica em um ato ou atitude de encantar, de atrair o destinatário. Por isso, se tem o fazer do destinador que é manipular o destinatário a fazer-querer (volição), a partir do querer-criar (fidúcia). Isto é instalado no poema pelos enunciados (manchetes) retirados dos jornais, para assim fazer que o destinatário aceite o contrato de reconhecer os tipos de arbitrariedade. No "SS", o destinador utiliza o contrato fiduciário investido da veridicção. Portanto, o

poema é modalizado por um dever-querer-fazer-crer verdadeiro, para haver o acatamento do contrato posto pelo destinador para o destinatário.

A ação do destinador faz com que o destinatário se posicione ao que foi colocado para ele. O que mostra o destinatário acatando a ordem por um crer no destinador, ou seja, há um contrato de fidúcia que faz o destinatário ir além e buscar responder ao comando. Assim ele é levado a outro patamar, onde começa a realizar outro programa narrativo; sua atenção é redirecionada ao querer [fazer o resto sozinho] por essa nova apreensão do mundo. O destinatário é tocado pelo fazer do destinador, construindo seu fazer-subjetivo a partir do contato com este mundo que é colocado pelos traços da mídia impressa. Tornando-se assim um sujeito autônomo e auto destinador.

### 3 PSIU! ASSUMA A SUA POSIÇÃO

#### 3.1 PELO ENTRECRUZAR OPRESSIVO

Pretende-se aqui analisar as manifestações visuais, enquanto configuradoras de um agir relacional diferencial de produção de sentido, como teorizado por Jean-Marie Floch e Ana Claudia de Oliveira. Diante disso, o primeiro ponto proposto refere-se a como as qualidades visuais concretizam o modo de ser do enunciador ao enunciatário. Observa-se na impressão do livro o título do poema “PSIU!” em negrito e caixa alta, situado na página esquerda e também alinhado pela esquerda no canto superior, configurando uma margem. Logo abaixo aparece a data “1966” seguindo essa mesma configuração, mas em estilo normal tipo *bold*. Na página à direita temos o poema, no qual a primeira vista a visualidade está centralizada. Podemos observar a força dos formantes cromático e eidético na sua distribuição na superfície da página. O posicionamento do poema na página à direita é condizente com ser esta página o centro perceptivo como um não poder não ser visto.



Fig. 20: Organização do poema na diagramação do livro

Nesta imagem do poema têm-se as formas: retângulo, círculo e hexágono bem delimitadas. Percebe-se que a maior parte desse retângulo é ocupada por um círculo que engloba todos os elementos verbo-espaço-visuais.

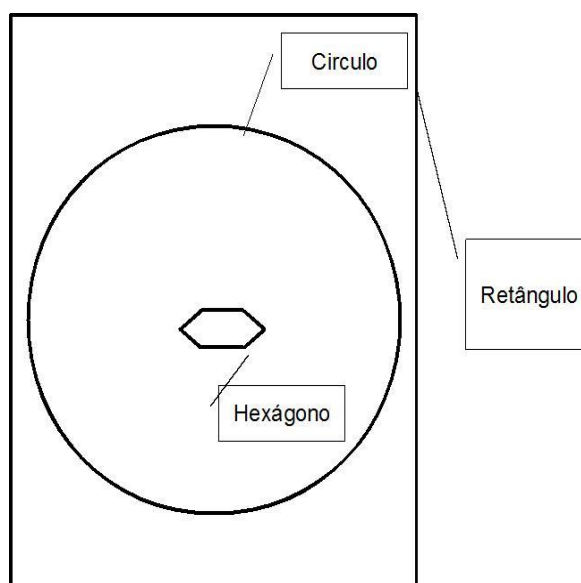


Fig. 21: Elementos eidéticos do poema “PSIU!”

Dentre essas formas, o elemento eidético em que nos deteremos é o círculo. Ele está centralizado na página em branco e se posiciona perfeitamente no eixo central do olhar do enunciatário. Temos o branco e o preto com o toque do vermelho vivo, que tingem a maior parte dessa forma que é configurada topologicamente pelo delinear da circularidade. O branco do fundo determina e firma a marcação de figura e fundo. No poema a figura é posicionada pela circularidade centralizada no fundo branco. Esse fundo branco ajuda a construir a circularidade que irá direcionar o movimento do olhar do enunciatário-leitor, pelo contraste com o preto dos caracteres tipográficos e a figura da boca vermelha.





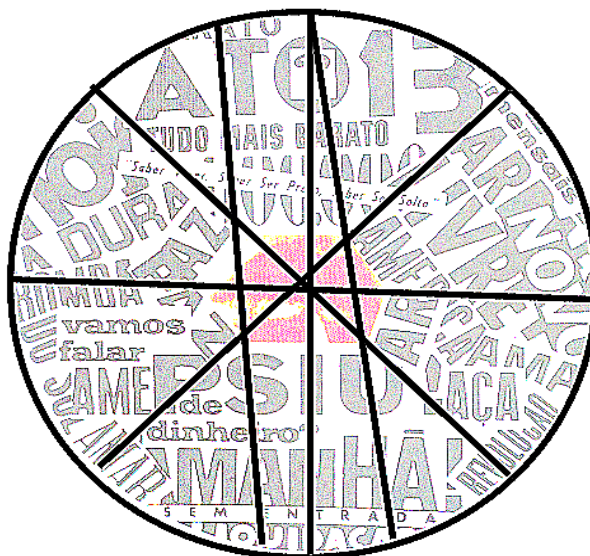


Fig. 24: Percurso de abrangência da ordem do fazer calar dado pela imagem da boca

Ao centro está a boca hexagonal vermelha, que define o caminho de entrada no poema com a figurativização da ponta do dedo em riste, indicando a interrogação posta sobre a letra [o] do enunciado [Ato 13], que é visto no topo superior do arranjo. Diante da reiteração do alcance da ordem do fazer calar e silenciar, calar-se do visual e sua lógica analógica do ver o verbal, questionamos: qual lógica se coloca presentificada nessa dupla reiteração de comandos?

Nesse recorte visual e no seu especial formato hexagonal, que faz com que seus ângulos repercutam por toda a circularidade, se tem uma sequência narrativa de poder falar, dizer, se expressar, a partir da debreagem e da embreagem discursiva, marcadas pela figuratividade da boca e das palavras postas nessa circularidade em que se apresentam. No nível narrativo há um sujeito de dizer, deste modo um sujeito de fazer. O ato de colocar o dedo nos lábios reforça o papel actancial desse sujeito, em que o dedo representa a mão que tampa a boca de dizer, que sufoca o grito, sufoca a palavra. É impor silêncio a alguém, ou ficar em silêncio para fazer parar ou parar de falar. Um gesto que prescreve o não responder, o não comunicar ou o comunicar como um verdadeiro emudecer de sua fala. É um não deixar transparecer, ocultar, um reprimir, um abafar sua voz. Também é um não contar o que sabe; ocultar ou não divulgar algo, assim é um cessar de manifestar-se, de fazer-se sentir. Consequentemente é impedir algo ou alguém de reagir contra todo um ato colocado.

Mas essa intimidação é pelas suas formas, cores, posição central e a boca bela, com cor carmim sensual, que é igualmente um procedimento de sedução do outro para reagir ao comando. Também chama alguém para que venha, se apresente, e faça ou tente fazer vir; envia ou divulga



13]. Este imediatamente o lança para a interjeição [hã], configurando-se em uma possível resposta a esse fazer calar, mas que também é um comando para a chamada de atenção do leitor para rebelar-se contra. A reiteração desse modo de agir colocado no formato do tipo gráfico [a] do enunciado [ato] e do [s] do enunciado [psiu], posicionado e caracterizado pela invariância do seu formato, conduz o olhar do enunciatário tanto para enunciados como [bomba e dura] quanto para os enunciados [faça, hã e revolução]. Que relações se dão a ver por esses tipos de configurações do plano da expressão? Que tipos de semioses são processadas?

A semiose é entendida aqui como “a operação que, ao instaurar uma relação de pressuposição recíproca” entre o plano da expressão e o plano do conteúdo (GREIMAS; COURTÉS, 2008 p.447-448) produz tipos de homologações simbólicas e semi-simbólicas. A homologação simbólica, o procedimento par a par mais convencional, resulta da correspondência termo a termo entre os planos, é uma relação convencionalizada com a qual contraem no social. A homologação semi-simbólica, o procedimento feixe a feixe, resulta da correspondência das categorias dos dois planos: expressão e conteúdo. Tem-se aqui uma relação que varia conforme a maneira de arranjar os elementos e o estabelecimento de correspondências para a globalidade de sentido do texto. Para Algirdas Julien Greimas (2004, p.86) os elementos do plano da expressão e do plano do conteúdo têm dupla ação: “segmentar o conjunto em partes discretas e igualmente a de orientar eventuais percursos sobre os quais se acham dispostos os diferentes elementos de leitura”.

Ainda no formante topológico, em relação à direção de movimentação do olhar do enunciatário no texto poético, tem-se instaurado o jogo entre linearidade vs multilinearidade e de simultaneidade vs hierarquização. Esses elementos são distribuídos no poema em feixes retilíneos vs feixes oblíquos.

Os feixes retilíneos dominantes no poema podem ser caracterizados como elementos que se estendem, se desenvolvem em linha reta paralela e de modo perpendicular, podem ser associados semanticamente à opressão, dominância, e relacionados a conteúdos mais disfóricos. Os elementos retilíneos do plano da expressão encontrados no poema são distribuídos em alto vs baixo e em direito vs esquerdo.

Os feixes oblíquos podem ser caracterizados como elementos que atravessam de um plano a outro de maneira transversal, de modo inclinado e sinuoso. Podem ser associados semanticamente à revolução, liberdade, entre outros, relacionados a conteúdos mais eufóricos. Na disposição das retas

que são dispostas em linhas diagonais ascendentes e descendentes, se depreende que permeando esse entrecruzar opressivo que faz manter-se calado, insurgem os poucos modos de se rebelar.

### 3.2 MODOS DE REBELAR-SE

No poema “PSIU!” o enunciador convoca o enunciatário a partir do [psiu] figurativizado pela boca feminina vermelha, e reiterado pela plasticidade do verbal [psiu] logo abaixo. Com isso, se instaura um *eu* que impõe uma ação para um *tu* pressuposto, nesse caso o enunciatário. O tempo é sempre o agora, o presente das notícias do jornal, atualizado no instante em que o enunciatário-destinatário vê-lê o poema. Desse modo o poema configurado transfigura-se em outro noticiar a cada nova leitura. O discurso se presentifica no ato (no eu-aqui-agora) do enunciatário sentir, saber, poder, refletir e construir o sentido na interação com o enunciador. Há uma aposta do enunciador nas competências cognitivas, ou seja, no saber e poder do enunciatário, que é modalizado por um querer-fazer, poder-fazer, saber-fazer gerador de um fazer-fazer (ou seja, um fazer de forma que o outro faça).

O enunciador coloca os elementos da mídia jornalística e instaura uma ilusão de realidade brasileira durante o período posterior à revolução de 1964, que o enunciatário irá apreender como “real”, um dizer verdadeiro. O que caberia para o semiótico diante de textos com essa ilusão referencial dada pelo enunciado? Para Ana Claudia de Oliveira (2004, p.124) a semióse irá construir seu próprio referente interno. Assim, a referencialização é

[...] uma questão do enunciado, na medida em que é nesse que se injetam os efeitos de sentido para fazer-parecer realidade, irrealidade, fantástico, verdade, falsidade, entre tantos outros efeitos possíveis. Nessa perspectiva, o nosso acesso à significação faz-se a partir da desmontagem dos efeitos e do estudo de sua constituição, das valorizações que os revestem, fazendo da obra um eixo de circulação axiológico e passional (OLIVEIRA, 2004 p.124).

Os diversos efeitos de sentido de fazer-parecer real ou irreal são realizados no discurso a partir do procedimento de ancoragem. Para Diana Barros (2003a, p.116) a ancoragem “é o procedimento semântico do discurso por meio do qual o sujeito da enunciação 'concretiza' os atores, os espaços e os tempos do discurso, atando-os a pessoas, lugares e datas que seu destinatário reconhece como 'reais' ou 'existentes' e produzindo, assim, o efeito de sentido de realidade ou de referente”. A mesma autora (2003a, p.116) salienta ainda que “o discurso não é a reprodução do real, mas a criação de efeitos de realidade, pois se instala, entre mundo e discurso, a mediação da enunciação” com o ato de tradução em linguagens do contexto.

Em “PSIU!”, esse efeito de referencialidade ocorre pela materialidade significativa que o enunciador escolhe da mídia jornalística impressa, para plasmar o conteúdo dos elementos verbo-visio-espaciais organizados na topologia. A materialidade com a qual se mostra é selecionada de jornal e revista, recolhida e posta em uma montagem que faz uso também de seu modo de noticiar o social. A mídia jornalística prescreve que os fatos não devem ser expostos em primeira pessoa, porque se pretende um discurso rigorosamente objetivo, desvinculado à subjetividade do jornalista, mas somente aos fatos que se apresentam. A teoria semiótica desenvolveu que esses modos de posicionar-se do enunciador no discurso criam efeitos de afastamento e de aproximação do acontecimento, e são produtores de efeitos do dizer verdadeiro construído no discurso.

No poema, a debreagem enunciativa é caracterizada da seguinte maneira: a instância de actorialização é presentificada por meio de um enunciado polissêmico que permite duas possibilidades semânticas de interpretação. O enunciador usa a interjeição '*psiu*' tanto para fazer calar quanto para fazer falar; assim, há instaurado na organização um *eu* que dirige um ato para um *tu* pressuposto. Os enunciados [ame] e [faça] são verbos classificados como imperativos por expressarem ordem. Os verbos são modalizados pelo dever (deonticidade); pressupõe-se que há um *eu* que impõe algo para um *tu* pressuposto.

O enunciado [vamos falar] envolve a pessoa gramatical designada como *nós* que está implícita e pode ser caracterizada como a indicação de uma pessoa que fala, associada a outra ou outras pessoas. Para José Luiz Fiorin (2010, p.60), a pessoa gramatical *nós* é a pessoa amplificada no discurso, logo, “não é a multiplicação de objetos idênticos, mas a junção de um *eu* com um *não-eu*<sup>10</sup>”, isso pressupõe que há um *eu* que soma-se a um *tu* para buscar um agir relacional.

---

10 FIORIN, J.L. *As astúcias da enunciação. As categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Editora Ática, 2010, p. 60. José Luiz Fiorin em nota de fim classifica o nós: “há três nós: um nós

A instância de temporalização é presentificada nos enunciados [vamos falar], [ama], [hoje] e [manhã] que envolvem a temporalidade concomitante a quem fala, ou seja, o presente. José Luiz Fiorin (2010, p.149) diz que esse tempo verbal “marca a coincidência entre o momento do acontecimento e o momento de referência presente”. Diferentemente em [mensais], ocorre um presente durativo, configurado como aquele que é mais longo do que o acontecimento enunciativo. A temporalização no enunciado [amanhã] é indicativa da posterioridade do momento do acontecimento em relação a um momento de referência presente. Logo, a debragem enunciativa temporal nesse poema refere-se a três momentos distintos: o primeiro um tempo do agora, no instante em que o sujeito está; o segundo um presente que se mostra durativo, mas capaz de variar. E o último refere-se a um tempo posterior ao instante em que o sujeito está. Assim sua postura, seu agir no mundo se configura e o transfigura em outro sujeito, diferente do que era no tempo passado.

A instância de espacialização é presentificada, por exemplo, no enunciado [sem entrada], que se caracteriza como um espaço que necessita de certa autorização de outro sujeito para permitir a movimentação, sendo sua concessão não mais permitida. Pressupõe-se então que há um *eu* privando um *tu* de um espaço por ter desrespeitado certas ordens.

Os enunciados marcados com aspas e tipos gráficos em itálico indicam o dar a voz a outrem, que se une a sua voz. É o caso do enunciado “*Saber Viver, Saber Ser Preso, Saber Ser Solto*”. Esse enunciado instaura no enunciatário a busca pelas competências cognitivas: saber e poder reconhecer esses elementos como marcas textuais da fala de outra pessoa, e a buscar em outros textos a autoria desse enunciado. Assim há a atualização desse saber e poder com o reconhecer do enunciado como tendo sido proferido por Miguel Arraes, ex-governador de Pernambuco, preso em 1964 por recusar-se a renunciar ao cargo de governador eleito. A frase recupera o momento da sua libertação em 1965 por um mandado de soltura, seguido por seu exílio na Argélia.

Ao retomar a passagem do discurso proferido por Miguel Arraes, temos uma enunciação recuperada pelo uso de aspas, um discurso marcado e mostrado, mas que também pode ser reconhecido pela sua enunciação enunciada. No canto superior direito, se tem o enunciado “AR” coberto pelo enunciado “novo”. O enunciatário depreende pelas extremidades das letras que o

---

inclusivo, que é dêitico, em que ao eu se acrescenta um tu (singular ou plural); um nós exclusivo, em que ao eu se juntam ele ou eles (nesse caso, o texto deve estabelecer que sintagma nominal o ele presente no nós substitui) e um nós misto, em que ao eu se acrescentam tu (singular ou plural) e ele(s)” (FIORIN, 2010, p.124).

enunciado “novo” não consegue encobrir, a sequência de letras: (RAES), com isso, ele pode inferir a nomeação “AR(RAES)”.



Fig. 26: Detalhe do poema PSIU!

Por esse procedimento de pistas que faz o enunciatário reconstruir as partes faltantes, e formar o nome de quem proferiu a fala citada, identificamos que a citação é feita de maneira explícita. Pois além do uso das aspas e em itálico, tem-se indiciado o nome de quem enunciou esse enunciado. Assim, o enunciador ao retomar o discurso de Miguel Arraes, tem a intenção de reafirmar o discurso citado, mas também a de funcionar enquanto marca temporal e espacial que situa o tempo e o espaço abordado, que permitem ao leitor identificar o Brasil em 1966, data do poema com o citar contextualizado.

O enunciador cita aquilo que poderia ou deveria ser dito pelo enunciatário em uma resposta ao discurso que faz calar. O sócio-histórico-político-cultural é assim recuperado pelo enunciatário. A figura abstrata do enunciador, por esses traços ou vestígios que ele deixa no enunciado, nos permite recuperar o seu universo de escolhas de temas e figuras para trazer ao discurso a tradução do mundo, do contexto da ditadura que é posto nos seus usos de linguagens que o concretizam.

O Brasil vivia em plena época histórica conhecida como Ditadura Militar, quando eram caçados os direitos políticos dos governadores de todos os estados. Isto se deu com a promulgação do Ato Institucional n.3, o chamado AI-3, que estabeleceu eleição indireta para governadores dos estados, feita pelas assembleias estaduais. Ato é também uma forma de decisão, feita por uma autoridade e expressa em documento público, ou seja, um ato administrativo, que é um documento redigido de acordo com determinadas normas, e geralmente de caráter político. Esse tipo de ato foi realizado pelo governo do Brasil entre 1964 e 1969, e chamado de ato institucional, ou seja, era uma

declaração ou regulamento de caráter solene baixado pelo governo na época. Com tal ato, todos os governadores eleitos deveriam entregar os cargos do poder executivo, por isso Arraes se rebelou.



Fig. 27: Primeira página do Jornal do Brasil em 1964 no momento posterior a instituição do Ato 3.

Em 'PSIU!', o poeta-destinador exerce o fazer fazer capturando a atenção do destinatário para a construção do sentido, que só se faz pelo enunciatário sentir o sentido em termos de levar-se pelas direções postas pelo enunciador, como também por ser levado por sua própria elaboração associativa, acionada pelos demais textos articulados pelo enunciador, que com ele vai sentir estabelecendo a rede sintagmática. Por esse ganho de um estado de sintonia para aprender, que compõe esse estar junto, é que o enunciatário adentra os demais textos, tais como esses são relatados pela mídia impressa. Outro estado do sujeito transformado por seu ganho de sensibilidade

está prestes a irromper, uma reconstrução que se dá na reelaboração interpretativa por analogia que o faz produzir inferências.

Com o seu repertório prévio, o enunciatário do poema é convidado a descobrir de que forma o enunciador seleciona em outros textos o conteúdo de seu enunciado, e deste modo, o enunciatário continua a construção de sentido partindo da identificação destas referências. Tal texto retomado e posto em uso deve ser reconhecido pelos enunciatários, mesmo sem que o enunciador que o coloca no texto indique pelo enunciado sua fonte, e nem mesmo deixe claro que efetuou sua retomada por intermédio de qualquer propriedade de citação. Então, o enunciado citado é apresentado em seu significante, mas além disso, é uma restituição da própria enunciação recuperada pelo significante. Portanto, o enunciador que cita mostra sua adesão ao ponto de vista assumido citado.

O enunciador dá indícios ao enunciatário que retomou passagens de outros textos, o que mostra que ele pressupõe que o enunciatário compartilha com ele um mesmo conjunto de informações que compõe determinado universo cultural, que é posto em partilhamento, dados que são necessários para a compreensão global.

### 3.3 CALAR OU FALAR?

Os textos poéticos fornecem, em geral, “uma estrutura pluri-isotópica do discurso, com o qual produz elementos polissêmicos e distorções textuais, ocasionando muitas vezes metadiscursos mitificantes sobre a ambiguidade, que constituiria a própria essência da poesia” (GREIMAS, 1976, p.25). Essa possibilidade de leituras outras, às vezes inesperadas ou não, constrói-se a partir de traços semânticos do discurso e liga frequentemente uma às outras, previsivelmente, por um elemento figurativo. O poema “PSIU!” é polissêmico por permitir ter duas possibilidades de leitura temática: a primeira envolve o uso para fazer calar, e a segunda envolve o uso para fazer falar. Em textos como esse, José Luiz Fiorin (2001, p.74-75) advoga que quando aparecem num texto percursos temáticos antitéticos ou mesmo superpostos, são para criar determinados efeitos de sentido. Assim, esse tipo de recurso é para transmitir determinados valores ao sujeito. Textos antitéticos são textos

no qual a figura retórica da antítese predomina, ou seja, ideias contrárias e contraditórias são estabelecidas ou contidas.

A antítese consiste em usar de modo simétrico traços contrastantes para intensificar as ideias enfáticas postas pelo enunciador, para que ocorra o fazer interpretativo do enunciatário. Discursivamente, as construções antitéticas são plasmadas por uma sintaxe coordenativa. Em “PSIU!”, os percursos antitéticos do calar e do falar são colocados em relação um com o outro, num encadeamento de argumento e contra-argumento. Do qual os efeitos de sentido constrói-se pelo jogo múltiplo e mútuo dos percursos numa dinâmica que constrói o sentido pretendido pelo enunciador.

Os investimentos figurativos irão concretizar os percursos temáticos: do fazer calar e do fazer falar. No poema todos os percursos figurativos são caracterizados pela oposição de traços espaciais, temporais, sensoriais, antropônimos, econômicos, bélicos e passionais que separam, no texto, os dois percursos antitéticos postos pela ambiguidade semântica do termo “psiu”: o do fazer calar e do fazer falar. Nos traços figurativos, as figuras que correspondem ao segundo percurso concretizam coerentemente a negação do primeiro percurso. Os traços figurativos que constituem cada um dos percursos no texto analisado são:

Traços	Percurso do fazer calar	vs	Percurso do fazer falar
Espacial	Sem entrada do Sul preso		Livre América Solto
Temporal	Hoje sem entrada liquidação		Amanhã livre mensais
Antropônimo	Psiu paz ame (ele vai falar/calar)		Psiu Ar(raes) faça (nós) vamos falar
Tátil	Dura		Ar (volátil)
Econômico	Tudo mais barato barato  000.000(indicadores referenciais econômicos na forma numérica		Liquidação mensais  de dinheiro?
Bélico	Bomba  Paz		Livre  Revolução
Passional	Psiu  Hã		Psiu  Faça

Fig. 28: Quadro dos traços figurativos do “PSIU!”

Os dois percursos temáticos antitéticos postos pelo poema “PSIU!”, a partir da ambiguidade semântica do termo, servem para estabelecer a significação: o do fazer calar em oposição ao fazer falar. As leituras temáticas que constituem cada um dos percursos no texto analisado são:

<b>Programa Narrativo da Alienação</b>	<b>Percurso do fazer calar</b>
	Proposta de ação: perder seu direito de fala
	Ponto de vista cético
	Aceitação das coisas que não são de seu agrado
	Negação sobre as coisas virem a ser diferentes
	Resignação em relação ao contexto
	Negação da reação contra o contexto
	Negação em opor resistência
	Afirmção da dependência em relação a outro ou a um contexto
	Atitude de submissão, obediência àquilo que foi estabelecido, decidido, ordenado
	Afirmção da submissão de um sujeito por outros ou de um país a uma forma de governo.
	Afirmção da repressão a alguém
	Afirmção da opressão.

Fig. 29: Quadro do Programa Narrativo da Alienação.

<b>Programa Narrativo da Subversão</b>	<b>Percurso do fazer falar</b>
	Proposta de ação: conquistar seu direito de fala
	Ponto de vista de crença
	Negação das coisas que não são suas escolhas
	Afirmação sobre as coisas virem a ser diferentes
	Indignação em relação ao contexto
	Afirmação da independência em relação a outro ou a um contexto
	Afirmação da reação contra o contexto
	Afirmação da liberação a algo ou alguém
	Opor resistência em relação a uma ação de algo ou alguém
	Atitude de insubordinação àquilo que foi estabelecido, decidido, ordenado.
	Afirmação da insubordinação de um sujeito com outro; ou de um sujeito com um país ou uma forma de governo; ou até mesmo de um sujeito com as leis e preceitos de um país, etc.
	Afirmação da liberdade

Fig. 30: Quadro do Programa Narrativo da Subversão.

Os percursos figurativos e temáticos são as manifestações de traços semânticos repetidos no discurso sob a forma de um conjunto de propriedades comuns abstratas, e que pode ser simplificado em um papel temático.

A narratividade do ato de silenciar e a projeção de chamar atenção para algo são separadas pela afirmação e interrogação sobre a tematização de um “*ato 13*”, que pode ou poderá acontecer. Modalizado pelo sujeito do fazer, aquele que silencia ou faz silenciar, pressupõe-se um sujeito do dizer que não se deixa calar, um sujeito que fala e se encontra em estado de opressão, sem liberdade para dizer a outros o seu ponto de vista, pois este está censurado.

O papel temático do submisso (aquele que silencia) e o papel temático do revolucionário (aquele que faz encontrar o modo de falar) são postos nos actantes-objetos, e como faz ver Algirdas Julien Greimas, esses no “discurso narrativo apresenta [m]-se, muitas vezes, sob a forma de uma circulação de objetos-valor” (GREIMAS; COURTÉS, 2008 p.527) com os quais os sujeitos de estado criam suas relações. A circulação de objetos-valor é organizada em uma sequência de transferências de valores, segundo a circulação econômica do contexto e da valorização do ter para ser. Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtés propõem que “tal operação implica, no caso de os valores não serem idênticos, em avaliação prévia; estabelece-se assim um contrato fiduciário entre os sujeitos que participam da troca, contrato que fixa o valor dos valores em jogo” (GREIMAS; COURTÉS, 2008 p.527-528). Esse contrato fiduciário está posto no poema quando o leitor quer fazer o desafio de construir a sua significação.

Diana Barros (2003a, p.20) afirma que a semiótica propõe duas concepções complementares de narrativa, a

[...] narrativa como mudança de estados, operada pelo fazer transformador de um sujeito que age no e sobre o mundo em busca dos valores investidos nos objetos; narrativa como sucessão de estabelecimentos e de rupturas de contratos entre um destinador e um destinatário, de que decorrem a comunicação e os conflitos entre sujeitos e a circulação de objetos (BARROS, 2003a p.20).

Essa duas concepções complementares de narrativa abrangem tanto as relações entre os sujeitos, que agem no e sobre o mundo em busca dos valores de insubordinação ou subordinação, revolução ou ordem, emancipação ou proibição e libertação ou prisão que estão investidos nos objetos; quanto as relações estabelecidas entre destinador e o destinatário, com o estabelecimento e as rupturas de contratos, nos quais decorrem a comunicação e os conflitos entre sujeitos e a circulação de objetos. Logo, o propósito do *destinador* é fazer-saber-poder-ver-ouvir-mover o *destinatário* a crer verdadeiro o que se sugeriu. Além disso, há a possibilidade de se por em contágio,

ou seja, um encontro entre sujeitos que interagem em reciprocidade e reflexividade, parceiros que em contágio de atributos outros: cognitivos, patêmicos, sensíveis, se modulam mutualmente pela sensibilidade. Nesse pôr-se em contato, os dois sujeitos sensivelmente se colocam um diante do outro com as mesmas competências; eles não estão em busca de valores, porque já os possuem.

No poema, a boca entreaberta em gestualidade de imposição impõe um ato que castra a voz de outros sujeitos, mas que pressupõe também um alerta sobre algo importante que não deve ser deixado de lado, esquecido, porém deve ser constantemente lembrado. Esse fazer é um ato de linguagem (ato discursivo), caracterizado e enfatizado pelo [psiu], que está posicionado logo abaixo dessa visualidade ambígua, em tipos cheios e escrito em caixa alta, por meio do qual reconhecemos o comando.

É necessário primeiramente caracterizar o termo “ato” e definir o conceito “ato de linguagem” a partir da teoria semiótica, e como este é relacionado ao campo da comunicação, para que se possa compreender seu estatuto particular na análise proposta.

Ato é aquilo que se faz ou que se está fazendo, assim é um modo de agir a partir de atitudes, condutas, procedimentos programados pelo sujeito ou aleatórios. Mas também pode ser o momento em que se faz alguma coisa, regido por preceitos, por normas, pela moral, pela ética para determinados acontecimentos formais ou informais. O ato também é o exercício de um direito ou uma prerrogativa. É a transformação de um potencial (da virtualidade) em realidade (realização). Assim, o ato ou o resultado de agir, de realizar uma atividade, uma operação, irá envolver uma capacidade, possibilidade ou disposição para agir, atuar. Sua atuação efetiva dentro de um conjunto de atitudes, maneiras de proceder, posturas, gestos, corpo, e a consequência dessa atuação seu efeito. Marcado por um ator, em uma espacialidade e em uma temporalidade que irão condicionar um conjunto de operações, atividades coordenadas ou não, planejadas ou não. O ato é determinado pelas normas, estatutos, condutas, procedimentos que visam estabelecer condições restritivas e coercitivas. Sendo que essas condições podem ser de diferentes maneiras, que reoperadas envolvam tanto um agir acordado para uma determinada ação entre os diferentes sujeitos, ou um agir a partir de características semelhantes e que servem a um mesmo objetivo, quanto um agir cuja ação vai de um sujeito a outro sujeito ou a um objeto.

Em Ciências da Linguagem, ato de linguagem (também chamado ato de fala) é “considerado o 'ato de tomar a palavra'” (GREIMAS; COURTÉS, 2008 p.43), relacionado à sua descrição, localização e exame no campo da pragmática do discurso e da pragmática da comunicação. Na comunicação, o

ato de linguagem é examinado na realização de uma ação (ordem, solicitação, asserção, promessa...) destinada a modificar a situação dos enunciadores diante daquele ato. Para Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtés (2008, p.43) o ato de linguagem deve ser

[...] antes tudo considerado um fazer gestual significativa, suscetível de ser inscrito no paradigma de outros gestos sonoros comparáveis (cantar, assobiar, arrotar, balbuciar...), de fazer parte, na qualidade de um de seus termos, de uma categoria semântica apropriada (“falar/calar”), podendo ocupar diferentes posições sintagmáticas na estratégia de comunicação (“tomar a palavra”, “dar a palavra”, “cassar a palavra”, “ceder a palavra”), sem que seja necessário fazer intervir, em nenhum momento, o conteúdo próprio do mencionado ato (GREIMAS; COURTÉS, 2008 p.43).

Assim, por ser um fazer gestual significativa, o ato é da ordem de uma ação somática. Uma ação ou seu resultado manifestado no corpo, a partir do seu agir, relacionado ao aparecimento de alguma coisa contida ou cuja origem não estava aparente, mas é revelada por meio de atitudes, do comportamento enquanto uma incorporação no e do corpo, como um meio de provocar certos efeitos de sentido. Logo, o corpo é materialidade gestual significativa também do ato de linguagem.

Como salienta Eric Landowski (1992)

[...] todo ato supõe no mínimo a colocação em relação de dois actantes: um é o operador, comprometido na dimensão pragmática do fazer; o outro, o objeto do fazer transformador considerado em si, comprometido com a dimensão cognitiva, possa ser considerado como um parceiro ou adversário, ou seja, actantes dotados de competências modais e de papéis temáticos específicos iguais ou não. Essas oposições não são excludentes e nem estanques. Ai sim, garantirão aos sujeitos suas capacidades respectivas de interação, transformando-se em seres de linguagem” (LANDOWSKI, 1992, p.149).

Por exemplo, no poema “PSIU!”, o ato do psiu é um fazer específico. Aqui esse ato de linguagem na acepção dada por Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtés (2008) envolve primeiramente um “fazer-saber” (o som dessa interjeição, o próprio gesto de levar o dedo indicador – e não qualquer outro – à frente dos lábios ou numa segunda possibilidade, à frente do lábio inferior), nesse caso, é “um fazer que produz a conjunção do sujeito-enunciatário com um objeto do saber” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p.43). A expressão de boca e o gestual da mão aliam a

gestualidade, o sonoro e o gráfico para caracterizar a construção do psiu. Assim apreende-se vendo a boca e reconhece-se ouvindo a sonoridade refletida no verbal e no visual da boca, que delinea um psiu feminino, configurando a sedução de uma boca que articula as linguagens.

Diante disso, pode-se perceber que há um conjunto de procedimentos de competencialização que asseguram a transmissão do saber, a partir de um sistema de múltiplas coerções. Se assumimos que esse ato de linguagem “psiu” envolve um fazer, então revela-se como um “fazer-ser” da significação, ao qual corresponde a semiose entre o significante e o significado. E envolve também um “fazer-fazer” que é da ordem do procedimento de manipulação, através do seu fazer modalizando o discurso que é posto por um sujeito para outro sujeito fazer. No poema estão colocados o fazer do enunciador, que é o fazer persuasivo, e o fazer do enunciatário, que é o fazer interpretativo.

No poema, há sim no discurso os investimentos de competências modais volitivas, cognitivas, performáticas e passionais, que são interpretadas pelo enunciatário como performances modais de ordem cognitiva: saber-fazer e poder-fazer como o enunciador quer. Essas instâncias são capazes de constituir e realizar a intenção do enunciador, que é mover o enunciatário a fazer como ele quer, por um ato de convencimento do outro de sua intencionalidade.

Há no texto “PSIU!”, por tudo isso, dois programas narrativos básicos: o de fazer calar e o de fazer falar, colocados na lógica dos dois regimes narrativos: o regime de junção e o regime de união. Nesses termos, consideramos que no poema “PSIU!” o narrador instaura primeiramente o programa narrativo no regime de junção, usando o percurso canônico para fazer o narratário seguir o comando. Este ao se por em contato com o arranjo do psiu é levado a realizar outro programa narrativo, alicerçado no regime de união.

No texto, ao destinador utilizar de estratégias para haver o acatamento ou não do contrato, posto pelo destinador-enunciador para o destinatário-enunciatário, o contrato fiduciário (deonticidade) é investido de veridicção. O poema “PSIU!” é modalizado por um querer-fazer-querer verdadeiro, trabalhando no quadrado semiótico do ser vs parecer que tematiza, a partir dos imbricamentos de autenticidade do dizer verdadeiro do destinador. Aqui os atores-actantes são investidos por um tipo de competência específica de ordem sintática e modal. Eric Landowski (2009, p.26) diz que a “competência modal confere essencialmente o querer que fará um 'sujeito'”. A competência modal é um atributo dos sujeitos que é articulado, no intuito do enunciador ou outro sujeito do enunciado tornar o outro sujeito competente para a performance. Nesse caso, “tem por

efeito aproximar os actantes que a possuem em vez de os separar”. Todavia, Eric Landowski (2009, p. 28) condiciona que “para fazer com que um sujeito “queira” fazer alguma coisa, é preciso pelo menos, antes de qualquer coisa, fazê-lo crer, ou fazê-lo saber que há vantagem no querer”. Ou seja, o sujeito só fará algo se estiver convencido por sua livre vontade, pelos argumentos, que esse fazer lhe causa a certeza ou a aposta de lhe poder trazer algo, de um ponto de vista ou de outro. Nesse caso, o percurso narrativo canônico conduzirá esse sujeito a querer-fazer algo, seja por meio de uma promessa ou uma ameaça, seduzindo-o ou provocando-o.

O poema “PSIU!” apresenta a seguinte estruturação narrativa canônica. Na fase da manipulação por provocação, o destinador provoca o destinatário a fazer-silêncio para o contexto sócio-histórico-político-cultural do Brasil. Mas ao fazer isso, faz com que o destinatário também preste atenção para esse mesmo contexto em que estava o Brasil. O destinador mostra que as notícias que nos cercam no dia a dia podem mostrar e conduzir o destinatário para essa outra direção de leitura. A manipulação por provocação é uma ação de provocar, ou seja, de forçar alguém. Isso implica em um ato ou atitude de afrontar, de insultar o destinatário estimulando-o a fazer algo, e assim, sair do estado atual de tranquilidade para outro estado de irritação, capaz de indignar-se com o contexto brasileiro em 1966. Por isso, aqui se tem o fazer do destinador, que é manipular o destinatário a fazer-querer (volição) a partir do querer-crer (fidúcia) instalado no poema, posto pelos enunciados construídos a partir das mesmas manchetes que são retiradas dos jornais, para assim o destinatário aceitar o contrato de silenciar em relação ao contexto brasileiro.

Na fase da doação de competência com as modalidades saber e poder, o destinatário depois de aceitar o contrato se depara com a busca de saber e poder realizar a tarefa delegada pelo destinador; silenciar diante da situação social-política-cultural do Brasil. A competência é a fase em que o destinatário irá buscar saber como silenciar, para poder silenciar.

Na fase da performance (fazer), ocorre uma ação do destinador que faz com que o destinatário se silencie, ao compreender e acatar a gestualidade do dedo sobre a boca em imposição de ordem. Com esse proceder detectamos a fase da manipulação por intimidação: o destinador queria dar ao destinatário algo e podia fazê-lo (tinha poder para tanto). O que mostra o destinatário acatando a ordem por um crer no destinador/narrador, o que atesta haver um contrato de fidúcia que faz o destinatário/narratário ir além do silenciar como ordem de comando. Assim, ele é levado a outro patamar onde começa a realizar outro programa narrativo: o de apreender com esse outro estado a chamar atenção à falta de liberdade dos atos que o controlam. Sua atenção é redirecionada então ao querer se libertar da submissão, por essa nova apreensão do mundo.

Com a efetivação desse outro nível há a constituição do segundo programa narrativo do poema “PSIU!”, constituído pela lógica do regime de união. O destinatário é tocado pelo fazer do destinador, construindo seu fazer-subjetivo a partir do contato com este outro mundo, que está sendo colocado pelas manchetes da mídia impressa, que rebatem o mundo que vive. O agir do destinatário e o agir do destinador são montados pelo contato estabelecido com outros sujeitos que sentem em consonância, apreendendo um fazer entrevisto em ato. No poema a construção da significação é processada por um sujeito, a partir de um jogo contínuo entre os diferentes procedimentos, que fazem atuar distintamente nas duas ordens de organização do sentido.

No “PSIU!”, a narrativa primeira posta pelo poema “PSIU!”, do fazer calar diante da situação sócio-política-cultural do Brasil, significa que esse contrato comunicacional ao ser rompido, traz consigo outra narrativa. Essa é a do chamar a atenção para aprender a falar sobre o contexto brasileiro.

## 4 RADICALIZE!

### 4.1 ALERTA DE PERIGO

O poema “O ANTI-RUÍDO” pode ser descrito plasticamente assim: observa-se na impressão do livro, sob o fundo branco, o título do poema em negrito e caixa alta, situado na página esquerda e alinhado também à esquerda. Logo abaixo aparece a data “1964” seguindo essa mesma configuração, em estilo *bold* normal. Na página à direita, sob um fundo vermelho vivo, temos o poema, à primeira vista a visualidade está centralizada na página. Nesse poema o formante cromático sobressai em detrimento dos outros formantes (eidético e topológico). Vale ressaltar que é o único poema do corpus que tem sua nomenclatura como parte integrante do poema, sendo disposta no canto inferior direito.

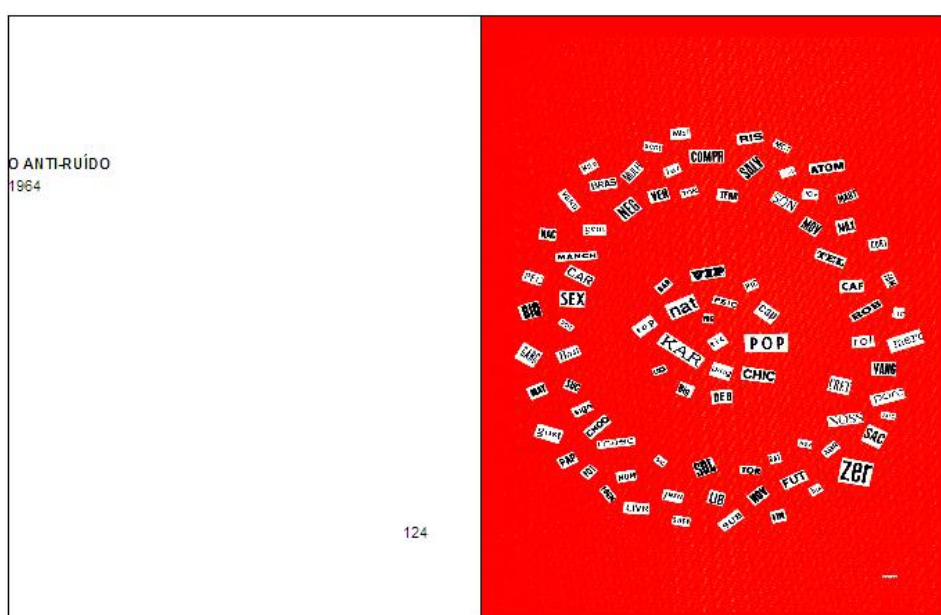


Fig. 31: Organização do poema na diagramação do livro.

Nesta imagem do poema têm-se as formas: retângulo e círculo. Percebe-se que a maior parte desse retângulo englobante vermelho é ocupada por retângulos englobados dispostos em dois círculos. Os círculos configurados pela disposição dos retângulos menores estão centralizados na página em vermelho e se posicionam perfeitamente no eixo central do olhar do enunciatório. Especificamente, nos retângulos configuradores da circularidade, temos o branco com o preto dos tipos gráficos, que contrastam com a cor excessiva do vermelho escarlata.

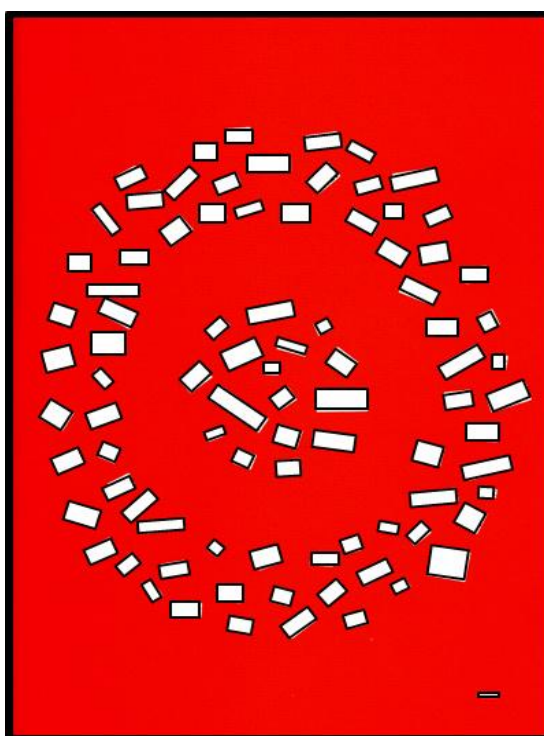


Fig. 32: Elementos eidéticos do poema “O ANTI-RUÍDO”

O fundo serve como ambiente em que a figura está configurada. No poema, a figura é posicionada pela dupla circularidade centralizada, que direciona o movimento do olhar do enunciatório pelo contraste com o preto dos caracteres tipográficos com seu fundo branco em contraposição ao retângulo englobante vermelho.





O enunciado [VIP] no topo superior do círculo interno e configurado em tipo gráfico decorativo e em *bold*, destacado pela sua invariância em relação aos demais tipos gráficos plasmados no poema, define o caminho de entrada no poema. Com o seu formato arredondado, essa figurativização da tipia faz com que o enunciatário percorra os tipos gráficos colocados no retângulo, e se lance por uma das extremidades para um outro retângulo, num arranjo complexo de reverberações internas que faz transpassar simultaneamente cada elemento posto pelo enunciador. Essa sintagmática da expressão é associada ao conteúdo contrário a um dispositivo de antirruído, cujo objetivo de seu projeto é o de eliminar qualquer ruído.

Há uma ordem do calar, um calar-se do verbal pelo corte das palavras, enquanto ato interrompido. Por sua vez, em oposição há uma dupla reiteração do alcance da ordem do fazer agir, uma ação dada pelo visual, no cromatismo vermelho; e a outra ação dada pelo verbal, pelo radical das palavras, enquanto ato provocativo de radicalizar os atos, radicalizar a fala.

O poema todo se configura pelo cromatismo vermelho, que com os elementos pretos no fundo branco pode-se depreender um ambiente opressivo, que elimina o ruído, corta a palavra, interdita a fala e faz calar. Contra essa opressão só o radicalizar atos, radicalizar os usos da linguagem seriam as únicas maneiras de se fazer falar, numa época de censura da fala.

#### 4.2 INTERDIÇÃO DA PALAVRA

O título do poema “O ANTI-RUÍDO”, na página à esquerda em branco remete por contraposição à página à direita em vermelho. O *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001) define o termo *antirruído* como um dispositivo projetado para eliminar o(s) ruído(s). Entende-se por ruído tanto qualquer barulho, som, rumor, notícia infundada que se espalha rapidamente, alvoroço, tumulto, desordem quanto qualquer ato que atraia a atenção do público. A narratividade projetada do título (O ANTI-RUÍDO) é para eliminar qualquer ruído, qualquer comunicação, qualquer forma de se fazer falar.

O esquema da informação e da comunicação, de modo geral, contém um emissor e um receptor; um canal/código com o qual a mensagem é transmitida do emissor para o receptor; e uma mensagem. Entre as instâncias do emissor e do receptor há o processo mental de codificação (feita pelo emissor) e de decodificação (realizada pelo receptor). Na comunicação tradicionalmente se compreende ruído como qualquer distúrbio ou perturbação que ocasiona perda de informação na transmissão da mensagem. Para a teoria da informação e da comunicação, o ruído provocará uma perda de informação no processo de comunicação. Ele pode intervir a qualquer instante, tanto na própria transmissão quanto nas operações de codificação e de decodificação da mensagem. Para eliminar ou reduzir o efeito do ruído na eficácia da comunicação, coisa que, aliás, é imprevisível e parcialmente inevitável, recorre-se à redundância da informação, contudo há uma diminuição da informação.

Gilles Deleuze (1992, p.55), por sua vez defende que “a linguagem nos é apresentada como essencialmente informativa, e a informação, essencialmente como uma troca”, contudo “a linguagem é um sistema de comando, não um meio de informação”. Para defesa dessa tese, o referido autor salienta que, nas diversas práticas sociais, o sujeito não está transmitindo informações, mas ordens, “palavras de ordem”. Afirma ainda que o sujeito é instrumentalizado a produzir produtos, serviços, atitudes, enunciados, etc., conforme as “significações dominantes”. Assim, para ele o ruído tem o efeito destrutivo da dominância das “palavras de ordem”. Num polo se tem a informação; no outro polo, “o ruído, a interferência; e, entre os dois, a redundância, como transmissão e repetição das ordens ou comandos, com isso diminuindo a informação, mas lhe permitindo vencer o ruído” (DELEUZE, 1992 p.56).

Por sua vez, a semiótica compreende o ruído como aquilo que está ligado “às coerções sintagmáticas, às repetições, etc., no quadro da mensagem” (GREIMAS; COURTÉS, 2008 p.264). Pode-se caracterizar o ruído como qualquer obstáculo que os elementos interpretáveis sofrem no arranjo sintagmático de qualquer semiótica.

No poema, o ruído está relacionado aos temas que não se podia falar em 1964. Paolo Marconi (1980) e Maria Aparecida de Aquino (1999) estudaram a censura na imprensa brasileira entre 1968 a 1978, período que a censura à imprensa foi mais sistemática, elencando os temas sobre o que não se poderia falar. Os temas foram tipificados em: políticos, econômicos, sociais, estudantis, política internacional e sobre o fazer da censura.

**Temas políticos:** repressão política, críticas da oposição, críticas do exterior, relações entre a Igreja e o Estado, críticas ao governo, prisões, violência policial ou esquadrão da morte, comentários referentes a políticos anteriores a 64, políticos cassados ou banidos, presos políticos, sucessão presidencial, corrupção governamental, corrupção militar.

**Temas econômicos:** críticas à política econômica, petróleo ou Petrobrás, críticas ao atraso tecnológico, questão nuclear.

**Temas sociais:** acidentes, questão indígena, reivindicações sociais, greves, críticas à política de saúde pública, situação dos presídios, criminalidade e menores, questões da terra, racismo no futebol ou discriminação racial e social, moral e aos costumes, notícias sobre as condições de vida e trabalho nas regiões norte e nordeste.

**Temas estudantis:** movimento estudantil, corrupção no ensino, ciência ou SBPC.

**Temas de política internacional:** EUA X URSS, outras ditaduras na América Latina e em outros países aliados aos EUA.

**Temas sobre o fazer censura:** censura à imprensa, às artes e espetáculos, aos meios de comunicação em geral, críticas sobre a censura ou aos seus censores, apreensões de livros e revistas.

O controle das palavras sempre fez parte da história do Brasil. Desde 1500 quando Portugal se apossou destas terras, as letras eram para poucos; na colônia, a criação de gráficas ou a livre circulação de livros era proibida. O Estado sempre teve medo de ideias subversivas, “revolucionárias”. Para evitar tais ideias produtoras de mudanças sociais, começaram a criar e equipar com materiais e pessoal humano os aparatos de controle para deter as palavras, as ideias, os pensamentos ditos “revolucionários” (CARNEIRO, 1997 p.19-23).

O Estado para exercer o controle sobre a cultura e o social se utilizava tanto de mecanismos jurídicos, policiais, bélicos quanto de mecanismos morais e religiosos como forma de proteger a

ordem instituída. Constituindo-se como os arautos da ordem, da moral e dos bons costumes, capazes de proteger toda a sociedade das palavras “perigosas”, “daninhas” que poderiam infestar os corações e as mentes dos desavisados. O aparato repressor das ideias, a censura, buscou hierarquizar, caracterizar e classificar as palavras e as “ideias submetendo-as, diariamente, a um processo seletivo com o objetivo de purificar a sociedade” (CARNEIRO, 1997 p.18).

Para Alexandre Ayub Stephanou (2001), a censura busca “estabelecer, através de um poder de polícia e de proibição, um processo seletivo, classificando o lícito e o ilícito, o moral e o amoral, o artístico e o pornográfico, a obra relevante e a insignificante” (p.34-35). Esse processo seletivo classificatório foi exercido pelo Governo Militar brasileiro após a “Revolução” de 1964. Em graus diferentes relacionados ao tempo e as diferentes mídias, como afirma o autor, sempre querendo “estabelecer uma ideologia, purificar uma sociedade, aprimorar culturalmente uma nação ou impedir a propagação de ideias consideradas inconvenientes” (STEPHANOU, 2001 p.35).

Em 1964, data do poema “O ANTI-RUÍDO”, interdiscursivamente, o aparato repressor do ruído em São Paulo era o *Deops* (Departamento de Ordem Política e Social), criado em 1924 e extinto em 1983. Para Maria Luiza Tucci Carneiro, o *Deops*, como parte fundamental da polícia política em nível estadual é o “órgão preocupado em sustar a propagação de ideias revolucionárias, [adotando] medidas administrativas sistemáticas, assim como [endossando] o discurso ordenador e saneador articulado pelo governo” (CARNEIRO, 1997 p.14). O objetivo dos órgãos censores era diminuir a circulação de palavras e ideias subversivas. Para eles, estas eram capazes de disseminar valores e comportamentos proibidos, capazes de questionar a ordem estabelecida.

Como relata Alexandre Ayub Stephanou (2001), no início da “Revolução” de 64 a censura aos meios de comunicação não era tão aberta, porque a “maioria dos grandes jornais havia apoiado o movimento, inclusive 'trabalhando' a opinião pública para a sua aceitação” (STEPHANOU, 2001 p.288). Mas quando algumas mídias de comunicação começaram a noticiar os desmandos e excessos do golpe, e a cada dia as notícias chegavam dos quatro cantos do Brasil, e a resistência da população e dos meios de comunicação aumentava, os órgãos de segurança iam reprimindo cada vez mais, controlando o que deveria ser noticiado.

As instâncias de poder, figurativizadas no *Deops* e nos outros aparelhos repressores do Estado autorizavam o jornal a poder-falar as coisas do social. Mas o que interessa aqui é saber, conforme coloca Roland Barthes (2004), “sob que condições e segundo que operações o discurso [autorizado] pode despojar-se de todo desejo de agarrar[-se]” (BARTHES, 2004 p.10) ao poder da censura ou aos seus lugares de poder, para saber-poder-fazer a resistência contra os órgãos

repressores. Deve-se primeiro compreender os discursos autorizados e como esses discursos são colocados. Para depois saber sob que operações o discurso autorizado pode se ressignificar. Assim, cabe aos intelectuais e aos artistas travar a verdadeira guerra contra a instância com a qual o poder da censura se inscreve: a linguagem (BARTHES, 2004 p.12).

Para Roland Barthes (2004) a mais autoritária das linguagens é a língua, sendo a mais opressora, na constituição dos poderes e na perpetuação histórica e trans-social dos diversos poderes. A língua é tão opressiva e obscura que esquecemos que toda língua é classificatória, e nessa classificação ela se define, menos pelo que permite dizer e mais pelo que ela obriga a dizer, isto é,

[...] a língua não se esgota na mensagem que engendra; ela pode sobreviver a essa mensagem e nela fazer ouvir, numa ressonância muitas vezes terrível, outra coisa para além do que é dito, super-imprimindo à voz consciente, razoável do sujeito, a voz dominante, teimosa, implacável da estrutura (BARTHES, 2004 p.14).

Por essas características, Roland Barthes salientava que a língua é fascista, porque ela obriga a dizer e não impede de dizer. Logo, para o poeta Augusto de Campos fugir desse fascismo da língua, do poder da censura, precisa se valer das artimanhas da trapaça. Para Roland Barthes, um caminho: “trapacear com a língua ou trapacear a língua” (BARTHES, 2004, p.16). Trapacear é um fazer performático que envolve no enunciado “trapacear com a língua” um agir junto, combinado, lado a lado, parceiros no engodo; enquanto que o outro enunciado “trapacear a língua” é um agir contra a língua, um fazer solitário, uma resistência à própria língua. Roland Barthes (2004, p.16) defende que “essa trapaça é salutar” por permitir um esquivar, um logro magnífico de fazer ouvir a língua fora do poder.

Diante de todo um aparelho repressor criado pelo Estado, questionamos: quais estratégias criativas eram utilizadas como subterfúgios para burlar a censura? Numa época que o falar (escrever, pintar, cantar, se expressar) era vigiado, interditado. Cabe compreender essas estratégias como modos de lutar contra a censura.

Mikhail Bakhtin afirma que “cada palavra remete a um ou a diversos contextos, nos quais ela viveu sua existência socialmente subentendida. Todas as palavras, todas as formas, estão povoadas de intenções” (1998, p.261). E continua, “a palavra do outro deixa de ser uma informação, uma indicação, uma regra, um modelo, etc., ela procura definir as bases mesmas de nosso comportamento e de nossa atitude em relação ao mundo” (1998, pg. 261).

José Carlos Sebe Bom Meihy, no prefácio do livro *Livros proibidos, ideias malditas* de Maria Luiza Tucci Carneiro, explica que esses modos de burlar os bloqueios impostos pelas autoridades censoras são “as maneiras criativas assumidas pelos subversivos para driblar o controle [e] mostram que quanto mais eminentes forem as limitações, mais inteligentes serão os esforços para sua superação” (1997, p.14). Logo, tornou-se rotina para jornalistas, artistas, intelectuais e estudantes criar maneiras e formas sobre o que se podia escrever, compor, criar, ensinar, encenar, cantar, falar “sem atrair represálias pessoais” ou sem sofrer censura parcial ou total. E mesmo assim a partir dos subterfúgios da linguagem saber-ser compreendido.

Do interdiscurso dos enunciadores da *contra censura*, novos valores surgem pelos modos de como a mídia impressa burlava esse aparelho repressor do ruído naquela época. Um dos mais combativos jornais desse período histórico, o Correio da Manhã, em 1966 já anunciava com uma charge de Reginaldo Fortuna, como seria a Lei de Imprensa que entraria em vigor em 14 de março de 1967. A Lei de Imprensa foi criada em 1967, com o objetivo de controlar e acabar com a resistência dos meios de comunicação ao Governo Militar.

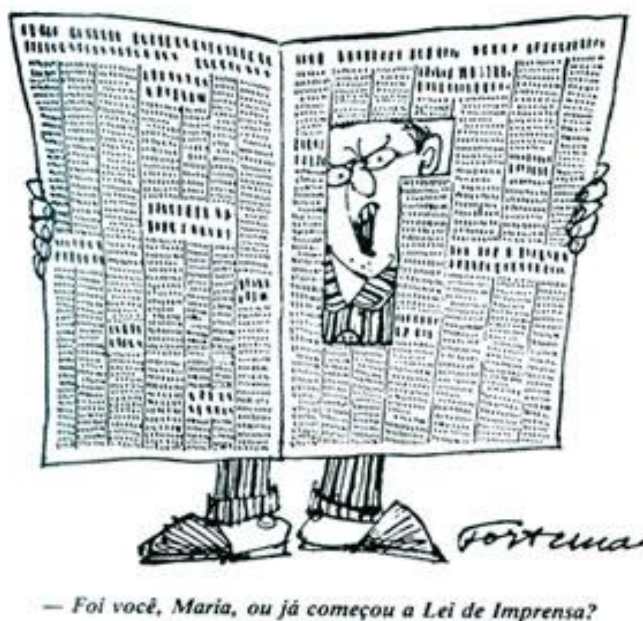


Fig. 36: Charge de Reginaldo Fortuna, publicada no jornal Correio da Manhã, sobre a Lei de Imprensa em 07/10/1966.

Na mídia impressa, como outro exemplo, pode-se citar o caso dos jornais O Estado de São Paulo e o Jornal da Tarde, ambos da família Mesquita, sob censura prévia desde agosto de 1972, com censores em suas redações. Em 1973, O Estado de São Paulo começa a preencher os espaços das matérias proibidas com versos de “*Os Lusíadas*”, de Luis de Camões. Segundo Maria Aparecida de Aquino (1999), no livro *Censura, imprensa e Estado Autoritário*, foram cortados 1.136 textos no período de 29 de março de 1973 a 03 de janeiro de 1975, os referidos versos camonianos foram publicados 655 vezes. No Jornal da Tarde, publicavam receitas no lugar das matérias censuradas, e essas receitas eram completamente sem sentido. Esses são exemplos de contestação, às vezes *sem sentido* que começaram a ser constantes em diversos veículos de comunicação pelo país.

Esses são exemplos de configurações interdiscursivas da mídia jornalística com a qual a linguagem é levada a extremos. Rompendo com o previsível e rotineiro, ela cria outra lógica, outra sintaxe, outro código, como se intentasse a criação de um universo autônomo, para se fazer falar, o que era proibido.

#### 4.3 REVERBERAÇÕES “REVOLUCIONÁRIAS” OU VIAS DA “BANDIDAGEM”

Os investimentos figurativos irão concretizar os percursos temáticos: do antirruído e do ruído. No poema todos os percursos figurativos são caracterizados pela oposição de traços políticos, econômicos, sociais, do fazer da censura e do fazer da linguagem que separam, no texto, os dois percursos antitéticos postos pelo conteúdo do plano da expressão: o do fazer antirruído e do fazer ruído. Nos traços figurativos, as figuras que correspondem ao segundo percurso concretizam coerentemente a negação do primeiro percurso. Os traços figurativos que constituem cada um dos percursos no texto analisado são:

Traços	Percurso do antirruído <b>vs</b>	Percurso do ruído
Político	<b>CORT</b> ; <b>zer</b> ; <b>CHOQ</b> ; SUSP.	LIB; LIVR; <i>Bast</i> ; <b>VER</b> .
Econômico	top; <b>Big</b> ; VEND; <b>COMPR</b> .	POP; tic; mer(o); por(c); BRAS
Social	<b>VIP</b> ; <b>CHIC</b> ; ri(c).	SUB; POP; SOC.
Fazer da Censura	<b>CORT</b> ; mer(d); zer; <b>CHIC</b> ; <b>VIP</b> .	LIB; LIVR; <i>sic</i> ; <b>VANG</b> ; <i>Bast</i> .
Fazer da Linguagem	<b>VIP</b> ; POP; <b>CHIC</b> ; top; ri(o); mer(o); por(o); lux; <b>VER</b> ; <b>SOL</b> ; MÁX.	PIC; cap; <b>DEB</b> ; <b>BAR</b> ; SUB; pan; <b>FUT</b> ; <b>FOT</b> ; GARG; REV.

Fig. 35: Quadro dos traços figurativos do “O ANTI-RUÍDO”.

O percurso temático no “O ANTI-RUÍDO” é dado a partir da polissemia do conteúdo posto pelo radical dos elementos verbais plasmados, e servem por estabelecer a significação: o da interdição da palavra, conseqüentemente, da fala; em oposição a radicalização da palavra, dos atos. As temáticas que constituem cada um dos programas no texto analisado são:

#### **Programa Narrativo da Interdição**

Percurso do antirruído

Proposta de ação: censurar.

Ponto de vista da alienação.

Permanência do *status quo*.

Eixo temático político

1. Negação de ideias subversivas.
2. Controle dos meios de comunicação.

3. Condenação de pessoas ou instituições suspeitas.

#### Eixo temático econômico

1. Afirmação do modelo econômico capitalista.

#### Eixo temático social

1. Negação ou aversão às mudanças sociais.
2. Defesa do *status quo*.

#### Eixo temático do fazer da censura

1. Afirmação do controle das palavras.
2. Afirmação de critérios classificatórios.

#### Eixo linguagem

1. Valorização de palavras sem polissemia.
2. Valorização de palavras estrangeiras.
3. Valorização de palavras do uso comum.

### **Programa Narrativo da Radicalização**

Percurso do ruído

Proposta de ação: radicalizar.

Ponto de vista da subversão.

Possibilidade de mudança: revolução.

#### Eixo temático político

1. Afirmação de ideias subversivas.
2. Liberalização dos meios de comunicação.

3. Negação de qualquer controle político.

#### Eixo temático econômico

1. Valorização de produtos e ideias nacionais.
2. Afirmação das coisas simples, coletivas, etc.

#### Eixo temático social

1. Afirmação ou apoio às mudanças sociais.
2. Afirmação da mudança social pela radicalização dos atos.
3. Negação do *status quo*.

#### Eixo temático do fazer da censura

1. Negação de qualquer controle das palavras.
2. Negação de qualquer critério classificatório.

#### Eixo linguagem

1. Valorização de palavras polissêmicas.
2. Valorização de qualquer palavra do uso comum que seja polissêmica.

Correlativamente, o poema apresenta uma enunciação particular: há um *eu* que assume a construção do poema para um *tu* pressuposto. Esse eu indica pela plástica do poema e pelo conteúdo sua visão e descrição intersubjetiva do mundo e dos temas que aborda, para um tu que está fora do poema. Pelo arranjo há uma interação face a face com o enunciatário, capaz de sensibilizá-lo com o que o enunciador põe em cena.

Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtés (2008, p.314) definem o predicado de um enunciado como uma relação constitutiva do enunciado, uma função resultante dos actantes relacionados a um atributo, sendo que esse atributo pode ser distinguido por dois tipos de relações-predicativas elementares: os enunciados de fazer e os enunciados de estado. Os actantes são capazes de poder experimentar certas qualidades ou modificações, que podem ser da ordem dos enunciados descritivos ou dos enunciados modais.

A competência como estrutura modal ou simplesmente competência modal é a organização hierárquica de modalidades volitivas (querer) e deônticas (dever), que regem as modalidades cognitivas (poder e saber) e performáticas (fazer). Para Algirdas Julien Greimas (1976, p.69), a competência cognitiva (ser do ser) habilita o sujeito a fazer julgamentos sobre os objetos-enunciados a respeito do mundo. Por sua vez a competência pragmática (ser do fazer), trata do sujeito disposto a agir. Ambas são instâncias potenciais, em que se situa o conjunto das preliminares do fazer e do ser.

A partir disso, Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtés<sup>11</sup> (2008) postularam um quadro agrupando as competências modais assim:

MODALIDADES	VIRTUALIZANTES	ATUALIZANTES	REALIZANTES
EXOTÁXICAS	<b>DEVER</b>	<b>PODER</b>	<b>FAZER</b>
ENDOTÁXICAS	<b>QUERER</b>	<b>SABER</b>	<b>SER</b>

Fig. 37: Quadro da organização das modalidades

As modalidades exotáxicas são capazes de entrar em relações translativas (de ligar enunciados que têm sujeitos distintos). As modalidades endotáxicas, de caráter mais simples, ligam sujeitos idênticos ou em sincretismo. Do ponto de vista da semiótica narrativa juntiva, as modalidades virtualizantes correspondem ao estabelecimento de sujeitos e objetos, anteriormente a qualquer junção (ou inversamente, à supressão pura e simples dessa relação) (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p.536). As modalidades atualizantes são as operações, que podem corresponder – na medida em que se efetuam a partir de uma realização anterior – a uma transformação que opera a disjunção entre sujeito e objeto. Equivalerá então, no plano figurativo, à privação: se no nível actorial o sujeito do fazer for diferente do sujeito desprovido, ter-se-á uma atualização transitiva (figurativizada pela apropriação); se não for diferente, ter-se-á uma atualização reflexiva (a renúncia). Denominaremos valor atualizado qualquer valor investido no objeto no momento (ou na posição sintática) em que

11 Quadro retirado do Dicionário de Semiótica, (verbete: modalidade), p.315. In: GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Tomo I. São Paulo: Editora Cultrix, 2008.

este se encontra em relação disjuntiva com o sujeito (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p.46-47). Por sua vez as modalidades realizantes são as operações de transformação, que a partir de uma disjunção anterior, estabelecem a conjunção entre o sujeito e o objeto. Conforme seja o sujeito do fazer diferente ou não do beneficiário no nível actorial, ter-se-á quer uma realização transitiva, quer uma realização reflexiva. Chamar-se-á valor realizado o valor investido no objeto no momento (isto é, na posição sintática) em que este está em conjunção com o sujeito (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p.407).

Do ponto de vista da semiótica narrativa da união, o sujeito já possui as competências das modalidades virtualizantes e das modalidades atualizantes. Logo, o foco de atuação desse sujeito será sobre as modalidades realizantes, ou seja, sobre a vivência da transformação do sentido em co-presença, em ato, no momento de sua realização.

No poema “O ANTI-RUÍDO”, o ser radical é entendido como um modo de ser do fazer. Ser radical é pretender a transformação imediata e completa do social. Essa postura extremada contra o que é tradicional, usual, faz parte do sujeito. Seja a radicalidade na linguagem, na política, seja na inquietação diante do que acontecia na sociedade. Haroldo de Campos apoiado em Karl Marx defende que “ser radical é tomar as coisas pela raiz. E a raiz, para o homem é o próprio homem” (CAMPOS, in: ANDRADE, 1991 p.7).

O poema configura-se como incentivo à radicalidade das ações dos sujeitos diante da censura, dos órgãos repressores. Se a vida tornou-se perigosa, o que resta senão radicalizar o próprio agir no mundo, resistindo a todos os modos de opressão. A resistência deve ser feita em todos os momentos da vida do sujeito no social, conjugada a uma busca na mudança da sociedade, intervindo e transformando o mundo.

Assim, nada é gratuito, nada é desnecessário, nada é inocente ou ingênuo, o arranjo plástico do poema “O ANTI-RUÍDO” não é independente do contexto da época de sua criação. A configuração do poema já mostra uma posição, um valor. Esse comunicar delimita uma postura, um modo de viver nesse mundo em 1964. Isso corrobora com a afirmação de Jean-François Lyotard (1986, p. 17) no que diz respeito ao princípio que alicerça a comunicação: “falar é combater, mas não é necessariamente para ganhar o jogo”.

O “ser radical” em “O ANTI-RUÍDO” não é a mesma coisa que o militante da revolução e ou o futuro da revolução, mas é pensado como orientação, um modo de agir, um encontro com o sujeito para poder-saber-fazer transformar o seu próprio agir nesse mundo. Assim, o “ser radical” é aquele

que é capaz de falar o que outros não ousavam falar, capaz de pensar modos de dizer o indizível, para burlar o poder da censura.

Tinha-se que resistir, recusando a submissão ao corte da censura, buscando modos criativos de reagir a ela. Logo, questionamos: o que é o ato de resistir? O ato de resistência envolve e comporta inúmeros pontos de combate, que são pequenos e instáveis atos de desobediência ao poder constituído. Para isso, o enunciador busca tornar visível o que se tornou imperceptível. Essas manifestações que buscam barrar os efeitos opressivos da censura, a partir de uma ação ou reação no social, tendo os processos criativos da linguagem, com os quais se pode resistir pelo radicalizar dos atos e dos usos da linguagem.

#### 4.4 A TRAPAÇA SALUTAR

As palavras e seus mistérios estão suspensos no devir. Enfim, qual é o segredo das palavras? É difícil saber e prever seus segredos, as palavras esses seres perigosos, podem grafar uma coisa e significar outra(s). Com as palavras se dão os jogos de linguagem. Configuradas e rearranjadas em diferentes maneiras, elas se desdobram em significados inesperados. É preciso vigiá-las em seus arranjos plásticos em que as suas materialidades produzem a polissemia.

As palavras são competentes para produzir novos valores, novas atitudes, e também as palavras são sedutoras e sensibilizadoras incentivando uma tomada de consciência no social. Revelando-se arma, ameaçadora do *status quo*, a palavra necessita ser abafada, emudecida, interdita pelos que coagem a liberdade de expressão. Mas para interditar a palavra é necessário instalar o que não se deve falar, “seja porque nada é necessário dizer ou, ainda, porque não há como dizer” (IANNI, 2000 p.215). Deixar a palavra indisponível, capaz de fazer o sujeito não saber-poder exprimir o dizível, tornando-se assim, um não-falar o que poderia falar, interrompendo pela palavra sua capacidade de expressar sua opinião. Cabendo somente aos homens calar, então a palavra deve ser silenciada, paralisada, cercada, controlada, cortada, mutilada, para não poder-saber-falar o mundo.

Essa “coisa”, a palavra é muito complicada, perigosa, chegando a vias da “bandidagem”, por querer agir e tramar contra a ordem imposta. As palavras e as ideias têm, sim, poder conscientizador e transformador, logo o controle foi rigoroso e severo pelos que coagem a liberdade de expressão. A linguagem não se reduz a um mero conjunto de códigos capazes de trocar mensagens, informações; por detrás disso, ela é reveladora de posturas e valores, para ser e estar no mundo. Não existe linguagem inocente e ingênua, e muito menos os seus produtos dos quais são partes do mundo. Assim, nenhuma linguagem é neutra. Mesmo que o seu criador não o reconheça, em cada produto há sempre um debate estético-ético-político sobre o social, o mundo.

Isso vem de encontro com o que Roland Barthes (2004, p.10) defendia, que “ensinar, falar simplesmente, fora de toda sanção institucional, não constitui uma atividade que seja, por direito, pura de qualquer poder”. Isso permite correlacionar que todo ato, desde o mais simples ao mais complexo, do visível ao mais invisível, do mais exibicionista ao mais modesto, não é isento de qualquer poder manipulador ou transformador.

O poema é constituído por radicais e prefixos de palavras que fazem parte do conjunto paradigmático das línguas naturais. Essas figuras com apenas o seu radical exprimem a parte invariável do vocábulo, além da ideia geral da virtualidade dos termos, ou seja, seu significado pode ser compreendido mesmo sem o seu prefixo ou sufixo. Correlativamente, o radical possibilita o conhecimento de palavras da mesma família, que lhes dá uma base comum de significado.

O radical dos enunciados é subordinado a certas regras coercitivas dadas pelo sistema. A organização dessas figuras no arranjo plástico do poema permite estabelecer relações entre os elementos de acordo com critérios pré-estabelecidos: disposição e regras estabelecidas dentro do sistema da língua. A *significação* dada ao radical dos enunciados é posta pelo tipo de relação que permitiria apreender como ocorre seu sentido inicial. Correlativamente, a significação é fixada anteriormente à sua organização no arranjo, enquanto o sentido é dado na colocação no arranjo juntamente com os outros elementos, a partir de suas qualidades, suas propriedades e suas potencialidades.

No poema “O ANTI-RUÍDO”, o destinatário precisa reconhecer as reiteraões, os termos e as possibilidades da língua natural, figurativizados e plasmados no poema. O destinatário é convocado a construir os enunciados a partir das possibilidades dadas pelo radical das palavras. Os termos tratados nesse poema são de caráter polissêmico, e podem ter mais de uma interpretação, mais de uma entrada no sistema, com a qual se pode tomar por outra coisa. A relação com esses outros elementos consiste em dar sentidos diferentes a um elemento dentro de uma organização lógica.

O enunciatário recorre às possibilidades virtuais da língua para compreender essas diferentes entradas no sistema dadas pelos morfemas. Isso convoca o destinatário para uma dupla articulação do fazer interpretativo: pelo sensível e pelo inteligível.

Essa colocação dos elementos é especificada pela relação de interação, cuja constituição de *sentidos* e de *valor* irá comportar certos riscos, que fariam emergir efeitos de sentidos não previsíveis e não repertoriados pelo sujeito (LANDOWSKI, 2010).

Mas o que significa o risco? Podemos dizer de acordo com o *Dicionário Caldas Aulete* (2009) que é um perigo ou possibilidade de perigo. Sendo que o risco pode ser previsto, ou seja, estudado, calculado e examinado de antemão. Portanto, um risco é qualquer coisa desconhecida ou incerta, que possa impedir o sucesso de uma programação (LANDOWSKI, 2005a).

No poema “O ANTI-RUÍDO” não há como não praticar nenhum tipo de risco no fazer interpretativo do enunciatário. Interagindo com outros riscos dados por cada raiz colocada no arranjo poético. Então, podem-se ter as seguintes interações com o risco posto pelo poema: 1) não estar preparado para o contexto poético; 2) não saber utilizar as pistas deixadas pelo enunciador.

Essas interações irão distinguir os interesses mais básicos entre o risco de fracasso risco de sucesso. Segundo Eric Landowski (2005a) o risco de fracasso é de uma ordem contingente, e em teoria pode sempre ser evitado. No poema, o enunciatário sempre terá a possibilidade de recomeçar, retroceder um elemento ou o poema inteiro até conseguir ter o risco de sucesso. Assim o regime de risco será sempre limitado ou da segurança. O contingente não é da ordem do acaso ou do inesperado ou qualquer coisa deste gênero, mas é sempre algo da ordem do provável, do que pode acontecer.

O risco de se não conseguir escolher a entrada adequada para o contexto poético é bem pequeno, e é um exercício enunciativo necessário para a constituição desse enunciatário como co-enunciador. Antes de começar a realizar o jogo enunciativo, o enunciatário planeja mentalmente uma programação de como escolher a melhor entrada virtual da língua de modo a causar o mínimo de risco para a interpretação do poema. Entretanto, a sua programação anterior pode não dar certo por desconhecimento dessas várias possibilidades dadas pelo radical, ou do contexto poético, ou até mesmo por não saber o sentido adequado para cada entrada no sistema dado pelo radical. Então, poderá assim ocorrer um ajustamento, por parte do sujeito enunciatário ao objeto e ao contexto poético. Sendo que ao se ajustar ao poema, o enunciatário tanto faz-sentir o poema quanto faz-fazer

construir o próprio poema para que não lhe cause risco, ou ocasionando um risco controlado do seu fazer interpretativo, para que ocorra o sucesso.

No “O ANTI-RUÍDO”, os valores surgem do estar junto, tal como o experimentamos, e não mais estabelecidos anteriormente. Algirdas Julien Greimas, em seu livro *Da Imperfeição* (1987) indica caminhos para compreender e descrever como são configurados esses tipos de relações da ordem do “vivido”, enquanto prática reflexiva do modo como entramos em contato com outro sujeito, com o objeto ou “a presença mesma das coisas que faz sentido” (FECHINE, 1998 p.4). Então, o sentido não é mais manifestado como um discurso enunciado, configurando-se em um sentido realizado de antemão, mas se configura em ato, se constrói no momento em que sujeito e objeto estão um em presença do outro, em co-presença (FECHINE, 1998 p.4). Eric Landowski (1999, p.8) assumindo essa perspectiva delineada em *Da Imperfeição*, caracteriza o sentido como aquele que é “analisável como o efeito do modo como nós nos relacionamos com a própria presença dos objetos, no momento em que o mundo se deixa apreender por nós como uma configuração sensível carregada de sentido”. Assim, o sentido torna-se um sentido sentido, com o qual o enunciador e o enunciatário implicados com a própria interação enunciativa que faz o sentido surgir em ato. Pois não estamos mais diante de um *fazer-fazer* entre sujeitos, mas de um *fazer-ser*, do qual o jogo interacional aqui se faz por estarem em contato duas sensibilidades que se modulam mutuamente, a partir de configurações estésicas-estéticas-éticas.

Pelo fazer do poeta o tu é sensibilizado e apreende como é construído o fazer estético a partir de traços deixados que façam sentir. E a partir de um procedimento de ajustamento ao poema, realiza-se em ato o diálogo dessas duas instâncias pressupostas.

O enunciador pelo seu fazer, mover o enunciatário, caracterizado não como aquele que segue o direcionamento deixado pelo enunciador, mas como seu parceiro na interação. Mas aqui o enunciatário configura-se como aquele que dotado de competências cognitivas iguais às do enunciador, apresenta em sua sensibilidade um agir recíproco pela apreensão do sensível, vivendo conjuntamente o processar interacional do sentido, numa postura de se pôr em presença sujeito a sujeito para atualizar o sentido. Então o sentido é sentido, enquanto enunciação vivível da interação. Simplesmente ao estar em contato por um ato de reciprocidade constroem juntos o fazer-fazer poético.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Quando nasci veio um anjo safado  
Um chato de um querubim  
que decretou que estava predestinado  
a ser errado assim  
já de saída minha estrada entortou,  
mas vou até o fim[..]”.*

(Chico Buarque de Holanda. Até o Fim.  
LP Chico Buarque, Polygram, 1978).

## RESSIGNIFICAÇÃO DA MATERIALIDADE MIDIÁTICA

O fazer persuasivo do enunciador e o fazer interpretativo do enunciatário se baseiam no regime da veridicção, constituindo-se assim em articulações no discurso do dizer verdadeiro, o qual o enunciatário interpreta seus efeitos como “realidade”, “irrealidade”, “verdade”, “falso”, entre outros efeitos de sentido no texto. Concordamos com Diana Barros (2003b, p.117) que “a questão da relação entre discurso e referente desloca-se para a do contrato entre enunciador e enunciatário, de tal forma que um produza e o outro interprete os efeitos de realidade”.

Assim, as duas extremidades pressupostas da cadeia de comunicação dependem do que o enunciador faz fazer-criar verdadeiro; e o enunciatário faz-criar reconhecer as figuras como “imagens do mundo”, enquanto imagens “reais” e “verdadeiras”, ou seja, o enunciatário crê verdadeiras, reais, irreais, fantásticas essas imagens-figuras do mundo natural.

A “verdade” envolve uma relação pressuposta e recíproca entre o enunciador e o enunciatário. Parte-se do pressuposto que o enunciador não produz discursos verdadeiros, “mas discursos que produzem um efeito de sentido de ‘verdade’” (GREIMAS; COURTÉS, 2008 p.531). Logo, a produção da “verdade” é um fazer cognitivo específico, sendo assim, um fazer parecer verdadeiro, chamado de fazer persuasivo do enunciador como destinador que chama um fazer interpretativo do enunciatário como destinatário, fazeres que colocam em jogo uma relação fiduciária intersubjetiva subjacente.

O contrato fiduciário que está ancorado na veridicção pressupõe o fazer-criar e o criar. Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtés (2008, p.101) dizem que o contrato fiduciário:

[...] se inscreve no interior do discurso-enunciado e diz respeito a valores pragmáticos. Ele se manifesta, entretanto, também no nível da estrutura da enunciação e apresenta-se então como um contrato enunciativo ou como contrato de veridicção, já que visa estabelecer uma convenção fiduciária entre o enunciador e o enunciatário, referindo-se ao estatuto veridictório (ao dizer-verdadeiro) do discurso enunciado. O contrato fiduciário, que assim se instaura, pode repousar numa evidência ou então ser precedido de

um fazer persuasivo (de um fazer-criar) do enunciador, ao qual corresponde um fazer interpretativo (um criar) da parte do enunciatário.

O enunciador coloca os elementos da mídia jornalística e instaura uma ilusão de realidade brasileira durante o período posterior à revolução de 1964, que o enunciatário irá apreender como “real”, um dizer verdadeiro. Como já dito anteriormente, a referencialização é uma questão do enunciado, o acesso à significação para o semiótico faz-se a partir da desmontagem dos efeitos e do estudo de sua constituição de valores. Nos poemas, esse efeito de referencialidade é concretizado pela materialidade significativa para plasmar o conteúdo, organizado na topologia. A montagem articulada sincreticamente torna-se assim um outro modo de noticiar o social.

Nos poemas, o destinador-Augusto de Campos se utiliza da forma do concretismo, com suas articulações de linguagem: verbal, visual, sonora e espacial configuradas num dado suporte, como estratégia de construção de sua poesia. A visualidade de sua poesia é complexificada também pelos elementos plasmados por essa montagem, para que o poeta construa seu mundo poético. As materialidades da mídia impressa: jornal e revista irão atuar no sentido de dar além da forma, sua substância, tanto no plano do conteúdo quanto no plano da expressão. Assim, a organização plástica do poema, com suas escolhas de temas e figuras, sua organização na topologia do suporte são produtos da presença do destinador. Lincoln Guimarães Dias advoga que

“[...] quando o material, ou mesmo a condição do matérico [do objeto estético] são convocados a participar da urdidura do sentido, eles são alçados ao nível da forma e a sua condição de material ou matéria passam a ser um efeito da manipulação do enunciador” (DIAS, 1997 p.66).

Augusto de Campos buscou, com as diferentes mídias, modos de compreendê-las e reinventá-las para uso de poesia. Portanto procurou um modo de enfrentar a linguagem, qualquer linguagem, para com isso construir um modo de enfrentá-la. Affonso Romano de Sant’Anna (1999, p.45) observa que “os artistas que trabalham nesse tipo de produção estão interessados em estabelecer um corte com o cotidiano usando os próprios elementos que povoam o mundo”. Para isso, não se submetendo a tirania do que está no jornal e na revista, mas extraindo deles toda sua potencialidade plástica, para construir com isso outra lógica, outro código para poder contra atacá-la com suas mesmas armas e objetos tiranos.

O destinador- Augusto de Campos busca com essas materialidades midiáticas do jornal e da revista minar e implodir coisas, os fatos sobre o social que estavam latentes. O destinador ao se valer dessa materialidade busca modelar a plástica para assim construir sua poética. Com isso, deslocando de seu uso e do seu espaço midiático um discurso de resistência a ditadura em 1964. Os poemas são críticos em relação à censura, e ao governo militar em 1964, em particular. Ao utilizar o discurso controlado e autorizado pelos militares, o destinador Augusto de Campos desloca-se do papel que cria o discurso, ao falar sobre as coisas do social, para aquele papel que mostra, ou melhor dizendo, que deixa os modos de opressão sobre um raio de luz para que o destinatário as veja. É o jornal e a revista que diz, que fala e que faz falar as coisas do mundo.

A mídia jornalística estava autorizada pelo governo repressor a falar. Os militares argumentavam que controlavam as notícias para salvaguardar o Estado de toda subversão interna ou externa, assim qualquer notícia negativa ou temas como: sequestro, greves, disputas nos ministérios, sucessão presidencial, contravenções, dados estatísticos sobre a produção agrícola e industrial, sobre a saúde pública, educação, inflação ou sobre qualquer coisa que fosse considerada munição para o inimigo, ou indício de subversão, poderia ser distorcida por uma imprensa que não estava alinhada com os princípios da “Revolução” de 64. Eles acreditavam que as divulgações de atos subversivos poderiam servir de “receita” para aqueles que estivessem pensando em atos semelhantes (SMITH, 2000).

O destinador diz o que lê na mídia impressa e não o que vê. O poeta, o intelectual, o estudante, o artista, a população, esses não poderiam falar, a esses cabia apenas calar, silenciar-se para o que ocorria no Brasil. A estratégia utilizada ao compor os poemas, com esses traços da mídia impressa, foi justamente para o destinador criar efeito de afastamento do acontecimento, produzindo o efeito pretendido do dizer verdadeiro construído no discurso.

O destinador-Augusto de Campos no optar por delinear a ambientação da mídia impressa para construir seu mundo poético, quer ressignificar as informações recolhidas e ligadas às dimensões dos fatos da objetividade aparente, na dimensão subjetiva. Com isso os temas e as figuras rearranjadas assumem um poder mobilizador posto pelo destinador, que irá afetar o sujeito sensivelmente. Assim, esse deslocamento, essa ressignificação do jornal e da revista configura-se também como uma crítica a essas instâncias nas quais o poder se infiltra, e com a qual o poeta erige uma *contracomunicação*, na acepção que Décio Pignatari (1971, p.67) advoga como antídoto, um “*contrairritante antiambiente*” capaz de deslocar o sujeito do seu lugar de conforto. Capaz de prevenir e preparar a

“[...] sensibilidade para as mudanças e os efeitos causados pelos meios de comunicação, extraindo dos próprios meios os meios com que criticar e salientar os desmandos provocados (...), amaciando os seus efeitos de hipnose e alienação” (PIGNATARI, 1971 p. 67 - grifo nosso).

A materialidade da mídia é desviada, deslocada, transgredida, ressignificada ao ser tirada da sua continuidade usual e configurada numa situação diferente, fora de seu uso. Tendo por base isso, pode-se afirmar que Augusto de Campos é um *bricoleur*, um tradutor ao recolher, agrupar e articular sincreticamente as coisas do mundo, em que se insere como foi analisada sua ação de recolher e selecionar incide no universo da mídia impressa, com o qual constrói seu discurso poético e seu modo de ser e estar no social. Esse seu ser e estar no mundo exige não apenas a compreensão cultural e social do mundo elaborado, mas também uma participação mais ativa do papel que assume enquanto sujeito do mundo. Isso são os modos de presença reconhecidos como marcas do sujeito no mundo, ou seja, os seus modos de intervenção.

## INTERAÇÕES EM CONFIGURAÇÃO

Para se compreender os modos de intervenção no mundo, questionamos: como opera o destinador Augusto de Campos no seu fazer poético para o seu destinatário? Que modos de interação instaura para processar o sentido? Pode-se ter então tipos diferentes? Que tipos de interações ele produz para levar o destinatário para o sentido sensível de sua poesia que o encaminha ao sentido inteligível? Como esses dois procedimentos de acesso ao sentido são articulados em uma dinâmica operadora da interpretação? Ana Claudia de Oliveira (2009a, 2009b e 2010) vem buscando complementar os estudos discursivos em relação aos regimes de interação e de sentido proposto por Eric Landowski (1989, 2001, 2004, 2005a). Assim procedendo ao exame das poesias nos foi possibilitado também um exame no discurso dessa correlação entre interação e sentido. Além de esboçar a imagem do destinador como enunciador e do destinatário,

implicitamente como enunciatário. Essas imagens permitem estabelecer a estrutura modelar dos parceiros da comunicação que por vários tipos de interação constroem a significação.

O destinatador Augusto de Campos se coloca entre o regime de junção e o regime de união, por pontos de intersecção interacional; sua poética se configura como um lugar de reunião intersemiótica, em que se arrolam as passagens entre esses diferentes regimes que desencadeiam o processamento da obra. A escolha do destinatador em relação à materialidade significativa da mídia, nas suas construções enunciativas, temáticas e figurativas com as suas plasticidades e estesias, pode conferir aos sujeitos em interação com o objeto um quê que faz sentir as qualidades emanadas dos poemas. Há um destinatador forte doador de competências que se afirma a cada escolha plástica, e ele reorganiza as materialidades midiáticas do jornal e da revista para um destinatário que com a doação de competências volitivas, cognitivas e performáticas.

Ainda, o destinatador- Augusto de Campos age por reciprocidade e reflexividade; com o seu destinatário. Configurado a partir do nonsense o seu texto estrutura-se mais aberto à intervenção do destinatário e possibilita-o reinventar o sentido no e pelo ato. Com isso, o poema ganha sentido pela e na interação. No livro *Da Imperfeição* (2002), Algirdas Julien Greimas coloca que o sentido só pode ser apreendido pelo vivido, pela experiência estética e estésica diante do objeto, que se torna sujeito da enunciação.

As interações pressupostas e em correlação presentes nos poemas se configuram em duas dinâmicas. São elas: a primeira que abarca o destinatador que articula o texto para o destinatário; a outra abrange o percurso do sentido que o destinatário configura em relação ao texto. A dinâmica dos regimes de interação discursivos, visualizada em suas posições polares no quadrado semiótico, permite a apreensão das direções da movimentação do sujeito da enunciação na configuração do sentido, sensível e inteligivelmente.

Na primeira dinâmica, o destinatador dotado tanto pelo seu sentir quanto pelo seu fazer, ao assumir seu posicionar, ele é impelido a direcionar o destinatário por diferentes estratégias de negociação e convencimento para o destinatário acatar seu papel na construção do sentido, doando competências cognitivas e performáticas, a fim de modalizá-lo enquanto sujeito competente para processar o sentido. A partir disso, configura-se no papel temático de poeta vanguardista, que pela articulação dos procedimentos analisados mostra e orienta o destinatário para que ele realize seu fazer interpretativo por um certo percurso. Essas materialidades reoperadas pelo destinatário atualizam o sentido pela apreensão sensível, que é vivido interativamente entre destinatador e

destinatário que assim processam o sentido. Fazendo o destinatário voltar ao início do percurso, o destinador o encaminha para assumir um novo posicionar.

Na segunda dinâmica, o destinatário em seu fazer dessemantizado pelo encontro com o poema-objeto vai processá-lo sensivelmente. É o poema que pelo seu agir, torna-se sujeito. Nesse encontro entre sujeitos o abismo surge como lugar capaz de tirar o destinatário do seu automatismo, e buscando fazê-lo rearticular o seu processar cognitivo e performático para realizar o seu fazer interpretativo, que produz também a ressemantização do seu estar no mundo.

Tais percursos interativos esquematizados, num modelo geral, que totaliza o corpus em estudo, expõem os modos de presença do destinador nesse mundo poético. Esse constructo centra-se na formulação da dinâmica de sentido que Eric Landowski (2005) postula como os dois lados da gramática narrativa que são:

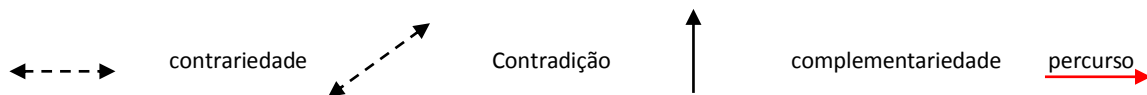
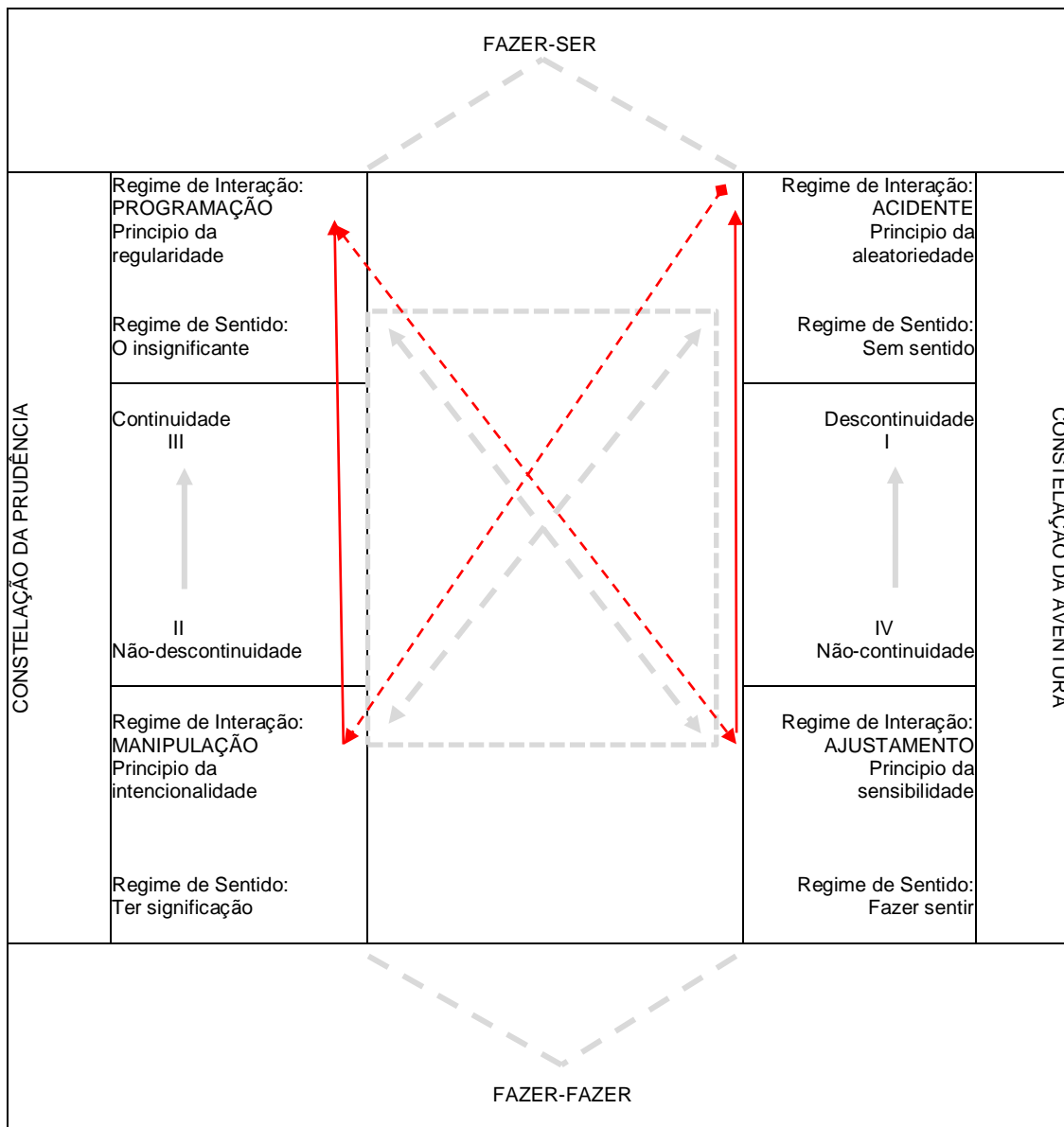


Fig. 38: Dinâmica da produção de sentido pelo destinatário Augusto de Campos para o destinatário de sua poesia tendo as seguintes orientações.

## INVESTIMENTOS SEMÂNTICOS

Das categorias semânticas que emergiram e foram reiteradas, a partir das quais os textos se constroem e que estão na base de sua construção, constatou-se axiologicamente o valor “liberdade” em oposição ao valor “opressão”. O valor liberdade está associado à faculdade de cultivar e externar as próprias opiniões, julgamentos, crenças; desfrutando de publicar e emitir opiniões sem censura. O termo contrário à opressão é definido como submissão conseguida pela força, imposta violentamente pelo autoritarismo e pela brutalidade.

Com isso na operação de negação de cada termo contrário, obtém-se os termos subcontrários: liberar vs censurar. Por serem mais dinâmicos irão assumir investimentos temáticos e figurativos mais ricos que os termos contrários liberdade vs opressão. Assim, em cada uma das passagens entre esses valores têm-se investimentos semânticos mais específicos, como vimos são reiterados nas análises do *corpus* selecionado. No nível fundamental as categorias que emergem entre as passagens são: transgressão vs integração e falar vs calar.

O destinatário privado do valor liberdade ou não tendo competência cognitiva e performática para reconhecer esse valor, necessita de um destinador forte doando-lhe competências para possuir o valor liberdade ou recuperá-lo. Isso irá demarcar a manipulação no texto tanto por sedução quanto por provocação ou intimidação, com a qual o destinatário pode liberar sua fala, saindo do estado de integração aos comandos opressivos para o estado de transgressão dos mesmos comandos, que o leva a conquistar ou recuperar sua liberdade.

As análises evidenciaram a reiteração do tema da interdição da palavra, da fala, do corpo configurando-se na censura da palavra, do corpo e na própria castração da fala, ou seja, em modos de opressão. O exame das marcas de presença do destinador presentificado nos textos, com sua escolha de temas e figuras que concretizam valores axiológicos, permite corroborar o quadrado semiótico em torno da seguinte configuração:

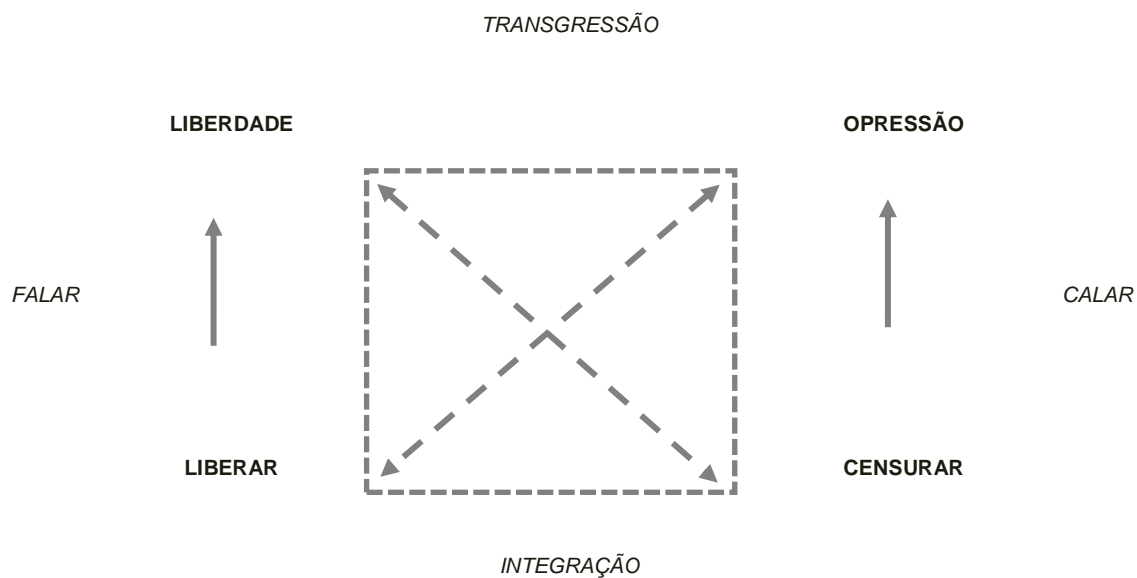


Fig. 39: Configuração dos investimentos semânticos.

Os investimentos semânticos: liberdade, opressão, liberar, censurar, falar, calar, integração e transgressão sofreram uma transformação; de estado de valor meramente diferencial e descritivo, ao estatuto de valor axiológico para o sujeito. Assim, esses valores axiológicos tratam do sujeito disposto a agir, a realizar uma dada ação no mundo.

“DE SAÍDA”

Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtés (2008, p.435) dizem que “no interior do nível figurativo do discurso, convém que se distingam dois patamares, o da figuração e o da iconização”. A figuração é a disposição, ao longo do discurso, de um conjunto de figuras. A iconização “procura,

num estágio mais avançado, “vestir” essas figuras, torná-las semelhantes à “realidade”, criando assim a ilusão referencial” (GREIMAS; COURTÉS, 2008 p.435). Apresenta uma relação de semelhança com a “realidade”, “aí cumpre a produção de um efeito de sentido de verossimilhança, de realidade que é intensificado” (OLIVEIRA, 2005 p.525) por sua materialidade significativa. Tem-se então um esforço codificante que visa tornar o sentido concreto, denotativo, de certo modo localizável, sensível, ou seja, “iconizando-os”.

Jean-Marie Floch (1986, p.135) confirma que o processo de iconização por estar estabelecido em um contrato enunciativo específico, permite que do ponto de vista semântico esse processo possa dar uma sobredeterminação dos elementos figurativos, por meio dos diversos procedimentos de referencialização interna. Isso irá enriquecer progressivamente a representação, até fazer que pareça real a imagem produzida do mundo natural. Como teorizou esse semiótico, que “esta ‘impressão referencial’, necessariamente condicionada pelo funcionamento próprio de um ou outro universo semiótico, se apoia especificamente no contrato fiduciário estabelecido” entre o enunciador e o enunciatário, e nas condições de verificação estipuladas pelo contrato comunicacional, para fazer variar consideravelmente seu modo de adesão a esse mesmo contrato. Por esse proceder, Jean-Marie Floch (1986, p.135) propõe que “a extensão do conceito de iconicidade às condições do contrato fiduciário que o funda, deveria permitir relativizar esta noção ‘de impressão’ ou ‘de ilusão referencial’ e abrir a investigação às variações culturais da iconicidade”.

Por sua vez, Merleau-Ponty (2003, p.15) assevera que “o mundo é aquilo que vemos”, e nos interroga, “o que é este ver e o que é esta coisa ou este mundo?” em que “penetramos num labirinto de dificuldades e contradições”. O mundo é labirinto, na acepção de Jorge Luis Borges<sup>12</sup> (2001), e ver esse labirinto não é fácil, pois este labirinto é carregado de mundos outros, que se dobram e se desdobram sobre outros mundos, repleto de dificuldades e contradições.

O artista-poeta por estar à frente do seu tempo é antecipador de uma nova postura de se estar no mundo. Necessita mesmo diante dos atrasos intelectuais, culturais, valorativos, buscar alternativas estéticas e técnicas de resistência ao julgo arcaizante da sociedade do seu tempo, encontrar formas outras e novas tentativas de resistir. Para isso, buscará se apoiar em

---

12 "Labirinto", "Não haverá nunca uma porta. Estás dentro/ E o alcácer abarca o universo/ E não tem nem anverso nem reverso/ Nem externo muro nem secreto centro./ Não esperes que o rigor de teu caminho/ Que teimosamente se bifurca em outro,/ Que obstinadamente se bifurca em outro,/ Tenha fim (...)". BORGES, Jorge. O elogio da sombra. Editora Globo - Porto Alegre, 2001, (tradução: Carlos Nejar e Alfredo Jacques; revisão da tradução: Maria Carolina de Araújo e Jorge Schwartz).

experimentações estéticas para se fazer ouvir, se fazer compreender por diferentes procedimentos expressivos. E isso demarcará que seu fazer estético nunca será dissociado do seu fazer ético, no qual estética e ética estão associadas a partir do seu fazer enquanto artista. Desta forma, as diferentes experimentações estéticas, a partir de diversos procedimentos expressivos, irão compor um programa de competências volitivas, cognitivas e performáticas doadas ao destinatário-enunciário.

Enquanto doador de competências ao seu destinatário, o poeta, irá encontrar e absorver no seu processo criativo tudo que for considerado importante para construir seu fazer artístico. No universo de 64 foi na mídia impressa quer no seu plano da expressão quer no seu plano do conteúdo que o poeta Augusto de Campos, encontrou os meios para construir uma poética contemporânea, que fizesse outro ter e sentir trajetórias de escapatórias da opressão rumo a liberdade de opressão. Como Décio Pignatari (1971, p.28) acreditamos que “o artista é um designer da linguagem”. Augusto de Campos é esse designer da linguagem, que a produz com readymades da mídia.

## BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, O. de. *Pau-Brasil*. 5ed. São Paulo: Globo, 1991.

AQUINO, M A de. *Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência: O Estado de São Paulo e Movimento*. Bauru: EDUSC, 1999.

ARAUJO, L. C. de. *Recensão crítica de Augusto de Campos*. In: Revista Colóquio/Letras. Recensões Críticas, n.º 8, Jul. 1972, p. 95-96.

ARGAN, G. C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia da Letras, 1992.

AULETE, C. *Aulete Digital – Dicionário contemporâneo da língua portuguesa: Dicionário Caldas Aulete*, versão online, acessado em janeiro-maio de 2011.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: (a teoria do romance)*; trad. Aurora Fornoni Bernadini (et al.); 4.ed. São Paulo: UNESP:HUCITEC, 1998 (Série Linguagem e cultura).

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoievski*. Notas, pref. e trad. Paulo Bezerra. 3.ed. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2005.

BARROS, D. L. P. de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Atual, 2003a.

\_\_\_\_\_. *Teoria do Discurso*. São Paulo: Atual, 2003b.

BARTHES, R. *O rumor da língua*. Pref. Leyla Perrone-Moises; trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. *Aula*. Trad. e posf. Leyla Perrone-Moises. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. Trad. Grupo CASA, SP: Edusc, 2003.

BORGES, J. *O elogio da sombra*. Editora Globo: Porto Alegre, 2001.

BUARQUE, C. *Até o Fim*. LP Chico Buarque, Polygram, 1978.

CALABRESE, O. *A intertextualidade em pintura*. In: Oliveira, Ana Claudia de (org). "Semiótica Plástica". São Paulo: Hacker, 2004.

CAMPOS, A. de. *VIVA VAIA (Poesia 1949-1979)*. Editora Duas Cidades: São Paulo, 1979.

\_\_\_\_\_. *Via Linguaviagem*. Companhia das letras, SP, 1987a.

CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; PIGNATARI, D. *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1987b.

CAMPOS, A. *DESPOESIA (1979-1993)*, São Paulo, Perspectiva, 1994.

CAMPOS, A. *VIVA VAIA (Poesia 1949-1979)*. 3a edição, revista e ampliada. Ateliê Editorial: São Paulo, 2001.

\_\_\_\_\_. *VIVA VAIA (Poesia 1949-1979)*. 4a ed. Ateliê Editorial: São Paulo, 2007.

- \_\_\_\_\_. *NÃO*, com CD-ROM CLIP-POEMAS, São Paulo, Perspectiva, 2003.
- CAMPOS, H. de. *Uma poética da realidade*. In: ANDRADE, O. de. "Pau-Brasil". 5ed. São Paulo: Globo, 1991.
- CARNEIRO, M. L. T. *Livros proibidos, ideias malditas: o Deops e as minorias silenciadas*. São Paulo: Estação Liberdade: Arquivo do Estado/SEC: Universidade de São Paulo, 1997.
- \_\_\_\_\_. (org.). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: FAPESP: Imprensa Oficial do Estado: Edusp, 2002.
- CLAIR, K.; BUSIC-SNYDER, C. *Manual de tipografia: a história, as técnicas e a arte*. Trad. Joaquim da Fonseca. 2ed.. Porto Alegre: Bookman, 2009.
- COSTA, L. M. F. *As astúcias de um destinador na Geleia Geral brasileira*. São Paulo: s.n, 2009. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade de São Paulo, 2009.
- DELEUZE, G. *Conversações: 1972-1990*. Trad. Peter Pal Pelbart. 1.ed. São Paulo: Ed.34, 1992.
- DEMPSEY, A. *Estilos, escolas e movimentos*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. SP: Cosac Naify, 2003.
- DIAS, L. G. *A materialidade na pintura de Nuno Ramos*. São Paulo: s.n, 1997. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade de São Paulo, 1997.
- DIETRICH, A. M. *Caça as suásticas: o partido nazista em São Paulo sob a mira da polícia política*. São Paulo: Humanitas : Imprensa Oficial, 2007.
- DISCINI, N. *A intertextualidade e o conto maravilhoso*. São Paulo: Editora Humanitas, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O estilo nos textos: história em quadrinhos, mídia, literatura*. 2. ed. - São Paulo : Contexto, 2004.
- DONDIS, D. A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- FECHINE, Y. *Programação direta da TV: sentido e hábito*. In: Significação – Revista Brasileira de Semiótica, N. 22, São Paulo, Annablume, pp. 41-57, 1998.
- FIORIN, J. L. *O regime de 1964: discurso e ideologia*. São Paulo: Atual, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Linguagem e Ideologia*. 3a Ed. São Paulo: Ática, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Polifonia textual e discursiva*. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (org.) "Dialogismo, polifonia, intertextualidade". São Paulo: Edusp, 1994a.
- FIORIN, J.L.; PLATÃO, F. *Para entender o texto: leitura e redação*. 16 ed., São Paulo: Editora Ática, 1994b.
- FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. (Coleção Repensando a Língua Portuguesa). São Paulo: Contexto, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Semiótica e comunicação*. Revista Galáxia, n. 8, p.13-29, 2004.
- FIORIN, J. L. *Interdiscursividade e intertextualidade*. In: BRAIT, B. (org.). "Bakhtin: outros conceitos-chave". São Paulo-SP: Contexto, 2006.

\_\_\_\_\_. *As astúcias da enunciação. As categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Editora Ática, 2010.

FLOCH, J- M. *Petites mythologie de l'œil e de l'esprit*. Hadès-Benjamins, 1985.

\_\_\_\_\_. *Semiótica plástica e linguagem publicitária*. Trad. José Luiz Fiorin. In: Revista Significação, v. 6, Unesp: Araraquara, São Paulo, 1987.

\_\_\_\_\_. *Semiotique, marketing et communication : sous les signes, les strategies*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.

\_\_\_\_\_. *Identites visuelles*. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.

\_\_\_\_\_. *Une lecture de Tintin au Tibet*. Paris: PUF, 1997.

\_\_\_\_\_. *Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral*. São Paulo: Centro de pesquisas sociosemióticas, 2001.

\_\_\_\_\_. *“De uma crítica ideológica da arte a uma mitologia da criação científica: Immendorf 1973-1988”*. Trad. de M. L. Faury. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de, (org.). *Semiótica plástica*. São Paulo, Hacker-CPS, 2004.

FORTUNA, R. *Charge: foi você Maria*. In: Jornal Correio da Manhã. Rio de Janeiro, publicada em 07 de outubro de 1966

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Guanabara/Koogan, 1988.

GOMES, M. R. *Palavras proibidas: pressupostos e subentendidos da censura teatral*. São Jose do Rio Preto, SP: Bluecom Comunicação: FAPESP, 2008.

GREIMAS, A. J. *Semântica Estrutural: pesquisa de método*. Trad. Haqira Osakabe, Izidoro Blikstein. São Paulo, Cultrix: USP, 1973.

\_\_\_\_\_. *Ensaio de Semiótica Poética*. São Paulo: Cultrix, 1975a.

\_\_\_\_\_. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Trad. A.C. Cruz Cezar. Petrópolis, Vozes, 1975b.

\_\_\_\_\_. *Semiótica do discurso científico. Da modalidade*. Trad. PAIS, C. T. São Paulo, Diefel, 1976.

\_\_\_\_\_. *Por uma semiótica topológica*. In: “Semiótica e ciências sociais”. São Paulo: Cultrix, 1981.

\_\_\_\_\_. *De l'imperfection*. Périgueux: Pierre Fanlac, 1987.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Semiótica Diccionario Razonado de la Teoria del Language*. Madrid, Gredos, 1991.

GREIMAS, A. J. *Le beau geste*. in *Recherches sémiotiques. Semiotic Inquiry*, 13, Montreal, 1993.

\_\_\_\_\_. *A propósito do jogo*. Trad. E. B. DUARTE. São Leopoldo: Verso e reverso, 1998.

\_\_\_\_\_. *Da Imperfeição*. Pref. e trad. A. C. de Oliveira; Apres. de P. Fabbri; R. Dorra; E. Landowski – São Paulo: Hacker Editores, 2002.

- GREIMAS, A. J. *"Semiótica figurativa e semiótica plástica"*. In: OLIVEIRA (Org.) *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Tomo I, Trad. D. LIMA; D. L. P. de BARROS; E. P. CAÑIZAL; E. LOPES; I. A. da SILVA; M. J. C. SEMBRA e T. Y. MIYAZAKI. São Paulo: Editora Cultrix, 2008.
- GUIMARAES, M. P. P. da S. *"Nova" : 30 anos da mulher de 30*. São Paulo : s.n, 2006. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade de São Paulo, 2006.
- HJELMSLEV, L. T. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- HOBBSAWM, E. J. E. *Era dos extremos: o breve século XX*; trad. Marcos Santarrita. 2.ed 43. Reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1.ed.; - Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- IANNI, O. *Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2003.
- JORNAL DO BRASIL. *Castelo Branco edita Ato 3 com eleições indiretas*. Rio de Janeiro, [?]. 1964.
- KOCH, I. G. V. *O texto e a construção dos sentidos*. 9.ed 2.reimpr; São Paulo: Contexto, 2009.
- LANDOWSKI, E. *Verdade e veridicção em Direito*. *Cruzeiro Semiótico*, 10: 9-23, Lisboa, janeiro 1989.
- \_\_\_\_\_. *A sociedade refletida: Ensaio de Sociosemiótica I*. Trad. E. Brandão, São Paulo, Campinas, EDUC-PONTES, 1992.
- LANDOWSKI, E.; OLIVEIRA, A. C. de (Orgs.). *Do inteligível ao sensível*. São Paulo, Educ., 1995.
- LANDOWSKI, E. *Viagem às nascentes do sentido*, in ASSIS SILVA, I. (org.). "Corpo e sentido", São Paulo, Edunesp, 1996a.
- \_\_\_\_\_. *Para uma abordagem sócio-semiótica da literatura*. In: *Significação: revista brasileira de semiótica*, no 11/12, p. 22-43, setembro de 1996b.
- \_\_\_\_\_. *Sobre el contagio*. In: DORRA R.; LANDOWSKI, E.; OLIVEIRA, A. C. Oliveira (eds.). "Semiótica, estesis, estética". São Paulo/México: EDUC/UAP, 1999.
- \_\_\_\_\_. *O olhar comprometido*. Trad. de Ana Claudia de Oliveira e Márcia da Vici de Moraes. IN: *Galáxia: Revista Transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura*. EDUC, nº2, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Presenças do outro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Flagrantes delitos e retratos*. Trad. de Dilson Ferreira da Cruz Jr. In: *Galáxia: Revista Transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura*. EDUC, nº8, trad. D. Ferreira, São Paulo, 2004a.
- \_\_\_\_\_. *Modos de presença do visível*. Trad. de Dilson Ferreira da Cruz Jr. IN: OLIVEIRA, Ana Claudia de, (org.). "Semiótica plástica". São Paulo, Hacker-CPS, 2004b.
- \_\_\_\_\_. *Les interactions risquées*. In: *Nouveaux Actes Sémiotiques*. Limoges: Pulim, n. 101-102, 2005a.

LANDOWSKI, E. *Para uma semiótica sensível*. In.: Revista Educação e Realidade, UFRGS: Porto Alegre, 30(2):93 – 106 jul/dez 2005b.

\_\_\_\_\_. *Avoir prise, donner prise*. Nouveaux Actes Sémiotiques [ en ligne ]. NAS, 2009a, N° 112. Disponível em:<<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2812>> (consulta em 17/10/2010).

\_\_\_\_\_. *Interacciones arriesgadas*. Trad de Blanco, Desiderio. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2009b.

LÉVI-STRAUSS, C. *O pensamento selvagem*. Trad. M. C. da C. e SOUZA e A. de O. AGUIAR. São Paulo: Nacional, 1976.

LYOTARD, J.-F. *O pós-moderno*. Trad. Ricardo Correa Barbosa. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MARCONI, P. *A censura política na imprensa brasileira (1968-1978)*. São Paulo: Global Editora, 1980. (série Passado e Presente 14).

MARTINS, N. S. *Introdução a estilística: a expressividade na língua portuguesa*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2003.

MEIHY, J. C. S. B. *O que é preciso dizer*. In: CARNEIRO, M. L. T. “Livros proibidos, ideias malditas: o Deops e as minorias silenciadas”. São Paulo: Estação Liberdade: Arquivo do Estado/SEC: Universidade de São Paulo, 1997.

MENEZES, P.. *A trajetória visual da poesia de vanguarda brasileira*. São Paulo : s.n, 1987. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade de São Paulo, 1987.

\_\_\_\_\_. (org.). *Poesia sonora*. São Paulo: Educ, 1994.

\_\_\_\_\_. *Roteiro de Leitura: Poesia Concreta e Visual*. São Paulo, Editora Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. *A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade*. São Paulo: Experimento, 2001.

MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. Trad. Jose Artur Gianotti, Armando Mora d’Oliveira. 4.ed 1.reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2003.

OLIVEIRA, A. C. de. *Neolítico/Arte Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

\_\_\_\_\_. *Vitrinas, acidentes estéticos na cotidianidade*. São Paulo, Educ, 1997.

\_\_\_\_\_. *Semiótica, mídia e arte*. Revista Nexos, número 3 especial, São Paulo, Terra, 1998.

\_\_\_\_\_. *As semioses pictóricas*. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (Org.). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

\_\_\_\_\_. *Visualidade, entre significação sensível e inteligível*. In: Revista Educação & Realidade: Arte, Criação e Aprendizagem. UFRGS: Porto Alegre, v. 30, n. 2, jul/dez 2005a.

\_\_\_\_\_. *Espaços-Tempos (Pós-)Modernos ou na Moda, os Modos*. In: J. Guinsburg; Ana Mae Barbosa. (Org.). “O Pós-modernismo”. 1ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005b, v. 1, p. 473-532, p.525

OLIVEIRA, A. C. de. *A dupla expressão da identidade do jornal*. Revista Galáxia, São Paulo, n. 14, p. 63-80, dez. 2007.

\_\_\_\_\_. *Enunciação e estesia na expressão sincrética*. Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociossemióticas, v. 1, CD do XIV Colóquio do CPS, 2008.

\_\_\_\_\_. *A plástica sensível da expressão sincrética e enunciação global*. In: A C. Oliveira e L. Teixeira (org.). "Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética". São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009a. (Coleção sociossemiótica).

\_\_\_\_\_. *A dinâmica das interações discursivas*. In Caderno de discussão do Centro de Pesquisas Sociossemióticas, n. 15, vol.1, São Paulo, Edições CPS, ISSN 1807-7099, 2009b.

\_\_\_\_\_. *A prosa do mundo grafada nas superfícies de pedra de Veado Perdido, um reencontro entre Semiótica e Arqueologia*. In CUNHA, T. R. de A. "Veado Perdido, percursos rupestres: semiótica e arqueologia em Mato Grosso". MT: Entrelinhas: EdUFMT, 2009c.

\_\_\_\_\_. *Discurso midiático como experiências do sentido. Por uma tipologia das interações discursivas*. Caderno do Grupo de Trabalho "Epistemologia da Comunicação", do XIX Encontro da COMPOS/ PUC Rio, Rio de Janeiro, RJ, em junho de 2010.

PIGNATARI, D. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

\_\_\_\_\_. *O que é comunicação poética*. - 8.ed.-Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

RICOEUR, P. *O si-mesmo como um outro*. São Paulo: Papyrus, 1991.

SANT'ANNA, A. R. de. *Parodia, paráfrase e CIA*. 7.ed; São Paulo: Ática, 1999.

SEARLE, J. R. *Os actos de fala: um ensaio de filosofia da linguagem*. Trad. Carlos Vogt et al. Coimbra : Livraria Almedina, 1981.

SMITH, A.-M. *Um acordo forçado: o consentimento da imprensa a censura no Brasil*. trad. Waldivia M. Portinho. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

STEPHANOU, A. A. *Censura no regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

UNESCO. *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SITE:

INSTITUTO MIGUEL ARRAES. *Quem foi Miguel Arraes*. Disponível em: <<http://www.institutomiguelarraes.com.br/>>. Acesso em: 22 outubro 2009.

RUDI GERNREICH. *Monokini*. Disponível em:

<<http://gernreich.steirischerbst.at/pages/db/index.html>>. Acesso em: 08 janeiro 2011.