UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – CCHL
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

JOSIVAN ANTONIO DO NASCIMENTO

OS CAÇADORES DE PROSÓDIAS (1994): UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DA POESIA DE DURVALINO COUTO

TERESINA – PI
2018

JOSIVAN ANTONIO DO NASCIMENTO

OS CAÇADORES DE PROSÓDIAS (1994): UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DA POESIA DE DURVALINO COUTO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Letras, da Universidade Estadual do Piauí, Campus Poeta Torquato Neto, Área de Concentração: Literatura, Memória e Cultura, como requisito parcial obrigatório para obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de Pesquisa 1: Literatura e Outros Sistemas Semióticos

Orientador: Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho

TERESINA – PI

2018

N244c Nascimento, Josivan Antonio do.
Os caçadores de prosódias (1994): uma análise semiótica da poesia de Durvalino Couto / Josivan Antonio do Nascimento. - 2018.

229 f. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Piauí - UESPI, Mestrado Acadêmico em Letras, 2018.
Área de Concentração: Literatura, Memória e Cultura.
Linha de Pesquisa 1: Literatura e Outros Sistemas Semióticos.
"Orientador: Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho."

1. Durvalino Couto. 2. Poesia. 3. Intersemiose. 4. Semiótica peirceana. I. Título.

CDD: 808.1

Ficha elaborada pelo Serviço de Catalogação da Universidade Estadual do Piauí – UESPI Ana Angélica P. Teixeira (Bibliotecária) CRB 3ª /1217

GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ-UESPI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

OS CAÇADORES DE PROSÓDIAS (1994): UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DA POESIA DE DURVALINO COUTO

JOSIVAN ANTONIO DO NASCIMENTO

Esta dissertação foi defendida às 10h, do dia 20 de abril de 2018, como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras** pela Universidade Estadual do Piauí. O candidato apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho .....APROVADO..... (Aprovado, não aprovado).

Professor Dr. Feliciano José Bezerra Filho – (UESPI)
Orientador

Professor Dr. Gerson Albuquerque de Araújo Neto
1º examinador – UFPI

Professor Dr. José Wanderson Lima Torres
2º examinador – UESPI

Visto da Coordenação:

Profa. Dra. Algemira de Macedo Mendes
Coordenadora do Mestrado Acadêmico em Letras da UESPI

Rua João Cabral, Nº 2231 - Pirajá – CEP: 64.002-150 Teresina -PI
Telefone (86) 3213-2547 / 3213 – 7942

A Feliciano José Bezerra Filho e Durvalino Couto.

AGRADECIMENTOS

A toda fortaleza espiritual que orquestra meu ser estar no mundo em semiose.

A meu orientador Prof. Dr. Feliciano Bezerra pela paciência e ponderações acadêmicas necessárias para a realização deste trabalho.

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí (UESPI) pelo empenho em oportunar uma formação *stricto senso* de boa qualidade sem que os acadêmicos locais precisem se deslocar para outro estado.

Aos membros da banca de Qualificação Prof. Dr. Wanderson Lima e Prof. Dr. Gerson Araújo pelas observações e contribuições acadêmicas necessárias para o aprimoramento da dissertação.

Aos meus progenitores Josivaldo Nascimento e Edileusa Nascimento, a minhas irmãs Josileide Nascimento e Josilane Nascimento e a meus cunhados João da Cruz Nonato e Josemir Farias por todo o apoio dado ao longo dessa jornada acadêmica.

À Prof.ª Raimunda Nascimento por me ensinar as primeiras letras e números.

Aos colegas de turma *Les chats* (turma VI do Mestrado Acadêmico em Letras – UESPI|) pela amizade, apoio e experiências compartilhadas dentro e fora das fronteiras acadêmicas.

O mundo ‘real’ que a obra pretende representar como um mundo exterior a ela só é de fato acessível através do ‘mundo’ instituído pela obra. O ‘mundo da obra’ deve ser lido nos dois sentidos: como o mundo representado pela obra e como o mundo que ela constrói através de sua clausura.

Dominique Maingueneau

RESUMO

A poesia caracteriza-se como uma forma de modelar a linguagem de uma época a fim de torná-la capaz de expressar um efeito singular no âmbito estético e cognitivo. Nesse sentido, esta pesquisa faz uma análise semiótica de alguns poemas em *Os caçadores de prosódias* (1994), de Durvalino Couto, focando em elucidar o processo de intersemiose entre os signos verbo-visuais a fim de compreender a cognoscibilidade do texto. A análise considera as categorias cenopitagóricas propostas por Charles Peirce (2010, CP. 1931-1958, 8 vols.) e as contribuições teóricas de Castelo Branco e Brito (2016), Deely (1990), Jakobson (2007), Paulo Andrade (2000), Paz (2009), Pignatari (2004), Santaella (2007, 1992), Sebeok (2001), Silva (2008), entre outros. O estudo se divide em três partes com três capítulos cada. Através dos pressupostos teóricos citados, percebe-se que a poesia de Durvalino Couto constitui-se como a tradução intersemiótica das introspecções psicológicas do sujeito poético em linguagem verbal. O poema revela em seu arcabouço sintático uma obsistência entre verbo e vazio tornando o texto visível e cognoscível. A cognoscibilidade do poema constitui-se como a iconização de uma constância perceptiva do mundo. A poesia de Durvalino Couto revela um sujeito que se encontra à deriva no eu, no verbo e no destino. Nesse fluxo transuasivo, o homem busca saciar a fome de si, da arte, da linguagem e do próprio homem.

Palavras-chave: Durvalino Couto. Poesia. Intersemiose. Semiótica peirceana.

ABSTRACT

Poetry is characterized as a way of modeling the language of an era in order to make it capable of expressing a singular effect concerning its aesthetic and cognitive scope. In this sense, this research designs a semiotics analysis of some poems in *Os caçadores de prosódias* (1994), by Durvalino Couto, focusing on elucidating the process of intersemiosis among visual-verbal signs in order to understand the cognoscibility of the text. The analysis considers the cenopythagorean categories proposed by Charles Peirce (2010, CP, 1931-1958, 8 vols.) and the theoretical framework provided by Castelo Branco and Brito (2016), Deely (1990), Jakobson (2007), Paulo Andrade (2000), Paz (2009), Pignatari (2004), Santaella (2007, 1992), Sebeok (2001), Silva (2008), among others. The study is divided into three parts with three chapters each. Taking into account the aforementioned theoretical assumptions, it can be realized that Durvalino Couto's poetry reveals itself as the intersemiotic translation of the narrator's psychological insights into verbal language. The poem unfolds in its syntactic framework an obsistence between word and emptiness making the text visible and cognoscible. The cognoscibility of the poem comprises the iconization of a perceptual constancy of the world. Durvalino Couto's poetry reveals a subject that finds himself adrift in the self, the word and destiny. In this transuasive flow, man seeks to satisfy his hunger for himself, for art, for language and for man himself.

Keywords: Durvalino Couto. Poetry. Intersemiosis. Peircean semiotics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Signo verbal como imagem.....33
Figura 2 — Signo verbal como imagem.....34
Figura 3 — Supressão de obsignos por cor preta.....37
Figura 4 — Cópula com poema, edição no computador.....43
Figura 5 — Cópula com poema, fotografia do original.....44
Figura 6 — Texto diagramático icônico.....54
Figura 7 — Capa de *Os caçadores de prosódias* (1994).....60
Figura 8 — Capa do filme *Os caçadores da arca perdida* (1981) (frente).....60
Figura 9 — Pessoas brincando.....62
Figura 10 — Pessoas jogando.....62
Figura 11 — Corpo de mulher.....62
Figura 12 — Contorno de ave.....62
Figura 13 — Parte I: Prólogo.....64
Figura 14 — Parte II: Um bárbaro desponta no horizonte.....64
Figura 15 — Parte III: Escárnio e maldize.....65
Figura 16 — Parte IV: Fesceninas.....65
Figura 17 — Parte V: As 7 filhas da loucura.....66
Figura 18 — Parte VI: Poemas de amor e de morte.....66
Figura 19 — Parte VII: Proezas.....67
Figura 20 — Parte VIII: Blocos na rua.....67
Figura 21 — Parte IX: Teresigna.....68
Figura 22 — Parte X: As 14 +.....68
Figura 23 — Mário Faustino.....69
Figura 24 — Maktub.....70
Figura 25 — Não existem carrancas sorridentes.....71
Figura 26 — Decálogo do maldito.....74
Figura 27 — Mário.....83
Figura 28 — Pomba.....83
Figura 29 — Poesia visual (ponte).....91
Figura 30 — Ponte sobre o rio Parnaíba.....91
Figura 31 — Poesia visual (peixe).....92
Figura 32 — Isomeropoema 1.....101
Figura 33 — Fundo branco.....115
Figura 34 — Fundo branco e preto.....116
Figura 35 — Letras pretas à direita.....117
Figura 36 — Letras pretas à esquerda.....117
Figura 37 — Movimento para a direita.....118
Figura 38 — Movimento para a esquerda.....118
Figura 39 — Texto de lado oposto em folha semitransparente.....119
Figura 40 — O poeta é a mãe.....121
Figura 41 — "receita de biscoito".....168
Figura 42 — Chave léxica.....170
Figura 43 — Transuasão sintático-endoexofórica.....190

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 — Decálogo do maldito: relação icônica 75
Quadro 2 — Análise estrutural do poema "Quem mais te ama menos viu" 81
Quadro 3 — Iconicidade interlínguo-visual 88
Quadro 4 — Signos diádicos no poema "Terá sido uma estrela arremetida" 111
Quadro 5 — Análise combinatória (letras E-A, E-O, O-E) 122
Quadro 6 — Análise estrutural dos poemas AAA e BBB 123
Quadro 7— Signos diádicos no poema LEITURA 1 — AAA 124
Quadro 8 — Obsistência e polissemia 127
Quadro 9 — Comparação entre Torquato Neto e Durvalino Couto 133
Quadro 10 — Obsistência endofórica torquatiana: face do anjo 134
Quadro 11 — Obsistência endofórica coutiana: face do anjo 137
Quadro 12 — Obsistência sintático-endoexofórica: face do anjo 139
Quadro 13 — Relação sujeito-anjo: obsistência torquatiana 141
Quadro 14 — Relação sujeito-anjo: obsistência coutiana 142
Quadro 15 — Obsistência sintático-endoexofórico: relação sujeito-anjo 143
Quadro 16 — Análise de substantivos e verbos 159
Quadro 17 — Sequência de versos que formam sentido completo 176
Quadro 18 — "A festa que fui com eva": iconicidade fonológica 185

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS 11

PARTE I

PRIMEIRIDADE: ICONICIDADE POÉTICO-LEXICAL

NOTA PRELIMINAR 24

CAPÍTULO 1 — O SIGNO MONÁDICO 26

1.1 Signo: conceito e essência monádica 26

1.2 Poema: uma tradução intersemiótica 34

1.3 Poesia: a linguagem do possível 41

CAPÍTULO 2 — ICONICÍDIO: O SENTIDO NA RELAÇÃO POR SIMILARIDADE 47

2.1 Relação por similaridade: o léxico 47

2.2 Relação por similaridade: o verso 55

2.3 Relação por similaridade: a ilustração 59

CAPÍTULO 3 — COMPOSIÇÃO E COGNIÇÃO: A POESIA VISUAL 78

3.1 Ícone: o signo do possível 78

3.2 Estética lexical: a iconicidade intralingual 79

3.3 Contorno visual: iconicidade interlingual 84

3.4 O verso como imagem: iconicidade intersemiótica 89

PARTE II

SECUNDIDADE: A OBSISTÊNCIA SINTÁTICA NO VERSO COUTIANO

NOTA PRELIMINAR 96

CAPÍTULO 1 — O SIGNO DIÁDICO 98

1.1 Secundidade: o efeito da presença 98

1.2 A obsistência na forma: linguagem e cor 103

1.3 Elementos diádicos no poema: a obsistência sintática 106

CAPÍTULO 2 — DO VERBO AO VERSO: EM BUSCA DO SENTIDO 114

2.1 Índice sintático: o léxico como imagem 114

2.2 Obsistência sintático-endofórica: análise combinatória.....120
2.3 Obsistência sinsígnica: a polissemia.....125

CAPÍTULO 3 — DURVALINO COUTO E TORQUATO NETO: UMA OBSISTÊNCIA POÉTICA 131
3.1 A obsistência poética entre Durvalino Couto e Torquato Neto.....131
3.2 Obsistência sintático-endoexofórica: a paródia do anjo 134
3.3 A relação sujeito-anjo: mensagem.....140

PARTE III
TERCEIRIDADE: A POESIA COUTIANA EM SEMIOSE

NOTA PRELIMINAR.....148

CAPÍTULO 1 — O SIGNO TRIÁDICO 150
1.1 Terceiridade: o signo *in continuum*.....150
1.2 A cognoscibilidade estético-poética 155
1.3 A transuasão no poema 162

CAPÍTULO 2 — PROEZAS: A TRANSUASÃO SINTÁTICO-ENDOFÓRICA 167
2.1 A transuasão na imagem.....167
2.2 A transuasão no verso.....172
2.3 Proeza: um signo quase-poema 179

CAPÍTULO 3 — PROSÓDIA COUTIANA: A TRANSUASÃO SINTÁTICO-ENDOEXOFÓRICA 188
3.1 Entre textos: a transuasão endoexofórica.....188
3.2 Metáfora: a iconicidade transuasiva.....192
3.3 Prosódia coutiana: a sincronia verbo-mundo 199

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....205

REFERÊNCIAS 213

GLOSSÁRIO 221

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

> *The soul's deeper parts can only be reached through its surface.*[1]
>
> Charles Sanders Peirce

Embora seja um campo do conhecimento com formação teórica recente, a Semiótica remonta aos gregos antigos com fonte na área da medicina e na filosofia da linguagem (JOLY, 2007). Conforme declara Sebeok (2001), a Semiótica — distintamente do escopo contemporâneo — surge através dos termos médicos usados por Hipócrates ao associar a relação entre causa e sintoma. A partir das tricotomias (signo-referente-significado) elencadas por Aristóteles, a Semiótica começa a perder termos do campo da medicina para conceitos da área da Filosofia. Dessa forma, a partir de Aristóteles começam a surgir diversos pensadores com propostas teóricas diversificadas, tais como St. Agostinho, John Locke, João Poinsot, Charles Peirce, Saussure e seus contemporâneos (DEELY, 1990; HÉNAULT, 2006, SEBEOK, 2001).

Entre os séculos XIX e XX, a Semiótica pode ser entendida com três formações distintas tanto em seu aspecto teórico como geográfico: com Peirce nos EUA a partir da segunda metade do século XIX, com Saussure na Europa Ocidental na primeira metade do século XX e com Potiebniá e Viesselovski em meados do século XX na União Soviética (SANTAELLA, 2007). Quanto ao escopo teórico, Deely destaca que:

> A tradição Poinsot-Locke-Peirce, diferentemente da de Saussure, não tem como princípio ou quase exclusiva inspiração a fala e a língua humanas. Ela vê na semiose um processo muito mais vasto e fundamental envolvendo o universo físico no processo da semiose humana, e fazendo da semiose humana uma parte da semiose da natureza (DEELY, 1990, p. 23).

As diferenças no âmbito teórico entre a semiótica de formação americana e europeia refletem até mesmo na própria terminologia que caracteriza o estudo dos signos. Ao passo que Peirce usa o termo Semiótica — por vezes chamada de Lógica ou Teoria Geral dos Signos —, Saussure emprega o termo Semiologia para apontar em seus estudos linguísticos a necessidade de uma doutrina dos signos (PIGNATARI, 2004). A busca pela semiose como objeto da semiótica ultrapassa as fronteiras da linguagem como principal fonte de investigação semiótica. Nef (1995, p. 131) aponta que é possível indagar se de fato "a

[1] "As partes mais profundas da alma só podem ser atingidas através de sua superfície."

reflexão sobre a linguagem" tenha se deslocado progressivamente "para uma reflexão sobre a natureza do signo" no início da Modernidade. Isso possibilita a expansão da semiótica para outros campos do conhecimento a fim de repensar os signos. Nef (1995, p. 131), destaca ainda que o conceito de signo surge no Renascimento e invade "todo o campo da filosofia da linguagem durante o Classicismo e Iluminismo".

O estudo dos signos na Europa pode ser compreendido através de três momentos históricos: do linguístico ao semiolinguístico e deste à semiótica (HÉNAULT, 2006). Por outro lado, com foco estritamente lógico-filosófico ao invés de linguístico, Peirce desenvolve nos Estados Unidos um modelo semiótico que pondera o signo através de tricotomias, o que difere da teoria Saussuriana por conceber os signo a partir de dicotomias (CHANDLER, 2007; DEELY, 1990). Em contrapartida, a semiótica desenvolvida na União Soviética está voltada mais para o estudo e compreensão dos signos culturais, como é o caso de Lotman (2009). Dessa maneira, Pignatari (2004) — considerado por Santaella (1992) pioneiro no Brasil a relacionar a semiótica peirceana com estudos literários — considera que se trata do resultado da corrida pelo desenvolvimento da semiótica que Saussure não criou. Como Saussure (2006) apenas aponta em seus estudos linguísticos — anotadas por seus alunos — a necessidade de uma semiologia que abarcasse a compreensão das diferentes espécies de signos, iniciou-se a partir da década de 50 a elaboração de diversos modelos ou projetos semióticos. Resultou-se daí, conforme Santaella (2007), uma espécie de semiótica parasita, que precisa de um hospedeiro para reproduzir seu tratado. Surgem, então, as diversas semióticas: semiótica da cultura, ecossemiótica e outras denominações contemporâneas que podem ser observadas em Nöth (1996).

Embora não seja aplicada ou especializada, esse intercâmbio entre a semiótica como Teoria Geral dos Signos entre áreas diversas para fins de elucidação de objetos de variados campos do saber reduz seu caráter teórico mais geral, formal e abstrato. Dessa forma, como aponta Santaella (1992, p. 44), isso tem provocado discussões se a semiótica constitui-se como "teoria ou método, uma disciplina ou enfoque interdisciplinar, um ponto de vista metateórico ou uma arte". Por outro lado, Deely (1990, p. 28) postula que a semiótica não "fornece um método, mas um ponto de vista". Essa visão de Deely caracteriza-se como uma perspectiva "[...] que emerge de um reconhecimento explícito daquilo que todo método de pensamento ou todo método de pesquisa pressupõe" (DEELY, 1990, p. 29). A vantagem dessa aplicação de teorias semióticas nas diversas áreas do conhecimento faz com que a própria semiótica assuma novos vieses de concepção dos signos conforme seu campo de aplicação. Isso só se torna possível devido o signo possuir a capacidade de se desenvolver ou

crescer, como afirma Peirce (2010). Ademais, Santaella defende que a semiótica peirceana é tanto "[...] geral e abstrata a ponto de poder dar conta de qualquer processo sígnico, esteja ele no invisível mundo físico microscópico ou no universo cosmológico, esteja ele nas interações celulares ou nos movimentos político-sociais" (1992, p. 46-47).

Levando em conta essa possibilidade de compreensão do signo através da semiótica peirceana, esta pesquisa tem como objetivo central analisar o universo de intersemiose da linguagem poética verbo-visual em *Os caçadores de prosódias* (1994), de Durvalino Couto, através das categorias cenopitagóricas desenvolvidas por Charles Peirce. Além de ampliar estudos na área de semiótica peirceana relacionada com estudos literários, a realização dessa pesquisa contribui para o Mestrado Acadêmico em Letras da UESPI a difusão de diferentes vieses de concepção do texto poético como um universo de signos em semiose. Além disso, a investigação da poesia coutiana por um viés semiótico contribui não só para a divulgação e resgate de obras piauienses, mas também examinar e discutir sobre os aspectos que constituem a singularidade de uma obra literária, independentemente de sua origem.

Considera-se como intersemiose o processo de significação signo-objeto-interpretante entre sistemas de signos diferentes, por isso a poesia coutiana é examinada como linguagem verbal (visibilidade do código linguístico) e visual (imagem não-verbal). Este último aspecto examina a poesia a partir de sua visualidade como uma "possibilidade do signo poético adquirir plasticidade e ampliar o alcance estético de um poema", como defende Bezerra Filho (2014, p. 227). Diante disso, o estudo se organiza em torno de três objetivos específicos: investigar quais são os elementos monádicos que constituem o código verbal como linguagem poética através da concepção de Primeiridade; analisar como ocorre o processo de obsistência lexical no verso tendo em vista a relação palavra-significado em diferentes contextos a partir da ideia de Secundidade; e identificar, considerando o conceito de Terceiridade, quais são os elementos triádicos da linguagem poética que constituem a semiose do poema e as representações simbólicas acarretadas desse universo transuasivo.

Para isso, são consideradas as contribuições teóricas que refletem sobre os tipos de signos, a relação entre eles e a cognitividade resultante desse processo. Dessa forma, o estudo é desenvolvido por meio de crítica literária de poemas segundo a semiótica como Teoria Formal e Abstrata elaborada pelo filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce (2010, CP. 1931-1958, 8 vols.). Para este, todo o universo está permeado de signos (na medida em que podem ser considerados como tais),[2] onde o próprio ser humano atua como um deles. Dessa

[2] A ideia peirceana de que todo o universo esteja orbitado de signos leva em conta a possibilidade qualitativo-positiva que as coisas possuem em assumir tal função.

forma, Peirce postula que toda representação é composta por uma relação triádica. Todo signo se divide em três categorias: Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. Ao longo de quatro décadas de estudo sobre o assunto, Peirce delimita em seus escritos que existem dezenas de classes de signos, chegando a analisar tricotomias referentes a diversas áreas do conhecimento, como a Psicologia, Física, Fisiologia e Matemática, por exemplo. Todavia, as mais conhecidas são as tricotomias referentes ao signo (qualissigno, sinsigno, legissigno), ao objeto (ícone, índice, símbolo / imagem, diagrama, metáfora) e ao interpretante (rema, dicente/dicissigno, argumento) (PEIRCE, 2010, CP. vol. 2; PIGNATARI, 2004).

Imergir na Semiótica peirceana é investigar todos os sistemas de signos possíveis e conceber-se como parte deles, pois tudo pode ser signo na medida em que se aplica uma cognição a eles. Assim, o acesso à realidade e ao pensamento acontece por meio de signos (DE WAAL, 2007). Segundo Peirce,

> Um S*igno* é tudo aquilo que está relacionado com uma Segunda coisa, seu *Objeto*, com respeito uma Qualidade, de modo tal a trazer uma Terceira coisa, seu *Interpretante*, para uma relação com o mesmo Objeto, e de modo tal a trazer uma Quarta para uma relação com aquele Objeto na mesma forma, *ad infinitum* (PEIRCE, 2010, p. 28, grifo do autor).

Em outras palavras, um signo é um *representâmen* relacionado a algum objeto implicando um interpretante. A arbitrariedade do signo equivale a uma relação de interindependência entre o signo e seu objeto. Se o signo é arbitrário, não é possível acatar a ideia saussuriana de que o signo e o objeto são tão inseparáveis quanto ao fato de não se poder cortar um lado de uma folha de papel sem ao mesmo tempo cortar ambos os lados. Dessa maneira, a arbitrariedade do signo em Peirce se apresenta quando afirma que "um signo pode ter mais de um Objeto" (PEIRCE, 2010, p. 47).

A partir dos escritos publicados pode-se notar que Peirce buscou desenvolver uma teoria universal por meio de tricotomias aplicáveis às demais ciências. As principais tricotomias desenvolvidas por Peirce se referem ao campo do Raciocínio[3] (dedução, indução, hipótese (abdução) / nome, proposição, inferência), na Psicologia (consciência de qualidade: sentimento imediato / consciência de interrupção: resistência / consciência sintética: pensamento), na Fisiologia (excitação das células / transferência de excitação pelas fibras / tendências definidas sob a influência de hábitos), no Desenvolvimento Biológico (princípio da

[3] São essas as três categorias do raciocínio que são aplicadas por Santaella (2004) com o propósito de elucidar o perfil cognitivo do leitor imersivo.

variação individual / princípio da transmissão hereditária / princípio da eliminação), entre outras (PEIRCE, CP., vol. I).

Embora não se possa afirmar que Peirce tenha desenvolvido alguma tricotomia no campo da Literatura ou estudos literários, releva-se que as categorias de signos de um modo geral contribuem para elucidar o fenômeno literário. Isso quer dizer que a ideia de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade, também chamadas de categorias cenopitagóricas, podem ser percebidas em qualquer evento onde ocorra um processo de significação envolvendo um signo, um objeto e um interpretante. O conceito de Primeiridade é concebido por Peirce para se referir a tudo aquilo que apenas é sem está relacionado a nada mais. Correspondem a esta categoria de signo a qualidade, o sentimento, uma possibilidade qualitativo-positiva. Um vir-a-ser. Conforme demonstra Peirce, a essência de primeiro é uma possibilidade: *for as long as things do not act upon one another there is no sense or meaning in saying that they have any being, unless it be that they are such in themselves that they may perhaps come into relation with others* (PEIRCE, CP. 1.25).[4]

A defesa de Peirce sobre a essência monádica foi criticada por nominalistas na época em função de não se poder conceber algo sem que primeiro passe pela percepção. Rebatendo as críticas, Peirce citou como exemplo a qualidade do ferro e a cor de uma rosa. O ferro não deixa de ser duro mesmo quando ninguém o toca. A experiência que possibilita identificar e qualificar o ferro como tal independe de o ferro continuar manifestando sua essência primeira *sui generis*. Assim, uma flor continua sendo capaz de emitir uma cor específica mesmo estando no escuro. Dessa forma, a essência de primeiridade corresponde a uma possibilidade qualitativo-positiva. A experiência não implica anda além dela mesma, como sentir uma dor, sensação, sentimento ou o gosto de algo. Quando a experiência acarreta um segundo de um primeiro, a relação diádica forma uma Secundidade (PEIRCE, 2010, CP. vol. 1).

A Secundidade se refere a tudo aquilo que está relacionado a um segundo mantendo uma mútua relação com um primeiro. Corresponde ao sentimento de ação e reação, relação entre causa e efeito. É tudo aquilo que direciona a atenção como um cata-vento, pegada no chão ou interrompe um fluxo de consciência monádico, tais como um grito, uma batida à porta e correlatos. Um signo segundo constitui um ser que passa a existir em função de um primeiro:

---

[4] "Pois contanto que as coisas não ajam umas sobre as outras não há sentido ou significado em dizer que tenham algum ser, a menos que seja que elas sejam tais em si mesmas que possam talvez entrar em relação com outras."
A partir daqui, todas as traduções do Inglês para o Português sem indicação de fonte na citação são de nossa autoria.

> O sentido de esforço é um sentido de dois lados, revelando ao mesmo tempo algo interior e algo exterior. Há uma binariedade na idéia de força bruta; é seu principal ingrediente. Pois a idéia de força bruta é pouco mais do que a de reação, e esta é pura binariedade (PEIRCE, 2010, p. 23).

A ideia de força bruta é citada por Peirce como exemplo de secundidade quando a pessoa tenta abrir uma porta: o esforço de ação provoca resistência que, por seu turno, implica ação. Quando se concebe um signo terceiro a partir de uma secundidade, a relação entre os signos se torna triádica. Por exemplo, uma cor primária é uma primeiridade. A obsistência entre cores distintas forma uma secundidade que condiciona um conceito generalizado: uma pintura. Dessa maneira, uma pintura constitui uma semiose não só a partir da relação das cores entre si, mais também da obsistência criada entre elas postas em relação à superfície onde são projetadas, bem como o objeto que todo esse processo tem como referência. Isso implica que a Terceiridade é uma categoria de signo que media a relação entre a Primeiridade e a Secundidade. Funciona como uma espécie de lei ou razão acarretada por uma relação diádica, sendo que desta relação surge outro signo dando continuidade às categorias num ciclo semiótico contínuo. Em outras palavras, pondera-se que a Primeiridade é constituída de originalidade (essência monádica), a Secundidade de obsistência (essência diádica) e a Terceiridade de transuasão (essência triádica) (ARAÚJO 2004; PEIRCE, 2010; PIGNATARI, 2004; SANTAELLA, 2007).

Em toda relação triádica há um *representâmen* em relação com seu objeto e desta relação acarreta-se um terceiro, o interpretante. Não se trata da mera soma de três elementos, mas da relação transuasiva que se estabelece como mediação entre um segundo e um primeiro. Por exemplo: se a medida M de comprimento entre os pontos A e B é igual a 10 cm. Logo, a medida M do comprimento de A e B implica um primeiro e um segundo (A e B) mediado por um terceiro: a própria medida M, que é 10 cm. Ademais, representar 10 cm por *medida M* corresponde a um processo de Terceiridade, onde um primeiro está para um segundo em função de um interpretante. Isso é o que forma a semiose do signo, e não uma mera representação entre três elementos finitos. Deely (1990, p. 46) destaca que a semiose não se confina ao que foi ou é, mas "[...] emerge na fronteira entre o que é e o que pode ser, ou que poderia ter sido".

A dimensão desse universo de semiose torna desafiador compreender a natureza desse fenômeno, como declara Deely (1990). É possível encontrar-se e perder-se na semiose dos signos, já que o próprio ser atua como um deles (PEIRCE, 2010). Desse modo, O vir-a-ser de um signo se conjuga com a arbitrariedade que assume em relação ao objeto. Peirce (2010)

destaca que um signo só se torna o que é na medida em que é considerado como tal. Dessa forma, isso implica que as coisas não são signos: elas se tornam signos. Neste sentido, como pondera Deely (1990), os signos também podem deixar de ser o que são em função de sua arbitrariedade com o objeto. Essa ponderação sobre a natureza do signo remete a Saussure quando é postulado que o signo pode ser estudado conforme seu aspecto sincrônico e diacrônico. O primeiro acontece quando o signo é entendido a partir de um determinado momento histórico, ao passo que o segundo equivale às mudanças que o signo sofre ao longo do tempo (SEBEOK, 2001). Entende-se, dessa maneira, que a essência de um signo constitui-se através do seu momento histórico, sobretudo signos da Terceiridade: símbolos, metáforas, convenções sociais e correlatos. Embora os signos dessa categoria sejam mais passíveis de mudança de objeto, cumpre lembrar que as três categorias mantêm certa interpendência entre si. Neste sentido, a categoria de Primeiridade pode ser prescindida da Secundidade e da Terceiridade. Entretanto, a Terceiridade não se dissocia da Secundidade e esta, por seu turno, da Primeiridade. Desse modo, pode-se afirmar que existe Primeiridade da Primeiridade, Primeiridade da Secundidade, Primeiridade da Terceiridade, mas nunca Secundidade da Primeiridade ou Terceiridade da Secundidade (PEIRCE, CP. 1.530). Assim, Peirce postula que "[…] *though it is easy to distinguish the three categories from one another, it is extremely difficult accurately and sharply to distinguish each from other conceptions so as to hold it in its purity and yet in its full meaning* (PEIRCE, CP. 1.353).[5]

A relação entre os signos em cada uma dessas categorias pode ser entendida a partir da classificação que Peirce elabora acerca dos graus de separabilidade de uma ideia da outra na mente, que se dá de três modos distintos: dissociação (*dissociation*), dissenção (*prescission*)[6] e diferenciação (*distinction*)[7]. O primeiro equivale à possibilidade de imaginar algo sem outra coisa, tal como pensar em na cor azul sem imaginar vermelho, som sem melodia, mas não o contrário. Isso significa que uma ideia pode ser construída sem a interferência de outra (essência de Primeiridade). O segundo grau corresponde a casos em que se pode supor uma coisa sem outra mesmo quando ambas são inseparáveis na imaginação, como poder supor um espaço sem cor embora não se possa dissociar o primeiro do segundo (essência de Secundidade). O terceiro, por fim, diz respeito à possibilidade de distinguir um primeiro de um segundo mesmo quando não se pode nem mesmo supor um sem o outro, tal como

[5] "[…] embora seja fácil distinguir as três categorias uma das outras, é extremamente difícil distinguir com acuidade e rapidez cada uma de outras concepções de modo a manter isso em sua pureza e ainda em seu significado pleno."
[6] Optou-se por traduzir *prescission* com o mesmo sentido de pré-cisão.
[7] Preferiu-se "diferenciação" ao invés de "distinção".

distinguir a qualidade de algo mais alto do mais baixo mesmo quando não se pode imaginar nem supor nada mais alto sem um mais baixo (essência de Terceiridade) (PEIRCE, CP. 1.353).

Diante disso, os signos passam a ser classificados por Peirce conforme o nível ou categoria nas quais participam. Apesar das dezenas de classes de signos identificadas, Peirce chegou a detalhar somente 10 delas. Algumas dessas categorias são mencionadas em alguns capítulos dessa pesquisa, sobretudo as três mais conhecidas: a referente ao signo, ao objeto e ao interpretante. O signo em relação a si mesmo, segundo Peirce (2010, p. 52), pode ser um qualissigno ("qualidade que é um signo" que se revela em ícones), sinsigno (algo "existente" "que é um signo" que se revela por meio de qualissignos ou qualidades) ou legissigno ("lei que é um signo"). No âmbito do objeto, o signo poder ser um ícone (sigo que se relaciona com seu objeto por meio da similaridade), índice (relação causal com o objeto) e símbolo (relação convencional com o objeto). O tipo de relação por semelhança do ícone com o objeto pode ainda acontecer de três formas, tornando-o degenerado ou hipoícone: imagem (relação por meio de qualidades simples), diagrama (relação analógica diádica) e metáfora (relação analógica por cognitividade) (PIGNATARI, 2004). Quanto ao interpretante, o signo pode ser um rema (possibilidade qualitativa), dicente/dicissigno (signo de "existência real") e argumento ("signo de lei") (PEIRCE, 2010, p. 52).

A classificação dessas categorias de signos não inclui uma tríade referente aos estudos literários. Ainda assim, releva-se que elas favorecem a compreensão da composição poética coutiana a partir do modo de conjugação da linguagem, que se dá por meio de signos. As palavras condicionam uma análise tanto no nível do próprio signo, como no âmbito cognitivo quanto ao objeto de referência situado no contexto da obra. Durvalino Couto emprega em *Os caçadores de prosódias* (1994) uma poética que dialoga com sistemas de signos distintos. O poema constitui uma intersemiose. De origem teresinense, Durvalino Couto (2012) tem um repertório artístico heterogêneo, incluindo em suas atividades experiências jornalistas, teatrais, musicais, literárias e cinematográficas. Através do evento *Semana Mário Faustino*, Durvalino Couto trouxe a Teresina grandes nomes do cenário cultural brasileiro como "[...] Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari [...]" entre outros (DURVALINO COUTO, 2012, p. 1).

Durvalino Couto participou inclusive de encontros com grupos de jovens em Teresina que produziam e divulgavam um senso de revolta, rebeldia e contracultura por meio da arte em oposição à censura estabelecida pela Ditadura Militar do Brasil naquela época, por volta das décadas de 60/70. A produção de filmes em câmeras Super-8, com influências de

Torquato Neto, entusiasmou Durvalino Couto e seu grupo ao engajamento no Cinema Marginal como "[...] uma proposta de guerrilha artística" (DURVALINO COUTO, 2012, p. 5). Segundo Brandão (2013, p. 131), a arte e o corpo funcionavam como ferramentas de combate contra as imposições governistas da época marcada pelo autor como um tempo perdido:

> Então é o que aconteceu [...] O processo de abertura, que culminou com a volta dos exilados [...] foram praticamente dezessete anos, pois o AI-5 é de 1968 e o Brasil foi praticamente na década de 1980 que ele se repolitizou, que os sindicatos voltaram, que o *habeas corpus* voltou, liberdade de expressão, de reunião, os grêmios, a OAB, a ABI, os diretórios universitários, a imprensa e a TV e tudo mais. Esse foi um processo político que as pessoas terminaram vendo que foi um tempo perdido e infelizmente a geração que estava despontando nessa época era a minha. Hoje, quando vejo *O Capital* em edição de bolso na banca mais próxima, eu constato como a história poderia ser mais ágil, se não fosse a estupidez e a intolerância humanas (DURVALINO COUTO, 2012, p. 12, grifo do auto).

Muitas dessas experiências estão reunidas em os *Os caçadores de prosódias* numa linguagem pouco convencional. São poemas com temas e formas variadas, manifesto de contracultura, signos diversos e até mesmo composições poéticas que já foram musicalizadas. Um retrato dos conflitos vividos pelos jovens artistas à margem da alta sociedade. Conforme Brandão (2013, p. 139), "a literatura piauiense da década de 1970 mostra-se como um campo de disputas entre grupos que possuíam propostas culturais distintas". Destacam desses grupos as propostas da "[...] Academia Piauiense de Letras, o Círculo Literário Piauiense, a União Brasileira de Escritores – Seção Piauí e a Geração Mimeógrafo" (BRANDÃO, 2013, p. 139). Esta última teve vários subgrupos, como o *Grupo Gramma* — onde publicavam matérias jornalísticas e textos artísticos —, formado por Edmar Oliveira, Carlos Galvão, Arnaldo Albuquerque, Durvalino Couto e Marcos Igreja. Segundo Brandão o posicionamento contrastante entre os membros dos grupos fazia com que não se formasse um grupo homogêneo:

> A produção cultural da Geração Mimeógrafo, além de seu caráter juvenil e contracultural, vivenciou a carência de investimento em projetos culturais. Muito do que atualmente é classificado como literatura marginal piauiense se configurou como produção independente devido à impossibilidade de fazê-lo de outra forma. A geração de poetas piauienses que ficou conhecida sob o rótulo de Geração Mimeógrafo não se configurou de forma homogênea, ao contrário disso, congregava em torno de si artistas com posicionamentos diferentes sobre arte, política e intervenções socioculturais. Homogeneizar esses grupos de escritores é uma leitura que reduz a

> complexidade dessa experiência histórica, e que deixa de lado aspectos relevantes de seus fazeres poéticos e jornalísticos (BRANDÃO, 2013, p. 141).

O contexto dessa época pode ainda servir como fonte estudos para ampliar horizontes de pesquisa e compreender o desenvolvimento da literatura piauiense até os dias atuais. Entretanto, esta pesquisa não envereda por esse viés. O objetivo desse estudo considera os processos de semiose da linguagem poética em Durvalino Couto sem se estender ao contexto sociocultural da época, o que requer uma outra pesquisa.

Entender a poesia como uma semiose é investigar os componentes que fundamentam sua linguagem com finalidade própria. É possuir o objeto sem o conhecer, como diz Agamben (2007). A semiose que ordena o sentido do poema é o que faz a linguagem ser poética. Do contrário, o poema seria apenas um amontoado de palavras que seriam rabiscos sem capacidade de expressar algum sentido. O contexto assume a função de interpretante dando margem ao sentido que se estabelece entre as palavras de um poema. Assim, a semiótica assume a função de elucidar como ocorre essa semiose e quais elementos constituem tal processo que possibilita a poesia construir e reconstruir seu sentido. Por isso, afirma-se que a "Semiótica é a ciência que tem por objetivo de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, [...] o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significado e de sentido" (SANTAELLA, 2007, p. 13). E desse sistema de signos, o que mais importa à Semiótica, como afirma Deely (1990), é a semiose construída a partir dos signos.

Para cumprimento dos objetivos propostos, o estudo da semiose da poética coutiana dá-se por meio de uma pesquisa bibliográfica, tipo de pesquisa baseada em materiais já publicados (livros, artigos, ensaios...) (GIL, 2002; LAKATOS & MARCONI, 2003). No que se refere ao objetivo, o estudo caracteriza-se, em certa medida, como explicativo por buscar explicar os porquês e causas através de análises, interpretação e outras estratégias (PRODANOV & FREITAS, 2013). Em relação à natureza da pesquisa, o estudo se classifica como qualitativo, procedimento caracterizado por manter uma "[...] relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, isto é, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que não pode ser traduzido em números" (PRODANOV & FREITAS, 2013, p. 70).

Embora haja exemplares disponíveis de uma edição cronológica em andamento da obra completa de Charles Peirce por um grupo de pesquisa da Universidade de Indiana, nos Estados Unidos, são feitas citações dos *Collected papers of Charles Sanders Peirce* (CP.

1931-1958, 8 vols.) e da tradução de alguns desses escritos pela editora Perspectiva com o título *Semiótica* (2010). Releva-se, neste caso, que citações a partir dos CP são feitas não a partir da relação autor, data e página, mas na ordem: autor, CP, número do volume seguido do número do parágrafo correspondente. Exemplo: *Every thought is a sign* (PEIRCE, CP, 1.538).[8] As demais fontes seguem a regra padrão da ABNT 10520 (2002).

Diante da metodologia exposta, o processo de elaboração e organização estrutural da pesquisa se dá através de três Partes com três capítulos cada uma. Considerando as contribuições teóricas de Arbex (2006), Peirce (2010, CP. 1931-1958, 8 vols.), Deely (1990), Jakobson (2007), Paz (2009), Santaella (2007, 1992), entre outros, a **PARTE I — PRIMEIRIDADE: ICONICIDADE POÉTICO-LEXICAL** faz um estudo dos elementos monádicos que constituem a iconicidade poética coutiana a partir dos signos que compõem os poemas analisados através da Primeiridade. O capítulo 1 — O SIGNO MONÁDICO— aborda o conceito e exemplos de signo monádico para em seguida elucidar a importância desse tipo de signo na composição de um poema como resultado de uma tradução intersemiótica. O capítulo 2 — ICONICÍDIO: O SENTIDO NA RELAÇÃO POR SIMILARIDADE — analisa o arcabouço poético no seu nível lexical através da relação signo-objeto, som e sentido por meio da similaridade, combinação de sons e figuras de linguagens pertinentes. No capítulo 3 — COMPOSIÇÃO E COGNIÇÃO: A POESIA VISUAL —, o estudo examina a relação poema-objeto por meio da iconicidade provocada pela linguagem verbal como imagem.

Partindo das fundamentações de Castelo Branco e Brito (2016), Paulo Andrade (2000), Sebeok (2001), Silva (2008), além dos teóricos já mencionados na parte I, a **PARTE II — SECUNDIDADE: A OBSISTÊNCIA SINTÁTICA NO VERSO COUTIANO** foca especialmente na obsistência sintático-endofórica e endoexofórica entre os signos de um mesmo poema e entre poemas diferentes. O capítulo 1—O SIGNO DIÁDICO — parte do conceito de Secundidade para explorar a essência de sigo diádico e examinar a função desses tipos de signos no poema de modo a garantir a visibilidade e cognoscibilidade do poema. O capítulo 2 — DO VERBO AO VERSO: EM BUSCA DO SENTIDO — enfatiza a busca pelo sentido acarretado da obsistência no poema através da obsistência sintático-endofórica em um mesmo poema. No capítulo 3 — DURVALINO COUTO E TORQUATO NETO: UMA OBSISTÊNCIA POÉTICA — examina-se a obsistência sintático-endoexofórica entre poemas distintos, sobretudo, entre Durvalino Couto e Torquato Neto.

[8] "Todo pensamento é um signo."

Por fim, a **PARTE III — TERCEIRIDADE: A POESIA COUTIANA EM SEMIOSE** — tem como objetivo analisar a cognoscibilidade da poesia coutiana a partir da transuasão entre os signos verbo-visuais. O capítulo 1 — O SIGNO TRIÁDICO — elucida o conceito de Terceiridade a fim de compreender os signos triádicos que constituem o arcabouço sintático do poema e o processo de transuasão. O capítulo 2 — PROEZAS: A TRANSUASÃO SINTÁTICO-ENDOFÓRICA — examina como ocorre a transuasão endofórica através do arcabouço interno de um mesmo poema, tanto no nível da imagem (signo visual) como da palavra (signo verbal). O capítulo 3 — PROSÓDIAS COUTIANAS: A TRANSUASÃO SINTÁTICO-ENDOEXOFÓRICA — analisa a metáfora coutiana a fim de elucidar as representações simbólicas acarretadas dos signos disposto em alguns poemas considerando o contexto sociocultural contemporâneo a partir da relação verbo-mundo. A semiose é examinada a partir da transuasão sintático-endoexofórica entre textos diversos.

As considerações finais da pesquisa faz uma abordagem crítica acerca dos principais pontos discutidos ao longo das três partes a fim de apontar novos vieses de conceber o signo poético como uma forma de tradução do mundo introspectivo do sujeito poético em linguagem verbal. Revisar metodologias e repensar o fenômeno literário a partir de uma visão crítica e aberta para tendências teóricas.

Em função do uso de diversos termos próprios do campo da semiótica ao longo da análise do *corpus*, optou-se por compilar um glossário com uma breve descrição dos principais léxicos usados.

PARTE I

PRIMEIRIDADE: ICONICIDADE POÉTICO-LEXICAL

NOTA PRELIMINAR

A investigação semiótica do signo verbo-visual em *Os caçadores de prosódias* (1994), de Durvalino Couto, nesta primeira parte elucida como se dá a organização da linguagem poética por meio da iconicidade, modo de compreensão do signo em relação ao objeto dentro da categoria de Primeiridade segundo a semiótica peirceana. O nível de análise parte da palavra como obsigno — palavra usada aqui com o mesmo sentido de legissigno segundo Peirce (2010) — até atingir o arcabouço visual que o poema constitui através de sua clausura, isto é, sua tessitura lexical. Para isso, o estudo do signo poético dentro da Primeiridade se divide em três capítulos de análise.

O primeiro capítulo — O SIGNO MONÁDICO — tem como objetivo analisar a essência monádica do poema coutiano a partir do conceito de signo formulado por Charles Peirce (2010, CP. 1931-1958, 8 vols.), lógico e filósofo estadunidense. Estruturado em três tópicos, a elucidação do poema parte da concepção de signo para em seguida investigar como o poema pode se constituir como um signo qualitativo-possível resultante de uma tradução intersemiótica. Dessa forma, o poema passa a ser entendido como um signo verbal obsistente e transuasivo resultante de um processo de intersemiose através das introspecções do sujeito lírico. A discussão teórica considera as contribuições de Charles Peirce (2010, CP. 1931-1958, 8 vols.), Paz (2009), Santaella (2007, 1992), Pignatari (2004), Deely (1990), entre outros.

O capítulo 2 — ICONICÍDIO: O SENTIDO NA RELAÇÃO POR SIMILARIDADE — tem como foco de análise o sentido constituído da coordenação por similaridade entre as palavras e os versos atuando como signos que compõem a sintaxe do poema. Estruturado em três tópicos, o capítulo aborda a relação por similaridade no âmbito do léxico, do verso e da ilustração. No nível do léxico e do verso a iconicidade é analisada através da sonoridade das palavras e sua relação uma com as outras. A ilustração, por seu turno, é analisada por meio de imagens que acompanham a capa, títulos e alguns poemas. Para este fim, é levado em conta o conceito de ícone conforme a semiótica peirceana e fundamentações teóricas de autores pertinentes.

Por fim, o capítulo 3 — COMPOSIÇÃO E COGNIÇÃO: A POESIA VISUAL — visa elucidar a relação forma-conteúdo a partir do contorno criado pelas fronteiras sintáticas da poesia verbo-visual. Estruturado em quatro tópicos, é retomado o conceito de ícone peirceano para em seguida analisar a coordenação lexical por similaridade condicionada pelo contorno

visual do poema, que se desenvolve a partir de três modos de analogia: intralingual, interlingual e intersemiótica. Além do conceito de ícone formulado por Peirce, são consideradas as contribuições de Pignatari (2004) no campo da poesia, os modos de interpretação do signo verbal segundo Jakobson (2007) e as poéticas do visível em alguns ensaios organizados por Arbex (2006).

Ante essas breves ponderações, os três capítulos seguintes apresentam uma análise semiótica da poesia coutiana no nível do signo monádico a fim de elucidar como se dá a relação por similaridade e importância desse fenômeno para a funcionalidade cognitiva do poema.

CAPÍTULO 1
O SIGNO MONÁDICO

> *The being of a monadic quality is a mere potentiality, without existence. Existence is purely dyadic.*[9]
>
> Charles Sanders Peirce

A análise do texto poético de Durvalino Couto em *Os caçadores de prosódias* (1994) neste capítulo tem como objetivo central elucidar o poema a partir da essência de signo monádico, signos que compreendem a primeira categoria cenopítagórica tal como elencada por Peirce: a Primeiridade. Dessa maneira, a análise da intersemiose do signo poético coutiano se estrutura em torno de três tópicos: o conceito e essência de signo segundo Peirce, a compreensão do poema como resultado de uma intersemiose, os elementos monádicos que constituem a noção de poema e o conceito de poesia. São levadas em conta as contribuições teóricas de Peirce (2010, CP. 1931-1958, 8 vols.), Paz (2009), Santaella (2007, 1992), Pignatari (2004), Deely (1990), entre outros.

1.1 Signo: conceito e essência monádica

Partindo das contribuições lógico-filosóficas desenvolvidas por Charles Peirce, defende-se que nada pode ser signo a menos que seja considerado como tal (PEIRCE, 2010, CP. 1931-1958, 8 vols.). Dessa forma, quando algo é tomado como signo, existe um processo pelo qual tal coisa se torna o que é de modo tal a acarretar um sentido:

> Se um Signo é algo distinto de seu Objeto, deve haver, no pensamento ou na expressão, alguma explicação, argumento ou outro contexto que mostre como, segundo que sistema ou por qual razão, o Signo representa o Objeto ou conjunto de Objetos que representa (PEIRCE, 2010, p. 47).

Diante disso, entende-se que o signo não atua como o sentido per si que pretende representar, mas apenas um veículo para tal sentido. No entanto, como apresenta Peirce, para que haja esse sentido além do próprio signo é necessário que exista um interpretante — também sendo signo — que atribua tal sentido ao signo. O modelo saussuriano que concebe o

[9] "O ser de uma qualidade monádica é uma mera potencialidade, sem existência. A existência é puramente diádica."

signo a partir de dicotomias — ou "dupla face", como postula Eco (1997, p. 8) — como significante-significado certamente não implica nada além do signo e do objeto (CHANDLER, 2007; JAKOBSON, 2007; SAUSSURE, 2006). No entanto, o que faz o signo expressar o sentido que denota em relação ao seu objeto? Chandler (2007) enfatiza que o sentido de um signo surge não no próprio signo, mas em seu interpretante. Dessa maneira, se o próprio signo atuasse em todas as ocasiões como o próprio sentido que expressa, poder-se-ia afirmar que as palavras desconhecidas não seriam estranhas às pessoas. Tampouco seria necessário questionar ou pedir informações detalhadas acerca do possível significado que tais palavras desconhecidas poderiam ter. Neste sentido, o conceito de signo deve incluir na relação signo-objeto algo que torne tal relação possível. Assim, Peirce concebe como signo:

> [...] tudo aquilo que está relacionado com uma Segunda coisa, seu *Objeto*, com respeito uma Qualidade, de modo tal a trazer uma Terceira coisa, seu *Interpretante*, para uma relação com o mesmo Objeto, e de modo tal a trazer uma Quarta para uma relação com aquele Objeto na mesma forma, *ad infinitum* (PEIRCE, 2010, p. 28, grifo do autor).

Nessa tradição semiótica, a ideia de interpretante deve ser entendida não como um signo construído por uma pessoa específica que interpreta o signo, mas uma cognição que se constrói através do universo de ideias que media a relação triádica constituindo a semiose do signo *in continuum*. O interpretante constitui uma linguagem que se desenvolve a partir de outra. Dessa maneira, o interpretante é um tipo de signo que se faz signo ao tornar algo como signo de um objeto, que por seu turno se torna um signo. Nessa perspectiva, acredita-se que todo signo é também um objeto. Isso não implica que um signo possa ser um primeiro e segundo de si mesmo, como rebate Peirce (2010, CP. 1.526), mas pelo fato de um signo possuir mais de um objeto (PEIRCE, 2010, p. 47, CP. 2.230). Na mesma medida em que um signo tem um objeto diferente de si mesmo, o próprio signo também é um objeto da ideia que o interpretante pretende representar.

A ideia de um signo como signo-objeto necessita de uma terminologia que atenda a esse modo de compreensão de tal característica. Esses tipos de signos devem ser chamados de *obsigos* — *ob-* de objeto, obsistente —, pois são signos que também são objetos e mantém certa relação de obsistência com seu objeto. O código verbal é constituído de obsignos que estão para um código fonológico, a fala, que está para um objeto que está para um interpretante e assim sucessivamente. Para ser signo de um objeto, o código verbal deve ser também o objeto de um interpretante, que media a relação signo-objeto que pode ser decomposta à medida que o interpretante se desenvolve *in continuum*, como é o caso das

palavras que são substituídas por outras para expressar o mesmo sentido da anterior ou quando a mesma palavra continua sendo usada, mas com outro significado. Dessa forma, Deely defende que na mesma proporção que um signo pode ser signo, ele também pode deixar de assumir tal função:

> Um signo que é também um objeto pode, na mesma medida, deixar de ser signo em qualquer aspecto e em qualquer caso ou instância de percepção (como quando amarramos um fio no dedo para lembrarmos algo e então esquecemos do que queríamos nos lembrar, ou quando não conseguimos lembrar qual a palavra que estamos procurando no dicionário etc.) (DEELY, 1990, p. 72).

A arbitrariedade do signo é concebida por Peirce no sentido da heterogeneidade de objetos que o signo pode possuir. No que tange à relação entre os signos e seu objeto dinâmico, por exemplo, eles podem ser divididos em ícones, índices e símbolos (PEIRCE, CP. 8.335). Estes, por seu turno, são os signos que mais podem sofrer mudanças de sentido, pois sua relação com o objeto é por contiguidade e não por similaridade. Os índices, por outro lado, mantém uma relação direta de causa e efeito com seu objeto, mas o signo em si também pode ser usado como um símbolo. A marca de uma pegada (índice) no chão se torna um índice para o possível animal que a causou, mas também pode simbolizar presença, ameaça à presa, marcação de território e entre outros. O que se pode destacar dessa relação é que todo signo assume uma essência cognitiva dentro do processo de significação. Do contrário, o próprio signo vence em si mesmo o sentido, o que seria impossível conceber como tal quando a função do signo é representar algo diferente de si mesmo. Mesmo quando o signo tem o sentido de si mesmo como objeto, formando um obsigno metassigno, existe algum interpretante externo que designa o sentido no próprio signo.

Charles Peirce postula que as coisas podem ser classificadas nas categorias de Primeiridade, Secundidade ou Terceiridade. Dessa forma, a essência de um signo deve ser concebida conforme a participação dele em uma dessas categorias. Focando a discussão deste capítulo apenas na Primeiridade, o signo desta categoria é entendido em sua essência primeira como um signo monádico. É tudo aquilo que apenas é sem estar relacionado a um segundo ou terceiro (SANTAELLA, 2007; PIGNATARI, 2004). Dessa maneira, Peirce esclarece como Primeiridade (*Firstness*): *the mode of being of that which is such as it is, positively and without reference to anything else* (PEIRCE, CP. 8.328).[10] Peirce cita como exemplo dessa categoria os signos que expressam qualidade de sentimento ou aparências, tais como o

[10] "o modo de ser daquilo que é tal como é positivamente e sem referência a nada mais."

sentimento de amor ou uma cor. A ideia de qualidade, segundo Peirce, […] *is not in itself an occurrence, as seeing a red object is; it is a mere may-be. Its only being consists in the fact that there* ***might be*** *such a peculiar, positive, suchness in a phaneron*[11] (PEIRCE, CP. 1.304, grifo do autor).[12] Contudo, Peirce foi criticado por nominalistas da época por defender a qualidade em si como um signo cuja essência não depende de nenhum segundo ou terceiro. Todavia, Peirce rebateu afirmando que uma qualidade de ser o que é independe de ser percebida como tal, assim como o ferro — como já foi citado antes — não perde sua qualidade ou essência de ser o que é mesmo quando não é tocado. Dessa forma, a qualidade de uma sensação não envolve nenhum objeto, mas é possível ligar um objeto a um sentimento de qualidade, o que acarreta uma experiência de outra categoria. Assim, Peirce defende que:

> The quality of feeling would then be the whole feeling. Qualities, then, constitute the first category. A quality of feeling is perfectly simple, in itself; though a quality thought over and thus mixed with other elements, may be compared with others and analyzed. A quality of feeling, in itself, is no object and is attached to no object. It is a mere tone of consciousness. But qualities of feeling may be attached to objects. A quality of feeling, in itself, has no generality; but it is susceptible of generalization without losing its character; and indeed all the qualities of feeling we are able to recognize are more or less generalized. In a mathematical hypothesis the qualities of feeling are so subordinate as to be scarcely noticeable (PEIRCE, CP. 7.530).[13]

Considerando a qualidade de sentimento proposta por Peirce como uma essência do que apenas é, pode-se afirmar que um poema é um signo possível na categoria de Primeiridade devido à possibilidade qualitativo-positiva do código verbal para um interpretante. Antes de ser qualificado como poema, o texto per si não constitui uma generalidade conceitual: é um vir-a-ser. A noção de poesia só surge através da cognoscibilidade do interpretante frente ao código verbal que está para um objeto. Assim, quando um texto com tal configuração é denominado *poema*, afirma-se que já houve um processo de generalização. Se o sujeito percebe a coisa, ela se manifesta em sua essência

[11] *Phaneron*, traduzido aqui como Faneron, é um termo usado por Peirce para se referir a tudo o que está presente na mente em qualquer forma de manifestação (PEIRCE, CP. 8.213).

[12] "[…] não é em si uma ocorrência, como o é ver um objeto vermelho; é apenas um mero vir-a-ser. Seu único ser consiste no fato de ***poder haver*** tal peculiar condição positiva no faneron" (grifo do autor).

[13] "A qualidade de sentimento seria então todo o sentimento. As qualidades, então, constituem a primeira categoria. Uma qualidade de sentimento é perfeitamente simples, em si mesma; embora uma qualidade pensada e assim misturada com outros elementos possa ser comparada com outras e analisada. Uma qualidade de sentimento, em si mesma, não é objeto e não está ligada a nenhum. É um mero tom de consciência. Mas as qualidades de sentimento podem estar ligadas a objetos. Uma qualidade de sentimento, em si mesma, não tem generalidade; mas é suscetível de generalização sem perder seu caráter; e de fato todas as qualidades de sentimento que somos capazes de reconhecer são mais ou menos generalizadas. Numa hipótese matemática, as qualidades de sentimento são tão subordinadas que quase não são perceptíveis."

primeira, embora já tenha havido uma relação diádica obsistente entre o sujeito que percebe e a coisa percebida. Um agindo sobre o outro. Quando o sujeito percebe a coisa e diz: isto é A ou isto é um poema, então a coisa passa a ser percebida a partir de uma linguagem composta por um sistema de signos, ao invés de sua essência plena. A qualidade se liga a um objeto por meio de uma generalização ou, especificamente, por um interpretante que a traduz em signo ou signos. Isto quer dizer que em seu caráter *sui generis* como atributo que designa a essência do ser, a qualidade só poder ser percebida e comunicada através de um sistema de significação. Determinar certo texto como um poema é traduzir a essência poética de tal texto em pensamento que se traduz em linguagem oral e/ou escrita e assim por diante.

Merrell (2005) acredita que na poesia a primeiridade corresponde à própria linguagem escrita na sua possibilidade qualitativa para algum leitor. Ademais, Merrell destaca ainda que a leitura do poema *de facto* estaria na secundidade por o leitor inter-relacionar tal leitura com as de outros poemas e de memórias ou experiências vividas. A terceiridade seria o sentido construído da interação do leitor com o poema num momento específico. No entanto, sem objetivar contrariar Merrell, acredita-se que o universo da poesia em sua essência plena deve transbordar essas fronteiras delimitadas. Primeiro, a linguagem verbal deixa de ser uma Primeira Primeiridade em função de ser um signo que é regido por um interpretante para representar um determinado objeto. Nesse caso, embora possua atributos monádicos, a linguagem verbal deve ser entendida como uma Primeiridade da Terceiridade. Isso quer dizer que o código verbal é constituído de um sistema de signos oriundos de uma experiência triádica: a relação linguagem verbal e mundo objetivo se dá por convencionalidade, o que envolve um interpretante que codifica, identifica, reconhece e decodifica as informações atribuídas a tais códigos. Dessa maneira, a Língua Portuguesa na sua forma escrita ou falada só pode ser compreendida por quem participa desse universo de significação através do interpretante. Reconhecer um código verbal como tal é ser parte do interpretante que constitui esse sistema de signos. Do contrário, o código se vence no vazio de seu sentido. Pois o sentido está no interpretante que o institui, e não no signo que o representa.

Além disso, cumpre lembrar que a linguagem verbal não é o objeto do interpretante, mas as ideias que são governadas por ele. Nenhum tipo de signo é capaz de expressar o sentido do interpretante como tal. Desse modo, o verbo é apenas um dos sistemas de signos objetificados pelo interpretante. Do contrário, todo código verbal seria singular e universal. Assim, a linguagem verbal consiste em um sistema de *obsignos*. Tais signos, dentro da linguagem, assumem funções próprias de modo tal a acarretar o objeto que se pretende representar por meio de um interpretante. Isso quer dizer que além do sentido veiculado pela

linguagem as palavras assumem uma essência própria de ser o que são em função de outras, independentemente de seu objeto. Neste sentido, o objeto de uma palavra (obsigno) poder ser tanto um objeto verbal representado por outra palavra ou conjunto de palavras, como também um objeto não-verbal que esteja presente no mundo objetivo, seja por meio de situações pragmáticas ou objetos *de facto* concretos. No poema seguinte, as palavras RYMA e juven*ilhas* podem assumir essa função:

> RYMA
>
> atravessar sozinho o atlântico
> e discursar aos peixes voadores
> singrar singrar
> o mar de hoje e todo dia
>
> juven*ilhas*
>
> poesia de primeiras viagens
> peixe-vivas palavras
>
> (DURVALINO COUTO, 1994, p. 12).

Partindo do signo em si mesmo, percebe-se que a troca do i por y em RYMA (título do poema) constitui a mesma fonologia do substantivo *rima*. Entretanto, a substituição de um léxico por outro, embora sem alterar o som vocálico, amplia o poder de representação dentro do poema. RYMA também implica *rema* do verbo *remar*. Desse modo, a palavra RYMA veicula a ideia de deslocamento quando se percebe no poema o verbo *singrar* (3º verso) para expressar a fluidez do eu lírico sobre o atlântico. Além disso, singrar possui em sua sintaxe o verbo *sing* (cantar) da língua inglesa. O ato de velejar de certa forma integra em *singrar* o ato de cantar mantendo uma relação metafórica com o segundo verso "e discursar aos peixes voadores". A ideia do discurso invoca na palavra juven*ilhas* (5º verso) o nascer da poesia frente o deslocamento do sujeito. A composição da palavra demonstra não haver um sentido exofórico além do verbo, mas um objeto que jaz na própria composição em si. Isso revela que não é possível compreender a palavra em sua essência plena. Os obsignos RYMA e juven*ilhas* possuem um objeto circundados pela própria dimensão sintática da palavra. Neste sentido, o interpretante surge como mecanismo de esclarecimento de um possível sentido que possa ser atribuído às palavras comentadas. Dessa forma, retomando o pensamento de Merrell, nota-se que o autor considera a poesia nas categorias peirceanas partindo do sentido, e não do próprio signo como tal. A leitura de Merrell de poesia deve ser enquadrada nas

categorias do interpretante: rema, dicissigno/signo dicente e argumento. Pois o poema passa a ser considerado como um objeto geral que o torna tal como é.

Considerando neste momento apenas os elementos estéticos e sintáticos do texto a partir da linguagem verbal, é necessário compreender o que constrói o poema e a noção de poesia. Partindo da categoria de signo referente a si mesmo, existem três classes de signos que podem ser descritas da seguinte forma:

> Um *Qualissigno* é uma qualidade que é um Signo. Não pode realmente atuar como signo até que se corporifique.
> Um *Sinsigno* [...] é uma coisa ou evento existente e real que é um signo. E só o poder ser através de suas qualidades, de tal modo que envolve um qualissigno ou, melhor, vários qualissignos.
> Um *Legissigno* é uma lei que é um Signo. [...] Todo legissigno significa através de um caso de sua aplicação, que pode ser denominada *Réplica*. [...] A Réplica é um Sinsigno (PEIRCE, 2010, p. 52, grifo do autor).

Os qualissignos — por poderem ser icônicos e interpretados somente como rema — se referem a uma qualidade, uma essência, uma possibilidade, como a sensação de uma cor. Desse modo, o ícone nada mais é do que a iconização de um qualissigno que se manifesta como signo. Na linguagem verbal, a configuração sintática das letras assume uma essência qualissígnica, embora seja um obsigno artificial. É icônico porque a forma da letra se torna uma imagem. As letras representam os sons da fala. A combinação de fonemas para formar palavras também forma uma imagem. Cada palavra é uma imagem, cuja estética é um qualissigno icônico remático em função de ser um vir-a-ser para um interpretante. Os poemas visuais se articulam em torno deste artifício, que é analisado no capítulo 3 dessa parte.

Os sinsignos atuam a partir de qualissignos. A visibilidade de uma letra no papel ou qualquer outro tipo de material funciona através da obsistência entre a cor da letra e do local onde esteja disposta. Além disso, o reconhecimento do texto como um todo acontece por meio desse fenômeno. A compreensão desse tipo de relação signo-objeto é analisada na parte II.

Os legissignos, por seu turno, podem ser compreendidos no poema como as palavras. Cada léxico que também é um obsigno é único e insubstituível. A função desempenhada pela palavra dentro do poema é o que condiciona sua essência como signo. Assim, o contexto faz do uso da palavra uma réplica do legissigno. Esse aspecto triádico do signo é analisado apenas na parte III.

O que se pretende afirmar diante disso é que todo signo concreto que é uma qualidade só se torna visível a partir do momento em que se corporifica num objeto, o que equivaleria ao canal, segundo as funções da linguagem desenvolvidas por Jakobson (2007). Cada letra do

alfabeto assume uma configuração estética conforme o objeto que condiciona o aspecto visual da própria letra tornando-a visível: como um pedaço de giz, a cor da tinta de uma caneta ou qualquer outro material. Além disso, leva-se em conta ainda o local onde tal letra possa ser projetada — um pedaço de papel, madeira, tecido... — ou o artefato (metal, ferro, barro...) que assume o design da letra e assim por diante. Uma letra desenhada na areia com a mão é uma letra que é também um índice icônico de algum dedo, que implica uma mão, um braço, um corpo, uma pessoa letrada *ad infinitum.* À medida que a própria letra assume um design e tamanho fora do padrão estético e de sua clausura ela deixa de ser apenas uma letra e implica noções simbólicas, como aponta Pignatari (2004). Isso não tem nenhuma relação com o objeto que a letra ou a palavra pretende representar. Trata-se do signo verbal em sua essência monádica, como na fotografia a seguir de um poema coutiano:

Figura 1 — Signo verbal como imagem

Fonte: fotografia do original em Durvalino Couto (1994, p. 122).

No exemplo citado percebe-se que o sentido ou objeto a ser acarretado pela linguagem verbal é formado a partir de um processo de semiose — relação ou ação entre o signo, objeto e o interpretante (PEIRCE, 2010, CP, 5.484; CHANDLER, 2007, p. 30) — através da letra S a se engendrar ao I para formar o símbolo monetário $. Além disso, a palavra CRISE que se

torna CR$ se refere a uma possível crise financeira do Brasil em função de o símbolo CR$ simbolizam a moeda da época: o Cruzeiro Real.[14] A criatividade metalinguística empregada no texto representa o potencial simbólico que a estética imagética do código verbal pode assumir. A linguagem verbal escrita neste aspecto é, antes de tudo, visual. E é esta essência qualitativa que se pode elencar como um signo monádico, tal como o exemplo seguinte:

Figura 2 — Signo verbal como imagem

Fonte: fotografia do original em Durvalino Couto (1994, p. 123).

Este exemplo se diferencia da figura 1 pelo fato da palavra conter informações pertinentes a dois idiomas distintos: o Português e o Inglês, características comuns nos escritos de Durvalino Couto. A fusão das duas letras O forma um signo possível que permite a construção dos seguintes obsignos: portador, o portador, porta-dor, porta, dor, porta e *door*, equivalente a *porta* em Português. Logo, a obsistência das duas letras O no final da construção sintática implica a transposição da linguagem que se evade com o sentido formando um labirinto na medida de uma porta. Um portal que se abre diante do universo de significação de duas línguas.

Feitas essas ponderações sobre a essência do signo monádico dentro da Primeiridade, percebe-se que o poema permite a transcendência para um amplo universo de significação além do código. Tal possibilidade acontece em virtude de o poema ser constituído de uma linguagem que é um sistema de signos traduzindo outros signos *in continuum.* Assim, a poesia constitui um universo monádico a partir de um processo de tradução. O tópico seguinte aborda essa questão.

1.2 Poema: uma tradução intersemiótica

Mostrou-se anteriormente que a essência do signo monádico ou primeiro corresponde a tudo o que apenas é sem acarretar terceiros. Dessa forma, o poema constitui um arcabouço

[14] É relevante notar que o Cruzeiro Real CR$ era a moeda vigente no Brasil até 1994, quando o Real o substitui e passou a ser a moeda oficial tendo como símbolo apenas o R$. Fonte: <http://www.brasil.gov.br/economia-e-emprego/2009/11/Real-e-a-moeda-corrente-no-brasil-desde-1994> Acesso em 15 nov. 2017.

de signos transitando entre as três categorias cenopitagóricas já mencionadas. Assim, no além-margem, a poesia permite a transuasão de signos que se tornam supersignos, ou seja, signos de outros signos. Disso depreende-se que a linguagem verbal opera nesse nível. Um signo do possível se tornando possível, ou seja, um signo que se torna signo por meio de sua tradução em outro signo, como esclarece Jakobson (2007) ao citar Peirce. A organização desses signos num arcabouço próprio em processo de transuasão dá origem ao poema através de um processo de tradução.

Roman Jakobson (2007) afirma que o código verbal pode ser interpretado a partir de três processos de tradução: intralingual, interlingual e intersemiótica. O primeiro corresponde a todo processo de tradução quando ocorre dentro da mesma língua — também chamado por Jakobson de operação metalinguística ou semiótica — ao explicar em outras palavras o significado de uma palavra qualquer. O segundo acontece entre línguas distintas, tal como do Inglês para o Português ou vice-versa. Por fim, o terceiro ocorre entre sistemas de signos distintos, como pode acontecer do código verbal para o cinematográfico (BASSNETT, 2005).

Assim, considerando o terceiro tipo de tradução elencado por Jakobson, defende-se que a execução do poema na sua forma escrita é a operação de uma tradução intersemiótica que acontece do universo introspectivo do sujeito — formado por um sistema de signos no nível das ideias, experiências e sensações — para a linguagem verbal, que assume uma essência monádica. Peirce (2010), como já foi afirmado antes, pondera que o universo é constituído de signos, na medida em que são considerados como tais. Logo, todo poema, por estar sujeito às leis da linguagem verbal, é uma espécie de tradução intersemiótica desse universo maior. Octavio Paz demonstra como isso ocorre:

> Cada texto é único e, simultaneamente, é a tradução de outro texto. Nenhum texto é inteiramente original, porque a própria linguagem em sua essência já é uma tradução: primeiro, do mundo não-verbal e, depois, porque cada signo e cada frase é a tradução de outro signo e de outra frase (PAZ, 2009, p. 13; 15).

A tradução intersemiótica do mundo das ideias para a linguagem verbal confirma que cada língua e cada civilização funcionam como "uma visão de mundo", como demonstra (PAZ, 2009, p. 13). Não se pode perceber o mundo tal como é, mas por meio de signos que traduz esse mundo, que se torna uma espécie de tradução da tradução continuadamente (PAZ, 2009; DE WAAL, 2007). Para entender melhor essa ideia, Deely (1990, p. 79, grifo do autor), demonstra que "o mundo dito físico existe dentro do mundo da experiência: mas não é como experimentado que o mundo físico é chamado apropriadamente de físico: *como*

experimentado [...], ele é apropriadamente chamado de *objetivo*". Isso demonstra que o poema consiste num conjunto de experiências e sensações de um sujeito que traduz em linguagem verbal os conflitos de um eu — ego — em confronto com o outro: o não-ego ou não-eu. Como defende Octavio Paz, "[...] o selvagem é a nostalgia do civilizado, seu outro eu, sua metade perdida. A tradução reflete essas mudanças: já não é uma operação com tendência a mostrar a identidade última dos homens, mas um veículo de suas singularidades" (PAZ, 2009, p. 11). O poeta se debruça sobre suas introspecções de modo que tal experiência se verbaliza e manifesta a mesma volição no código por meio de uma estética, como se percebe no poema seguinte:

Vagas revoltas (1)
ondas-palavras (2)
se decompõem em mar bravo (3)
onde me habito. (4)

Mas é chegada a hora do canto (5)
e em maresia (6)
meu pranto calmo espraia (7)
no leito onde se deita (8)
palavras colhidas sem preparo (9)
que aos poucos o poema sedimenta. (10)

Não conto a história do rio (11)
que cruzo todo dia sem contento (12)
meros cruzamentos (13)
- barco à deriva (14)
Várias histórias e vários rios (15)
atravessam meu sofrimento. (16)

Horizonte! (17)
Paisagens claras agora. (18)
Celebro o sal da vida (19)
- átrio da criação (20)
porta de cada momento (21)

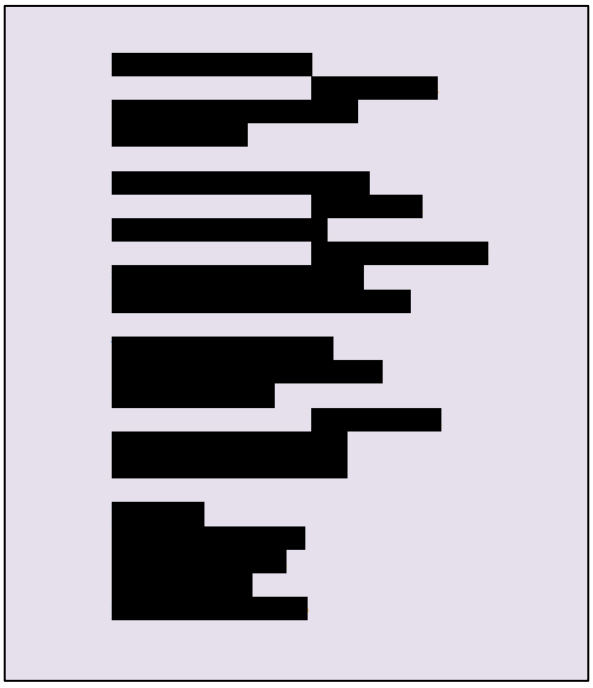
(DURVALINO COUTO, 1994, p. 11).

O habitar a linguagem em mar reitera a necessidade do poeta de traduzir em linguagem escrita uma experiência fora desse universo linguístico. No poema citado, Durvalino Couto performa no poema um eu frente ao acaso do instante: um ser que se torna o que é em função do estar-aí. O poema é tecido no ritmo da maresia das palavras que se oferecem no ballet das ondas formando um tecido lexical com essência cognitiva. Desse modo, o final dos versos 2, 6, 8 e 14, principalmente, se estrutura como se o próprio verso estivesse sendo varrido pelas ondas: bravura da linguagem. Do início ao meio de cada verso

as palavras mantêm certa regularidade regida por uma mansidão: onde o sujeito habita em pranto que se derrama em maresia rumo ao “sal da vida”, adjunto adnominal que designa a natureza do destino do sujeito.

A ideia de movimento, fluidez e transcendência está presente tanto na estrutura dos versos 2, 6, 8 e 14 como nos termos que o formam, respectivamente: ondas (palavras), maresia (pranto), leito (estar-aí) e barco (transcendência). O sujeito procura traduzir tais introspecções no poema não somente através da organização sintática da linguagem, como também na imagem que os versos formam em justaposição. Se em cada verso as palavras fossem substituídas por uma cor preta uniforme destacada por um fundo mais claro, ter-se-ia a seguinte experiência imagética:

Figura 3 — Supressão de obsignos por cor preta



Fonte: exemplo nosso de captura de tela e edição.

As cores que se alongam mais do que outras indicam os versos citados anteriormente para indicar o movimento e a direção das ondas. Além disso, percebe-se que nas três primeiras estrofes, que expressam a fluidez, os versos maiores são sempre os que estão no centro de cada estrofe, ao passo que na última os versos maiores estão próximo às bordas. Por certo, os versos centrais iconizam o deslocamento do sujeito em fluxo de um rio em busca de sua foz: um barco à deriva. O encontro com a margem oceânica permite a transcendência do eu através do portal que se abre como se observa na última estrofe do poema.

Diante dessas ponderações, percebe-se que a essência visual do poema em sua composição sintática como elemento icônico para um possível objeto acarreta a participação de signos de outras categorias para constituição de uma semiose. O destaque dado surge como necessidade de compreender a sintaxe pela qual o poeta se apodera para traduzir em verbo as introspecções de um eu.

Constituído de composição e cognição, nota-se que a estrutura do poema se dá a partir da ordenação das palavras. A este respeito, afirma-se que a combinação pode acontecer por coordenação ou subordinação. A primeira acontece no eixo paradigmático (semelhanças), a segunda no sintagmático (contiguidade) (PIGNATARI, 2004). Através dessa ordenação as classes gramaticais pregam relevante papel na combinação sintática das palavras. São esses elementos que condicionam a categorização da relação signo-objeto para um interpretante. Assim, as classes que compreendem o universo poético da primeiridade são aquelas que, em determinado contexto, refletem uma qualidade ou estado de consciência em si mesmo que não acarrete algo mais, como alguns verbos intransitivos no modo infinitivo e adjetivos no grau normal.

No poema "Vagas revoltas" citado anteriormente, embora o verbo *ser* seja intransitivo (predicativo), a conjugação do mesmo na 3ª pessoa do singular em "Mas *é* chegada a hora do canto" (5º verso, grifo nosso) não permite que seja um obsigno monádico. Em *sui generis* algo que possui a qualidade de ser — o que apenas é — participa de experiências monádicas. No entanto, no nível sintático a flexão do verbo na voz passiva do Presente do Indicativo evidencia esse algo que é: a hora do canto. Todo verbo conjugado acarreta algo que determina sua conjugação, logo deixa de ser monádico e se trona diádico, como os verbos do poema: decompõem (revoltas, ondas-palavras), habito (eu), chegada (hora), espraia (canto), deita (pranto), colhidas (palavras), sedimenta (poema), conto (eu), cruzo (eu), atravessam (histórias, (rios) e Celebro (eu). Ademais, os verbos transitivos revelam não só o sujeito que participa da conjugação verbo-temporal, como também o objeto que se liga ao verbo. Os verbos que não participam dessa categoria são os intransitivos que expressam fenômeno da natureza, como o verbo *chover*, que não há no poema. O percurso do sujeito em maresia se relaciona no poema de duas formas: no sentido que os verbos conjugados ao Pronome Sujeito *eu* evidencia — habito, conto, cruzo, Celebro — quanto na quantidade de sílabas gramaticais do verbos citados: 3, 2, 2, 3, respectivamente. As duas sílabas dos verbos intermediários desenvolvem as três ideias propostas pelos verbos inicial e final: estar, sair, chegar. As três palavras também equivalem na mesma quantidade de sílabas gramaticais com o obsigno *destino*, que assume a mesma dimensão estrutural dos obsignos *sujeito*, *habito* e *fluidez.* Logo, a partir desse viés de

análise sintática é possível construir o seguinte argumento: o sujeito habita a fluidez do seu destino.

Devido ao fato de a linguagem se estruturar em torno de signos que também são objetos (obsignos), torna-se limitado afirmar que certa palavra ou classe gramatical seja em todo contexto um caso de ocorrência monádica. Em seu aspecto *sui generis* o verbo é per si um legissigno remático por ser um signo que é uma lei e que está para um interpretante (PEIRCE, 2010). Dessa maneira, o limite do léxico entre cada categoria (de primeiro, segundo ou terceiro) deve ser considerado conforme três níveis de relação. O primeiro pode ser denominado de *motivação/composição sintática.* Esse processo ocorre no poema através dos fatores que determinam a formação e ordenação das palavras, que podem ser por similaridade fonológica ou sintática e contiguidade (relação de sentido). No poema "Ryma", citado anteriormente, esse caso pode ser percebido tanto no próprio título, como também nas expressões que aparecem no poema, como juven*ilhas, singrar* e *peixe-vivas.* No poema "Vagas revoltas", a motivação sintática acontece em *ondas-palavras*. Além da motivação sintática com palavras completas, há também casos em que o poeta se utiliza de letras para atingir o sentido pretendido, como na palavra CRISE que se reduz à CR$, como já foi mostrado antes.

O segundo nível ocorre através da *obsistência sintática*, que pode ser de dois tipos: *obsistência sintático-endofórica* e *obsistência sintático-endoexofórica*. O primeiro tipo se refere à relação entre palavras, orações ou períodos dentro do texto. Verbos transitivos e pronomes participam dessa experiência, pois são palavras que exigem um objeto. Os afixos que designam os tempos verbais e classificação das palavras são obsignos que mantêm relação obsistente com seu objeto. Nesse nível operam os obsignos que se relacionam com outros dentro do mesmo texto independentemente do objeto que representam e do sentido que expressam. A *obsistência sintático-endoexofórica* diz respeito à relação entre as palavras dentro do texto em função do sentido que expressam e sua relação com outros textos e o mundo objetivo que representam. Verbos transitivos acarretam um objeto, mas tal objeto para manter uma relação obsistente com seu objeto é necessário que tal objeto participe do contexto onde o verbo está inserido. Do contrário, ter-se-iam verbos e objetos ou outras classes de palavras sem harmonia entre si. Logo, o referente perder-se-ia no próprio signo. Essa ideia é analisada mais acuradamente ao longo da parte II.

Tudo isto só é possível devido o terceiro nível de experiência sintática do poema: a *transuasão sintática.* Esse processo equivale ao sentido do interpretante postulado por Peirce, o que pode ser entendido como uma espécie de cognição em relação ao signo (PEIRCE, CP.

2.242). Desse modo, a transuasão sintática é o processo que torna o poema cognoscível para algum interpretante do mesmo universo linguístico do código verbal do poema. Peirce classifica o interpretante em três tipos: imediato, dinâmico e final. O primeiro se refere a tudo o que o signo expressa, como uma pergunta. O dinâmico é o efeito dessa presença que o imediato tem sobre o interpretante: a escolha de uma experiência entre outras a fim de responder tal pergunta. E o final é o sentido último que tal efeito provoca a ser identificado: a resposta adequada entre as possibilidades evocadas pela razão da pergunta (PEIRCE, CP. 8.314). Se o interpretante final parte do dinâmico, como defende Peirce, pondera-se que nunca deve haver, pelo menos na poesia, um interpretante final, mas apenas aproximado. Do contrário, cada poema seria capaz de oferecer apenas uma interpretação singular. Essa categoria é analisada ao longo da parte III.

Reitera-se que os três níveis de experiência sintática do poema ocorre não de modo isolado um do outro, mas mantendo certa interdependência entre si. São experiências que correspondem respectivamente à essência de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. Dessa maneira, o processo de motivação e obsistência sintática é compreendido através da transuasão sintática. Quando um obsigno é monádico no campo da obsistência exofórica, não o é no caso endofórico. Por exemplo, as preposições (de, com, em...) poderiam ser classificadas como obsignos monádicos, pois são classes de palavras que não têm um objeto externo à linguagem tal como têm os substantivos *mar*, *leito*, *barco*, *rio*... No entanto, as preposições deixam de ser monádicas quando acarretam um objeto no nível da obsistência sintático-endofórica: não conto a história *do*... A preposição de + o (do) implica um objeto: *do*... o que? Neste caso, surge o obsigno ...*rio* (11º verso). Assim, o objeto das preposições ocorre no nível endofórico.

Por outro lado, um caso em que as preposições poderiam se enquadrar como obsignos monádicos acontece quando compõem um adjunto adnominal, ou seja, quando assume uma qualidade. Logo, em "Mas é chegada a hora *do canto*" (5º verso, grifo nosso) a preposição forma um adjunto adnominal. Contudo, o adjunto deixa de ser monádico em função de ser uma expressão que substitui a ideia de qualidade que poderia ser expressa diretamente por um adjetivo. Por exemplo, se considerado como adjunto adnominal em "Celebro o sal da vida" (3º verso, última estrofe), a expressão ...*da vida* tem o mesmo sentido que *vital*. Acarreta um obsigno. Logo, não é monádico. Embora a relação possa se dar por meio de similaridade de sentido — uma locução com valor de adjetivo —, a perda da monadicidade referir-se-ia ao fato uma palavra implicar outra: um segundo. Dessa forma, os adjetivos desenvolvem uma função sintática no poema de modo que apenas qualificam ou especificam algo sem a

necessidade de implicar um objeto. No entanto, não se deve confundir a essência do adjetivo como tal no que se refere à qualidade que evidencia com o objeto qualificado. Certas qualidades ou ideia de qualidade são imprescindíveis de um segundo que condicione tal aspecto, como é o caso do adjetivo rápido. Pode-se pensar a ideia de velocidade sem remetê-la à lentidão, mas não se pode dissociar a qualidade de ser rápido com o objeto que revela tal qualidade. Assim, ao passo que uma ideia pode ser dissociada de outra, existem casos em que uma não pode ser prescindida da outra. Neste caso, reforça-se novamente que Peirce (CP. 1.353)[15] classificou a separabilidade de uma ideia da outra em três modos, a saber:

a) dissociação (*dissociation*):

   — pensar A (como a cor azul) sem imaginar B (como vermelho) e vice-versa.

b) dissenção (*prescission*):

   — supor A (um espaço) sem B (uma cor) mesmo quando A e B são indissociáveis.

c) diferenciação (*distinction*):

   — distinguir A (alto) de B (baixo) mesmo quando não se pode nem supor um sem o outro.

No que tange a alguns dos adjetivos em "Vagas revoltas", o obsigno *claras* pode ser suposto sem o termo *escuro*, mas é preciso de algo claro para que tal qualidade seja percebida assim: paisagens. Caso similar ocorre com os adjetivos *vagas* (revoltas), *bravo* (mar) e *calmo* (pranto).

Até aqui tem-se mostrado como se inicia e processa o fazer poético no que tange à execução de introspecções em linguagem verbal. Diante disso, afirma-se que o poema é um conceito qualitativo — argumento que se atinge através de uma generalização — que se atribui a uma tessitura textual específica. Contudo, como dimensionar a relação poema-poesia a partir desse arcabouço verbal? O tópico seguinte desenvolve essa ideia.

1.3 Poesia: a linguagem do possível

Embora pareça menos complexo do que se imagina, pondera-se que afirmar o poema como a medida da poesia é, também, em certa proporção, defender que a poesia não transcende o poema, o que possibilita conceber equivocadamente ambos os termos. Torna-se, neste sentido, desafiador e, ao mesmo tempo, necessário entender a funcionalidade das coisas pelo avesso. Poesia implica poema, mas nem todo poema implica poesia. Afinal, quando se

[15] Termos de tradução nossa.

faz um poema, faz-se também poesia? E o que faz a poesia ser o que é em função do poema? Partindo do dicionário *dicio.com.br* disponível online, identificou-se que a palavra poesia tem origem da palavra *poesis.is* do Latim e *poiesis.eos* do Grego. Nesse dicionário, a poesia refere-se à "Arte de compor através de versos; modo de expressão artística caracterizada pelo uso de regras, de sons ou de estruturas sintáticas específicas" (dicio.com.br). Além do uso estratégico da linguagem a partir do som e outros elementos poéticos (BALDICK, 2001), o fazer poético também caracteriza-se à particularidade de um autor, povo, época e escola literária, como descreve o Dicionário Aurélio em versão online (dicionariodoaurelio.com).

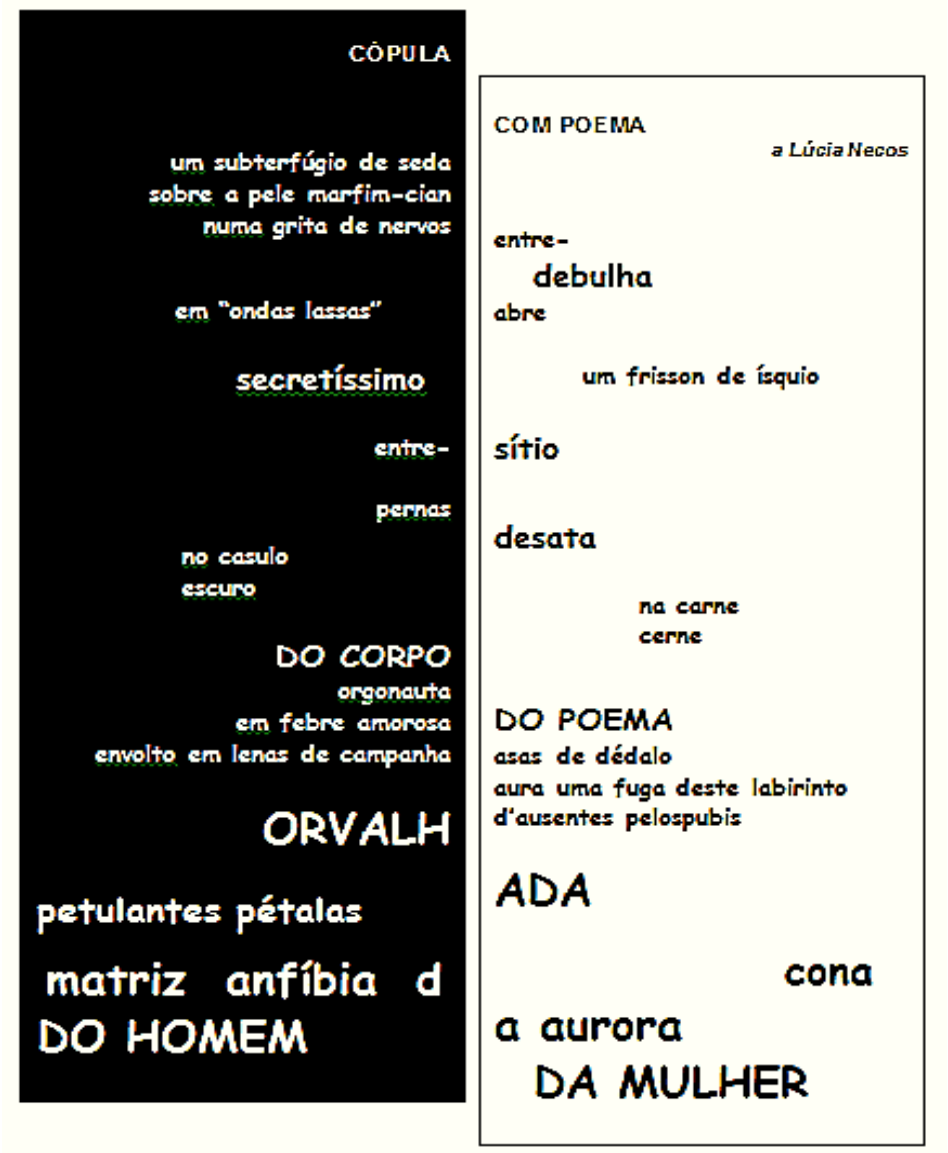
Ante o exposto, nota-se que a poesia pertence a um universo dependente de outro para ser concebida como tal. Concernido à sonoridade e ao sentido derivado dessa construção, como se percebe, faz da poesia um signo que tem a qualidade de ser o que é em função de um objeto que a faz ser como tal: o poema. Em Childs e Fowler (2006) entende-se poema como algo construído em versos. Para Aristóteles (384-322 a. C, [1997]), esse processo da poesia se dá por meio da mímese, isto é, imitação. O imitar é concebido como processo "natural ao homem desde a infância", visto que a imitação estimula prazer (ARISTÓTELES, 384-322 a. C, [1997], p. 21), O poeta, conforme cita Aristóteles, imita por três modos: "ou reproduz os originais tais como eram ou são, ou como os dizem e eles parecem, ou como deviam ser" (ARISTÓTELES, 384-322 a. C, [1997], p. 48). Os recursos que compõe o texto poético, segundo Aristóteles, são o uso de palavras raras, metáforas e modificação de palavras. Desse modo, por ter uma "essência mimética", Badiou (2002, p. 12) defende que "a arte é incapaz de verdade ou que toda verdade lhe é exterior". Em outras palavras, poder-se-ia dizer que a poesia corresponde ao efeito estético que se obtém através da transuasão sintática constituindo o arcabouço obsistente endoexofórico do poema.

Mediado pela transuasão sintática, o efeito poético pode ser construído tanto através do uso figurado da linguagem, como também através da estrutura que se cria usando essa linguagem. No primeiro caso, o sentido do poema se desenvolve mais no nível da Terceiridade pela Secundidade, relação signo verbal e a cognição resultante da linguagem. No segundo, o efeito se dá em harmonia com esse fator que constitui a disposição icônica do poema, nível da Primeiridade. Isso quer dizer que, mesmo tendo o poema uma forma semelhante tal qual seu objeto, a linguagem também mantém com a imagem criada um diálogo que põe em relação o recurso visual e o sentido criado dessa semiose, isto é, uma continuidade cognitiva entre um signo, objeto e um interpretante. Esse processo pode, de antemão, ser chamado de transuasão sintática icônico-visual (que se dá a partir do léxico) ou transuasão icônico-cognitiva (quando acontece no campo do interpretante). A análise do

poema considerando esses dois vieses é feita no capítulo 3 dessa parte e da parte III, respectivamente.

Todavia, deve-se relevar que o poder de efeito icônico, metafórico ou mesmo simbólico do poema consiste na possibilidade qualitativa disposta na coordenação e subordinação entre as palavras e os versos. A poesia coutiana permite a análise de como ocorre esse processo. Muitos dos poemas em *Os caçadores de prosódias* (1994) estão estruturados de forma que oferece ao leitor leituras plurais. Isso possibilita o poema de transbordar a própria página do livro. A transcendência do eu frequentemente presente nos poemas está não só para questões existenciais: mas para o erotismo acarretado da relação eu-outro ofuscado na linguagem, como em "Cópula com poema":

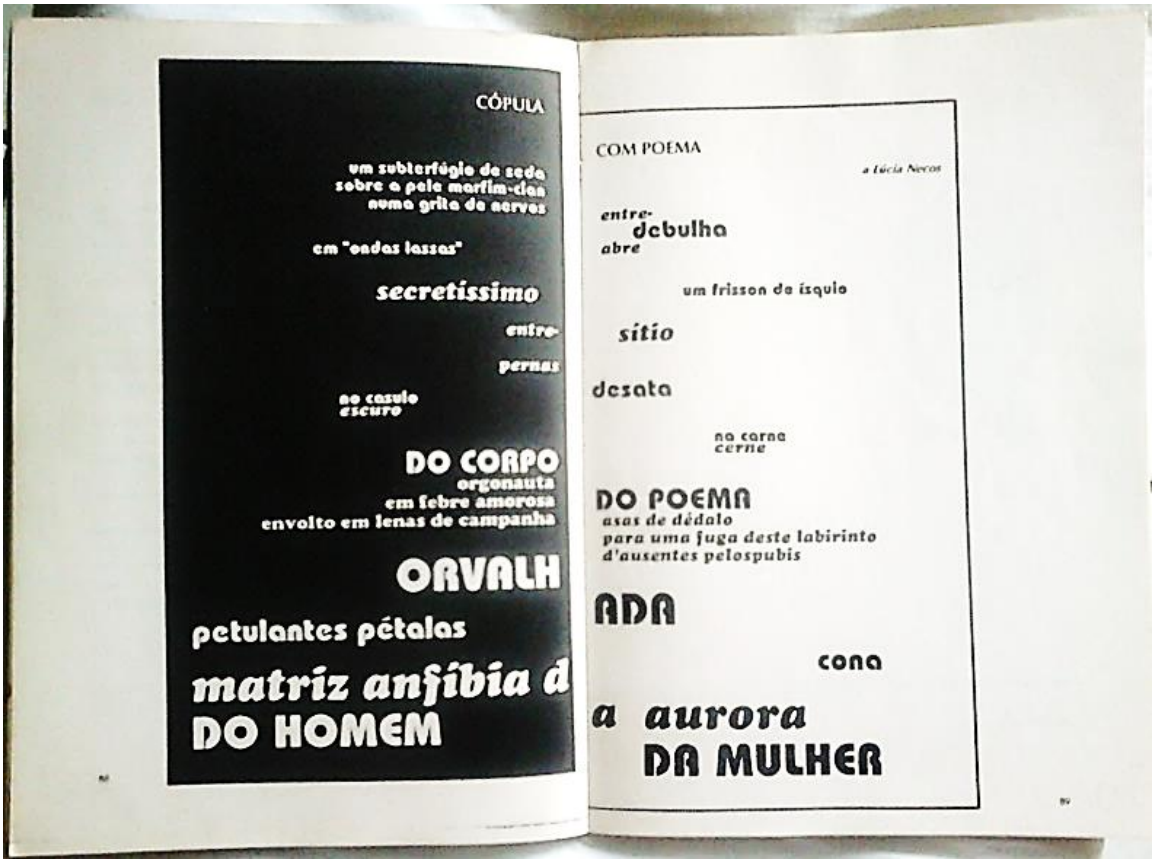
Figura 4 — Cópula com poema, edição no computador



Fonte: edição baseada no original em Durvalino Couto (1994, p. 88-89).

A figura 4 apresentada anteriormente é uma réplica do poema original editada no computador feita com o objetivo de tornar as letras mais legíveis para leitura. A fotografia do original é feita a seguir apenas para observar a apreciação estética atribuída ao poema que tem a forma de livro aberto:

Figura 5 — Cópula com poema, fotografia do original



Fonte: fotografia do original em Durvalino Couto (1994, p. 88-89).

Nota-se que a imagem expressa a ideia de que o poema transcende as fronteiras da página do livro. A estrutura do poema em forma de livro aberto demonstra a essência qualitativo-positiva do poema frente ao poder da linguagem. O poema se torna, dessa maneira, uma na medida do possível. Cada verso oferece ao outro sua obsistência sintática, o que caracteriza o efeito da poesia como a revelação "das potências da própria língua" (BADIOU, 2002, p. 39). Sendo a linguagem um sistema de signos para um interpretante, a poesia se qualifica como um signo possível. Badiou declara ainda que "todo poema faz um poder vir à língua, o poder de fixar eternamente o desaparecimento do que se apresenta. Ou de produzir a própria presença como Idéia pela retenção poética de seu desaparecer" (BADIOU, 2002, p. 39).

Em “Cópula com poema” a presença e o desaparecer da poesia no poema se faz através do próprio potencial da linguagem que compreende a estrutura do texto: os versos podem ser lidos e deslidos na mesma página ou em combinação da página oposta. Tal processo revela duas possibilidades: são dois poemas que se revelam como uno ou é um poema que se apresenta como dois. O rompimento da linearidade, de certa forma, é uma experiência que procura manter uma relação de sentido aproximada com o objeto do poema a partir de sua forma. No poema, os versos penetram e são penetrados no sentido, na cor, no tamanho e na expressão. Em Durvalino Couto, o poema transcende o verso e o livro.

A presença do erótico em Durvalino Couto é uma essência qualitativa que se revela do escuro. Em corpo entre pernas desata a orvalhada do poema em casulo: aurora da mulher? O arrebol forma um labirinto que estimula a união do sujeito homem com o sujeito mulher postos em lado oposto. Do lado-homem, os obsignos *nervos*, *cópula*, *pernas*, *casulo*, *orvalh-* mantêm uma relação obsistente com *frisson*, *sítio*, *abre*, *pelospubis* e *–ada* do lado-mulher. A cópula objetiva o orgasmo que se percebe através da motivação sintagmática entre *orvalh-* e *-ada*. De certa forma, tal leitura demonstra um dos caminhos que poderiam ser cruzados a partir dos mecanismos dispostos no poema. Ao mesmo tempo em que se percebe uma essência oposta entre os lados do poema (fundo preto e o outro em fundo branco), nota-se ainda que é essa qualidade que põe em órbita o movimento de sentido do poema: A que se faz ser A em função de não-A, que implica a possibilidade de B.

Diante das ponderações feitas até então, o poema em sua qualidade monádica é um arcabouço de signos possíveis para um interpretante. Um caos difundindo um labirinto nos limites da própria linguagem. Dessa forma, defende-se que o objeto do poema só pode ser atingido quando o leitor participa do mesmo universo do interpretante do código verbal. Sendo o poema um conjunto de signos possíveis, implica-se que as leituras são plurais conforme as fronteiras entre o signo e o objeto, que podem ser ilimitadas. Contudo, tal fluidez de sentidos não significa que “todo ato de interpretação possa ter um final feliz”, como critica Umberto Eco (2005, p. 28).

Por fim, no âmbito da Primeiridade, o poema é um signo que se qualifica como um vir-a-ser. O eu lírico cala o que diz sem dizer. E nesse universo de paradoxos a palavra se faz verso que se faz estrofe que se faz poema que está para um objeto que está para um sentido *ad infinitum*. Desta semiose, o sentido se perde e se camufla no próprio signo e transcende para além de suas fronteiras. Diante disso, percebe-se que o poema em Durvalino Couto constitui-se como um obsigno. Este aspecto torna o texto numa forma de manipulação da linguagem. Antes que o poema expresse sentido em relação a um determinado objeto, a sintaxe já se faz

objeto do próprio interpretante. Desse modo, nesse comboio o sujeito enquadra no texto a sinédoque de uma semiose. Na continuidade, o poema se corrompe e o eu lírico desliza-se num fluxo contínuo. Nesse sentido, Eco (2005. p. 46) postula que “o segredo de um texto é o seu vazio”. Uma coisa leva a outra sem que nada se tenha no final. Ainda assim, é preciso compreender como ocorre tal fenômeno. O capítulo seguinte analisa a relação entre as palavras no poema através de sua funcionalidade icônica.

CAPÍTULO 2
ICONICÍDIO: O SENTIDO NA RELAÇÃO POR SIMILARIDADE

The quality is what presents itself in the monadic aspect.[16]

Charles Sanders Peirce

No capítulo anterior iniciou-se a análise do poema em sua essência monádica através de seu arcabouço sintático. Assim, o poema passa a ser entendido como um signo constituído de outros signos a fim de traduzir intersemioticamente introspecções de um sujeito lírico em linguagem verbal que se organiza através da motivação, obsistência e transuasão sintática.

No que tange ao aspecto monádico do signo verbal como uma Primeiridade da Terceiridade, pondera-se que o objeto da poesia concentra-se no próprio código no qual é traduzida ou no objeto desse código. A relação entre esses dois possíveis objetos constrói o que se entende por forma e conteúdo, termos aqui substituídos por composição e cognição. Tal relação pode acontecer de três formas: coordenação lexical por similaridade (sonoridade), configuração estética do poema (forma fixa ou livre) e contorno visual de seu objeto empírico (poesia visual), Os dois últimos tipos são reservados para o capítulo seguinte, ficando para este apenas o primeiro.

Em conformidade com os pressupostos teóricos citados no capítulo anterior, a análise do poema em seu aspecto primeiro considera o conceito de ícone formulado por Peirce com o objetivo de examinar como ocorre a relação por similaridade no nível da palavra e do verso como instrumentos de construção de cognição, sobretudo, no poema "Iconicídio".

2.1 Relação por similaridade: o léxico

Conforme Peirce (2010, CP.2.89), dentro da primeiridade a originalidade corresponde à qualidade do ser que apenas é independentemente de qualquer outra coisa. A relação entre signos desta categoria acontece por similaridade, isto é, quando um signo A tem propriedade qualitativa semelhante à de B, embora A e B sejam independentes entre si. Trata-se de um "Representâmen cuja qualidade representativa é uma sua Primeiridade como Primeiro" (PEIRCE, 2010, p. 64). Sendo o primeiro correlato da categoria dos signos referente ao objeto, Peirce classifica esse tipo de signo como ícone: "um signo que se refere ao Objeto que

[16] "A qualidade é o que se apresenta no aspecto monádico."

denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer tal Objeto realmente exista ou não" (PEIRCE, 2010, p. 52). Poderia ser citada como exemplo de ícone a relação que se estabelece entre a forma de uma nuvem com o objeto ao qual às vezes ela pode se assemelhar, como uma ovelha ou outros animais, o formato da cabeça de uma pessoa e assim por diante.

Conforme os ícones participam de outros modos de Primeiridade dentro das categorias de signo em relação ao objeto, Peirce distingue três tipos de iconicidade, chamados de hipoícones:

> Os que participam de qualidades simples, ou Primeira Primeiridade, são *imagens*; os que representam as relações, principalmente as diádicas, ou as que são assim consideradas, das partes de uma coisa através de relações análogas em suas próprias partes, são *diagramas*; os que representam o caráter representativo de um representâmen através da representação de um paralelismo com alguma outra coisa, são *metáforas* (PEIRCE, 2010, p. 64, grifo do autor).

Considerando apenas o poder icônico que um poema compreende em sua clausura, considera-se que a imagem mental criada a partir do código verbal do poema funciona como objeto desse código mediado por uma cognição que acarreta outro objeto em relação ao primeiro que implica outro *in continuum*. Dessa forma, é possível supor que um Poema P^1 implica ou sugere um Objeto O^1 por meio de uma Cognição C que acarreta para a relação P^1 e O^1 um Objeto O^2 que, posto para C, implica um Objeto O^3 sucessivamente podendo ser representado da seguinte forma: $P^1 = P^1 + C \rightarrow O^1 \rightarrow C + P^1O^1 \rightarrow P^1O^1O^2 + C \rightarrow P^1O^1O^2O^{3ad\ infinitum}$.[17] Desse modo, sendo o poema um conjunto de palavras que são símbolos, a poesia constitui-se como fenômeno que acontece por meio da "transformação de símbolos em ícones", como defende Pignatari (2004, p. 24). Assim, a poesia se organiza por relações analógicas que funcionam como ícones quando propõe de algum modo imitar seu objeto, ao passo que a prosa funciona por contiguidade (lógica) quando procura argumentar sobre o objeto que representa:

[17] O sinal de igualdade seguido de P^1 é usado aqui para demonstrar que P^1 funciona como um signo que equivale a todo o processo de cognição que o torna cognoscível. Desse modo, considerando que P^1 assume a essência de signo que é igual à cadeia de semiose que se implica da função sígnica, pode-se afirmar que a semiose produz uma sincronia icônica na relação entre os objetos implicados de P^1. Levando em conta as operações básicas na resolução de uma equação simples como $2x + (10x – 2x) = 20$ tendo como resultado $x = 2$, é possível determinar que o resultado da equação é icônico a todo o processo que possibilita x ser igual a 2. Diante disso, cumpre relevar que a representação $P^1 = P^1 + C \rightarrow O^1 \rightarrow C + P^1O^1 \rightarrow P^1O^1O^2 + C \rightarrow P^1O^1O^2O^{3ad\ infinitum}$ não significa dizer que P^1 possui um objeto tal qual o próprio P^1, mas que do signo P^1 é possível implicar toda a relação que se estabelece entre os signos acarretados de P^1, que se torna igual à sua função cognitiva.

> Na poesia predominam as relações de formas; na prosa, os conceitos. A poesia tenta ser ou imitar o objeto ao qual se refere, por meio de formas analógicas (“chove chuva choverando”), enquanto, na prosa, tentamos “contar” o que está acontecendo (“a chuva está caindo”). É por essa razão que posso “resumir” um romance ou uma tese, mas não posso resumir um poema, um quadro ou uma sinfonia (PIGNATARI, 2004, p. 24, grifo do autor).

Sendo ícone, a impossibilidade de não resumir o fenômeno poético, como cita Pignatari, se dá em função de a imagem cognitiva construída do poema está condicionada aos signos que constituem seu arcabouço sintático. Quanto à prosa, pondera-se que é possível preservar o mesmo sentido de uma sentença usando outras palavras, que funcionam como signos. No entanto, na poesia essa operação camufla o sentido do poema podendo apresentar uma imagem formada por retalhos lexicais. Cada léxico se torna um obsigno para a palavra substituída. Embora a compreensão do sentido de um signo se dê através de sua tradução por outro signo, como defende Jakobson (2007) baseado em Peirce, acredita-se que sua substituição se torna impossível quando o próprio sentido se perde no processo de tradução. Assim, Paz (2009) postula que cada poema é singular e que suas partes não podem ser substituídas. A troca (tradução) de uma palavra ou frase por outra para expressar o mesmo sentido, embora possível, cria outro signo que já não é o mesmo que o primeiro. Dessa maneira, Paz esclarece que “os sentidos de um poema são múltiplos e variáveis: as palavras dele são únicas e insubstituíveis. Trocá-las seria destruir o poema. A poesia, sem deixar de ser linguagem, é algo mais que linguagem” (PAZ, 2009, p.25).

A este respeito, focando na coordenação lexical, a relação analógica se dá primeiro na combinação de sons. Dessa forma, quando uma palavra se relaciona com outra dentro do mesmo verso ou em outro a partir do som vocal ou consonantal de uma ou mais sílaba no início, meio ou final do léxico, afirma-se que há uma relação icônica entre os termos. No exemplo citado por Pignatari, “chove chuva choverando”, a aliteração no início de cada léxico formada pelo som fricativo /ʃ/ representado pelo dígrafo *ch* justaposto às vogais *o*, *u*, *o*, respectivamente, remete de fato ao som irregular da chuva. Por outro lado, tal imagem acústica torna-se mais difícil de ser formada a partir de uma linguagem prosaica.

Além disso, faz-se necessário para a composição imagética do poema não somente a relação por similaridade entre as palavras, mas também a relação entre o som, sentido e a posição estratégica de uma palavra em relação à outra, quando é mais acentuado na poesia visual. O poema “Iconicídio”, de Durvalino Couto (1994), apresenta alguns pontos relevantes para compreender esse fenômeno:

ICONICÍDIO

Meu ídolo maior colocou bigodes na Gioconda.
Lascou o joelho de Moisés.
Fez a mor onda: enrolou bandeiras
em finos papéis, sublevou camponês
e pôs as mãos onde o medíocre bota
os pés.

Meu grande ídolo dormiu pelos Cantos
numa cela de gorila. Tomou umas.
Media requentados. Disse ser bom à beça
morte não ser vingança e
QUE MARAVILHA!
o homem não ser
uma ilha
nem nada.

Meu ídolo torto, roxo, louco
datou a idade do transe
- eterno enquanto -
matou-se de pirraça em palmo medida
sua vida
tragédya & farsa.

O resto é literatura,
o tempo uma curva
e o Zé gênio da raça

(Fumou maconha
teve preguiça
fodeu Sulamitas
Deu viva a vaia (((((((((.

Sopa com mosca
iguaria.
Um verso
um risco.
Palavra de ordem
ALEGRIA.

estilo rastilho estilhaça
Não duvide
do contrário
sou
Cisco
Kid.

(DURVALINO COUTO, 1994, p. 46-47).

"Iconicídio" é um poema que se estrutura em torno de ícones sintáticos que estão para a personalidade de um herói com características tais quais os signos remetem. O suicídio do icônico que se revela em sua forma. Os versos de cada estrofe se configuram de modo a

compor a imagem radical do ídolo do sujeito poético. Na proporção em que cada estrofe possivelmente remete à personalidade do ídolo, a estrofe e o poema como um todo se torna um ícone para tal objeto. O ídolo é um mosaico de ídolos que são partes que formam o todo. Desse modo, embora sejam marcantes ao longo do poema os fatos icônicos que marcaram principalmente a vida radical de Torquato Neto (3ª estrofe) tornando-o um herói para o sujeito poético, existem também alguns versos que aludem levemente a ideias defendidas por personalidades como Marcel Duchamp (1ª estrofe) e John Donne (2ª estrofe).

A personalidade do pintor francês de Marcel Duchamp (1887-1968) é possivelmente aludida no verso "Meu ídolo maior colocou bigodes na Gioconda" em função de remeter iconicamente ao quadro *L.H.O.O.Q.* (1919, *online*) que faz uma paródia da obra *Mona Lisa* (c. 1503-5, *online*), de Leonardo Da Vinci (1452-1519). Por outro lado, a referência a John Donne (1572-1631) acontece na segunda estrofe em função da cognição e disposição estrutural dos versos iconizar da poesia de Donne o verso *No man is an island* (Nenhum homem é uma ilha) disposto na *XVII Devotions upon emergent occasions* (XVII Devoções em ocasiões emergentes) (1624 [1923], p. 97-98). É curioso notar em Durvalino Couto que a ideia de ilha e impossibilidade de isolamento do homem se configura na própria composição visual dos versos:

> [...]
> o homem não ser
> uma ilha
> nem nada.

Para enfatizar que o homem não permanece no isolamento total, o advérbio de negação *não* é usado na mesma posição onde segue o verso *uma ilha*. Assim, mesmo que o homem que se apresente no seu isolamento, não implica que não exista conexão com o meio externo. Além disso, a imagem de homem que se constrói da estrofe é que tal ser confronta a negação de seu próprio conceito a fim de desenvolver uma identidade: *homem* que não é *ilha* que não é *nada*. Logo, o *homem* não é. Surge o iconicídio.

Diante dessas observações destacadas como possíveis referências a Duchamp e Donne, cumpre lembrar que são apenas qualidades que aludem às personalidades descritas, não sendo, dessa forma, necessariamente a representação do herói que o eu poético constrói. Desse modo, isso significa que um poema em si apresenta versos que possivelmente pode aludir a qualquer característica, personalidade ou fato desde que se conheça um possível objeto ao qual tal ideia pode ser vinculada. A possibilidade de associar iconicamente um signo

com um possível objeto se deve ao modo de relação ente os signos desta categoria se dá por meio da qualidade. Tendo sido feita essa observação e o destaque a aspectos bastante similares a Duchamp, Donne e Da Vinci, não se pode destacar esses detalhes como principais ao texto. Embora existam dentro de um texto ideias que remetem a objetos diferentes e em grande escala, não se pode desconsiderar que dentre tais existe algum que, de certa forma, atua como maior relevância para a ideia principal que o texto iconiza em seu arcabouço sintático. Considerando o poema "Iconicídio", isso quer dizer que a personagem principal está na imagem de Torquato Neto como herói que marcou o movimento Tropicalista na segunda metade do século XX no Brasil. Para Torres (2013), Torquato Neto tinha forte influência cultural sobre os jovens de sua época e, sobretudo, os companheiros de aventuras artísticas que faziam parte do mesmo grupo torquatiano, tal como Durvalino Couto. Neste sentido, essa influência pode ser notada com certa ênfase nos versos da terceira estrofe:

Meu ídolo torto, roxo, louco
datou a idade do transe
- eterno enquanto -
matou-se de pirraça em palmo medida
sua vida
tragédya & farsa.

A alusão semelhante à vida radical e comportamento de revolta de Torquato Neto torna possível a partir do fato de o poeta ter se suicidado em 1972. Os versos que implicam isso são "datou a idade do transe / matou-se de pirraça / em palmo medida". Tal como ocorre com os versos referentes a John Donne, a morte do ídolo do sujeito lírico neste caso também se configura na disposição visual da estrofe que se assemelha a um túmulo:

sua vida
tragédya & farsa.

Diante disso, percebe-se que a poesia coutiana procura imitar seu objeto tanto no conteúdo verbal como na forma que dispõe os versos. O poema iconicídio revela o transe da vida que se dissipa em sua própria forma rumo ao despejo da morte. A carne e o verbo se condensam no sentido que se iconiza em signos. A última estrofe revela não só esse desenlace do enlace, mas a tessitura do processo que condiciona o contrário movimentando o sentido na forma. O sentido e o nome formam o aspecto do sistema reprodutor tanto masculino como o feminino, ou a cabeça de um touro, ou uma vaca, ou uma roupa íntima masculina ou

feminina. Enfim, isso é ser ícone. É encerrar o poder de referência do ícone em sua própria essência de ser uma possibilidade qualitativo-positiva (PEIRCE, 2010, CP. vol. 1):

estilo rastilho estilhaça
Não duvide
do contrário
sou
Cisco
Kid.

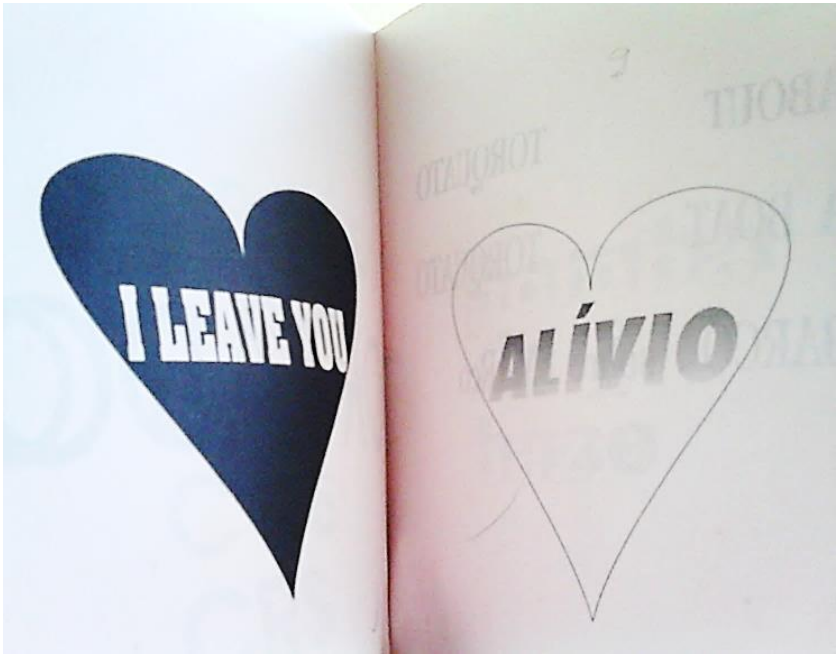
A análise estrutural visual do poema citado evidencia que o iconicídio coutiano revela o encerramento do objeto de um ícone em sua própria qualidade. Neste sentido, além do conjunto das estrofes que representam de fato a imagem do ídolo lírico, a coordenação das palavras deve ser levada em conta devido sua função está condicionada à posição que assume: no interior, no início ou final dos versos.

No interior dos versos a relação analógica se dá de forma mais acentuada entre as palavras quando existe a combinação de sons silábicos posicionados no início, meio ou final de um léxico. Dessa maneira, a iconicidade se performa no poema "Iconicídio" por meio de aliteração, assonância, eufemismo e perífrase.

Os principais trechos do poema onde aparecem aliteração e assonância simultaneamente com forte apelo à imagem icônica do ídolo representado são: "bom à beça" (/b/, /a/), "datou a idade do transe" (/d/, /t/, /a/), "Deu viva a vaia" (/v/, /a/) e "estilo rastilho estilhaça" (/s/, /ʎ/, //e/, /i/, /a/). A combinação paradigmática entre esses obsignos no interior do verso ocorre pela similaridade de sons que, por conseguinte, se assemelham graficamente em função de alguma sílaba da palavra ser igual à de outra, como em "...viva a vaia" e "datou a idade...". Além disso, a expressão "a idade do transe" funciona como eufemismo para o ciclo de vida, enfatizado como "-eterno enquanto-", do ídolo representado. A morte do ídolo implica o modo de vida do ícone através da perífrase "o Zé gênio da raça", aquele que se destaca em função de sua qualidade se tornando o ídolo-ícone. À medida que uma palavra acarreta outra conforme sua relação de similaridade com outra, elas se tornam obsignos que se ligam pelo mesmo processo a outros versos a partir da estrutura do início e do final do anterior com o seguinte.

Um caso de iconicidade constante em *Os caçadores de prosódias* (1994) surge na combinação de palavras com versos tendo como aporte de sentido a forma que condensa os próprios termos usados. A imagem funde-se com o verbo e transcende o sentido do verbal para o não-verbal, como no exemplo a seguir:

Figura 6 — Texto diagramático icônico



Fonte: fotografia do original em Durvalino Couto (1994, p. 124-125).

A similaridade ocorre em três níveis: gráfico, fonológico e contorno visual. A busca pela mímese gráfica de sentido acontece quando o autor relaciona dois idiomas distintos em origem: o Inglês e o Português. Na sintaxe em inglês *I leave you* a relação analógica se mantém com *Alívio* quando alguma parte do léxico é semelhante. A similaridade por proximidade de sentido entre as duas expressões só podem ser percebidas quando é feita a tradução do Inglês para o Português e a transcrição fonêmica de ambos os textos: *I leave you* (Deixo-te) se relaciona com *Alívio* ao implicar a noção de abandono e leveza. Fazendo a transcrição fonêmica dos dois textos tem-se a seguinte forma: *I leave you* = /aɪ/ /li:v/ /ju/ e *Alívio* = /ɐlˈivju/.

Além disso, cumpre lembrar que além da similaridade gráfica e fonológica entre os dois textos, o sentido é iconizado na disposição imagética onde o texto se localiza. O formato de um coração com fundo preto destacando o texto *I leave you* em branco, implica que o sujeito deixa seu objeto de desejo que é representado pela cor preta formando a imagem de um coração. No lado direito da figura 6, a ideia de leveza e abandono é iconizada pela cor branca marcando a forma do coração destacando o obsigno *Alívio* em cor preta. Dessa forma, usar o livro semiaberto entre as páginas 124 e 125 (lado esquerdo e direito da figura 6) acarreta o sentido de que ambos os textos se completam na forma e na cor. Fechar o livro implica fundir o sujeito com seu objeto de desejo, ao passo que abrir o livro provoca a sensação de *Alívio* e leveza no sujeito que deixa seu objeto de desejo: *I leave you.* O

sentimento de amor perdido e abandonado surge na relação entre os dois termos dentro de uma imagem com formato de coração: símbolo do amor e da paixão. Desse modo, a compreensão do texto se torna imprescindível de sua forma icônica. Forma, dessa maneira, uma espécie de poema icônico-diagramático. Assim, à medida que uma palavra se combina com outra e formam versos, faz-se necessário compreender como ocorre a similaridade neste nível.

2.2 Relação por similaridade: o verso

A combinação entre os versos por similaridade pode ocorrer de duas maneiras: através de repetição (anáforas ou polissíndeto) ou pela combinação de sons da palavra do verso anterior pelo seguinte. No poema "Iconicídio", a analogia acontece tanto a partir da anáfora caracterizada pela repetição do léxico *ídolo*, pela troca de adjetivos e da posição que assumem entre os termos repetidos. Neste caso, a similaridade se torna mais genuína em função de não se tratar de uma repetição da mesma palavra ou expressão em versos diferentes, o que de fato nem seria similaridade por se tratar de parte do mesmo verso. Assim, o emprego do possessivo adjetivo *meu* no início dos primeiro verso das três primeiras estrofes qualificando o substantivo *ídolo* ora anteposto, ora posposto ao adjetivo, mantém uma relação analógica entre tais versos: *meu ídolo maior..., meu grande ídolo..., meu ídolo...* O uso repetido do pronome possessivo adjetivo qualificando o mesmo substantivo limita a função do complemento dos versos seguintes: cada um deles funcionará como epítetos para o substantivo informado no primeiro verso. A repetição, mudança de ordem ou troca de palavras por outras, de certa forma, cria um ritmo ao poema embora com disposição métrica irregular.

Outra maneira pela qual os versos se relacionam por analogia se refere à proximidade de uma palavra ou expressão com outra a partir da sonoridade. Esse processo pode ocorrer tanto no início, meio ou final de um verso cuja rima se qualifica conforme a terminação, tonicidade, classe gramatical ou disposição de tal léxico no verso. Na primeira estrofe do poema "Iconicídio", existem combinação de sons de vários tipos, como se percebe nas cores em destaque:

Meu ídolo maior colocou bigodes na Gioconda.
Lascou o joelho de Moisés.
Fez a mor onda: enrolou bandeiras
em finos papéis, sublevou camponês

> e pôs as mãos onde o medíocre bota
> os pés.

A relação por similaridade de som na estrofe citada se qualifica como encadeada e misturada. Os ecos, dessa forma, funcionam como ícones que se assemelham por analogia de som. Fazendo uma análise dos ecos entre as palavras destacadas na estofe, pode-se qualificá-los da seguinte forma:

a) eco inicial ↔ eco interno (vice-versa) = lascou ↔ colocou ↔ enrolou ↔ sublevou, classificando-se:
   — quanto à terminação: assoante;
   — quanto à tonicidade: oxítona;
   — quanto à classe gramatical: verbos;
   — disposição no verso: encadeada/misturada (irregular).
b) eco inicial ↔ eco final (vice-versa) = fez ↔ camponês, classificando-se:
   — quanto à terminação: assoante;
   — quanto à tonicidade: oxítona;
   — quanto à classe gramatical: verbo + substantivo;
   — disposição no verso: encadeada/misturada (irregular).
c) eco interno = colocou ↔ enrolou ↔ sublevou / maior ↔ a mor, classificando-se:
   — quanto à terminação: assoante;
   — quanto à tonicidade: oxítona;
   — quanto à classe gramatical: verbos / adjetivo;
   — disposição no verso: encadeada/misturada (irregular).
d) eco final ↔ eco interno (vice-versa) = Gioconda ↔ mor onda / Moisés ↔ papéis ↔ os pés, classificando-se:
   — quanto à terminação: consoante / assoante;
   — quanto à tonicidade: paroxítona / oxítona;
   — quanto à classe gramatical: substantivo / substantivo;
   — disposição no verso: encadeada/misturada (irregular).

Diante disso, percebe-se que a relação analógica entre os versos da estrofe citada acontece com mais frequência entre ecos assoantes, com verbos e substantivos dispostos de modo irregular no verso. Além disso, cumpre lembrar que a semelhança ocorre e se dialoga tanto com a palavra em relação ao verso como também da sílaba ou fonema em relação à palavra. Esse fenômeno pode ser percebido principalmente na aliteração do fonema alveolar

/l/ em *lascou, colocou, enrolou* e *sublevou.* Da mesma forma que são quatro verbos, 3 no interior da estrofe e 1 no início, são também 4 fonemas representados pelo som consonantal /l/. Ademais, os 3 verbos (*colocou, enrolou* e *sublevou*) que estão no interior da estrofe também se encontram ao mesmo tempo no interior do verso. Nesses mesmos verbos o som consonantal /l/ está no interior da palavra. E o verbo *Lascou* que está no início do verso é o que tem o som consonantal /l/ também no início da palavra. Por outro lado, de modo distinto, a consoante oclusiva bilabial /p/ também se repete em *papéis* e *pés*, mas de modo irregular quanto à disposição na palavra.

Diante desse estudo do poema no nível de composição das palavras como ícones e que são também obsignos ou legissignos na terminologia peirceana (2010) ou ainda "fatos linguísticos/semióticos" no dizer de Jakobson (2007, p. 63), considera-se que a iconicidade no âmbito do conteúdo acontece tanto no nível analógico como da contiguidade, onde predominam os conceitos: são esses signos que ligam e mediam um ícone ao outro. Sem essa relação obsistente e transuasiva, não é possível conceber a iconicidade do poema tal qual se pretende ao receptor. Embora esse assunto comece a ser tratado somente a partir da parte II, a necessidade de símbolos e ícones no poema é tão necessária que somente léxicos que se relacionam no poema não cobrem a necessidade de conceber a imagem completa, tal como ocorre na mesma estrofe analisada quando citada da seguinte maneira:

maior colocou Gioconda.
Lascou Moisés.
Fez a mor onda: enrolou
papéis, sublevou camponês

os pés.

Isso revela que apenas as palavras destacadas não são suficientes para compor um ícone sem um objeto que possua tal qualidade: o ídolo. Esse léxico não tem um nome similar na estrofe que pudesse manter uma relação analógica. E se o tivesse, a ideia de ídolo deveria dividir sua imagem com outro objeto. Todavia, à medida que uma estrofe acarreta outra com diferentes tipos de ídolo, pondera-se que, dito antes, o ídolo *maior, grande* é aquele que é composto por todos aqueles que realizam deferentes ações comportando-se e formando ídolos menores em cada estofe. Uma análise nesse campo transborda a compreensão do poema em sua forma icônica e inclui na leitura dos signos as categorias de segundo e terceiro.

Embora o poema "Iconicídio" não tenha rimas regulares dispostas no verso ou outros elementos específicos (polissíndeto, métrica...), releva-se que essa característica também deve

ser levada em conta para considerar o poema como um arcabouço icônico. A métrica constrói um tipo de iconicidade que versos irregulares não possibilitam. Dessa forma, quanto à uniformidade das rimas no que concerne à disposição no verso (podendo ser emparelhadas, alternadas ou interpoladas), as rimas alternadas em todas as estrofes do poema "Você precisa saber" (DURVALINO COUTO, 1994, p. 55) demonstra que a segunda segue a qualidade da primeira, que é a mesma da terceira e assim por diante, como por de ser se percebido no trecho a seguir:

> passaram vaselina na piscina (A)
> o diabo agora é mesmo perigoso (B)
> refresco de caju em teresina (A)
> morrer de amor é coisa que não ouso (B)
>
> quem fala inglês tranquilo dá em cima (A)
> profetizou caetano veloso (B)
> but you may say that i'm a dreamer (A)
> viver de amor é muito mais gostoso (B)
> [...]
>
> (DURVALINO COUTO, 1994, p. 55)

No poema citado as rimas alternadas ABAB seguem uma lei dentro do verso que poderiam se repetir da mesma forma *ad infinitum*. Essa generalização faz com que um verso acarreta outro que implica outro conforme a qualidade do primeiro mantendo uma coordenação paradigmática em função da similaridade entre suas partes: a rima. Nesse sentido, fazendo uma classificação das rimas apenas do final de cada verso tem-se:

a) estrofe 1ª = piscina (A) ↔ perigoso (B) ↔ teresina (A) ↔ ouso (B), classificando-se:
   — quanto à terminação: AA consoante / BB consoante;
   — quanto à tonicidade: AA paroxítona (grave) / BB paroxítona (grave);
   — quanto à classe gramatical: AA substantivos / BB adjetivo + verbo;
   — disposição no verso: alternada.
b) estrofe 2ª = cima (A) ↔ veloso (B) ↔ *dreamer* (A) ↔ gostoso (B), classificando-se:
   — quanto à terminação: AA consoante / BB consoante;
   — quanto à tonicidade: AA paroxítona (grave) / BB paroxítona (grave);
   — quanto à classe gramatical: AA substantivos / BB adjetivos;
   — disposição no verso: alternada.

Nas duas estrofes do poema citado nota-se que existe certa regularidade quanto à classificação das rimas dispostas no verso, sobretudo quanto a aspectos relacionados com a

terminação, tonicidade e disposição. As palavras *cima* e *dreamer* /ˈdri:mə(r)/ foram consideradas como rima consoante devido a pronúncia da palavra *dreamer* em Inglês ter a mesma tonicidade de *cima* em Português.

Além da relação por similaridade quanto à disposição gráfica e fonológica entre as palavras, os versos também se relacionam no que concerne ao sentido ou cognição que produzem. Ao passo que na primeira estrofe o sujeito refuta "morrer de amor", na estrofe seguinte a não-ousadia é afirmada em "viver de amor", quando equivale a uma ação prazerosa. Nesse caso, as expressões *morrer* e *viver* se relacionam não pelo sentido similar que representam entre si, mas pelo sentido oposto que acarretam. Se o sujeito não morre de amor, então ele vive de amor.

Feitas essas observações no que concerne à relação monádica e icônica que as palavras podem manter entre si no verso e no poema, postula-se que a relação por similaridade surge em *Os caçadores de prosódias* através de outra forma: a ilustração. O tópico seguinte demonstra como isso ocorre.

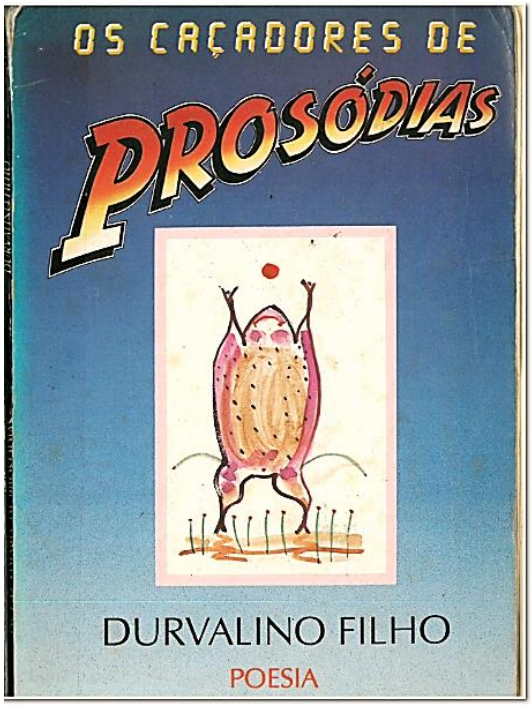
2.3 Relação por similaridade: a ilustração

Em *Os caçadores de prosódias* (1994) a relação por iconicidade se manifesta além da linguagem verbal. O livro como um todo na verdade é uma compilação de textos poéticos e prosaicos de cunho jornalístico e gêneros variados que, na divisão entre os tipos de textos — que podem ser classificados como livros dentro de um livro — o verbo e a imagem se relacionam em vários sentidos. A presença desse fenômeno em algumas partes do livro é inclusive acompanhada de imagem para ilustrar e reforçar a ideia expressa pelo verbo. Sendo constante a presença da imagem no livro, Durvalino Couto se apropria dessa ferramenta não somente como o propósito ilustrativo do texto, mas também com a ideia de fazer um testemunho através de fotografias que fazem denúncia social. A ideia de protesto social está presente no verbo e na fotografia. Assim, nota-se ainda que o uso de imagens ao longo do livro é feito tanto para representar o conteúdo de textos isolados de outros como de uma determinada parte ou seção do livro.

A iconicidade por ilustração acontece, a princípio, a partir da capa do próprio livro *Os caçadores de prosódias* (1994) quando Durvalino Couto faz uma paródia da capa do filme *Os caçadores da arca perdida* (1981), de Steven Spielberg. O projeto gráfico e a capa do livro são do próprio autor e a ilustração da capa é de Fernando Costa. A relação por similaridade entre a capa do livro e a do filme segue como fundamento de composição visual três fatores

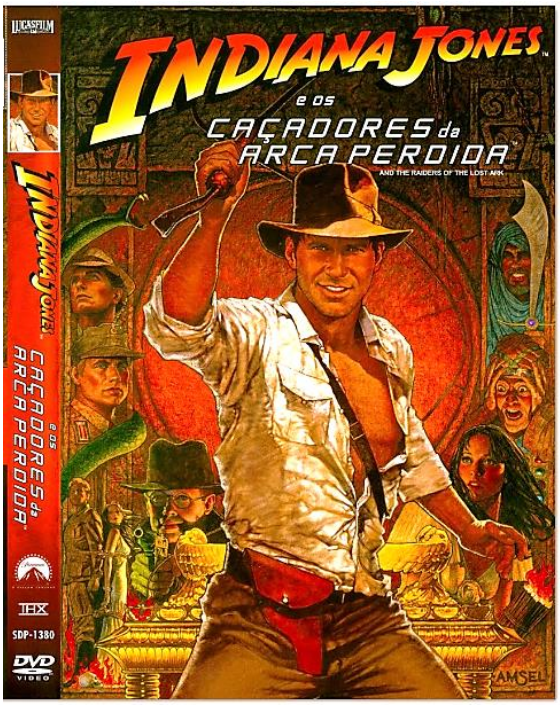
principais do filme: a disposição gráfica do título, a imagem da personagem Indiana Jones (Harrison Ford) e os elementos que constituem o enredo. Esses três fatores são notados claramente na elaboração da capa e podem ser percebidos na comparação feita a seguir:

Figura 7 — Capa de *Os caçadores de prosódias* (1994)



Fonte: fotografia do original em Durvalino Couto (1994, capa).

Figura 8 — Capa do filme *Os caçadores da arca perdida* (1981) (frente)



Fonte: disponível em: <https://brasilcapas.files.wordpress.com/2010/12/indianajoneseoscac3a7adoresdaarcaperdida_.jpg> Acesso em: 15 nov. 2017.

Embora existam na internet várias capas do mesmo filme que variam conforme o local, ano e idioma no qual foram publicadas, existem mais semelhanças do que diferenças entre elas. Ainda assim, optou-se por escolher a da figura 8 em função de ter sido publicada no Brasil cujo idioma é o mesmo do título da capa do livro de Durvalino Couto. Diante disso, o efeito de sentido entre os títulos do livro e do filme não poderia ser o mesmo caso a capa de análise fosse escolhida a original em Inglês, cujo sistema sintático e fonológico se diverge do Português. Por conseguinte, a relação por iconicidade na disposição gráfica entre o título do livro e do filme acontece essencialmente por meio da fonte, tamanho e cor. A combinação entre essas três características na capa do livro fazem com que se mantenha uma consistência icônica entre ambos os títulos. É curioso notar o fato de Durvalino Couto ter usado o substantivo *prosódias* com tons qualitativos similares a *Indiana Jones.* São palavras estritamente distintas com valor semântico também sem relação uma com a outra. Além disso,

o substantivo prosódias assume sintaticamente a mesma função que o grupo nominal *arca perdida* no título do filme. Ambas as expressões funcionam como objeto de uma preposição. Dessa forma, em que sentido *prosódias, Indiana Jones* e *arca perdida* contribuem para a elucidação dos textos do livro? Certamente se trata de uma pergunta difícil de ser respondida e que, contudo, a disposição visual da própria capa apresenta elementos que levemente põe em órbita semântica os termos destacados anteriormente. É nesse ponto que se faz necessário compreender a iconicidade livro-filme a partir do enredo e do contexto audiovisual.

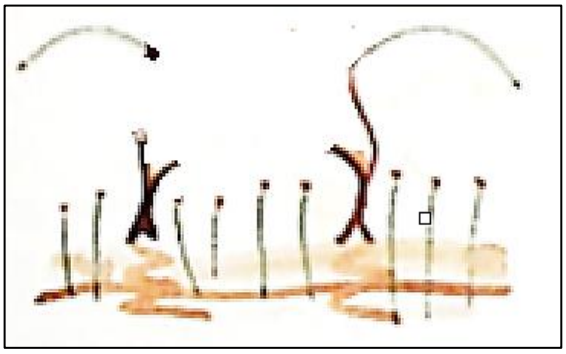
Partindo das configurações geométrico-espaciais da disposição da imagem de Indiana Jones na parte central da capa, percebe-se que o contorno do corpo prega um relevante papel para a composição do contorno visual da imagem de um possível sapo presente na capa e que se repete como ilustração dos títulos que dividem as diversas partes de *Os caçadores de prosódias* (1994). A disposição icônica ao sapo implica o formato da parte superior do corpo de Indiana Jones segurando seu chicote. Ademais, percebe-se ainda na imagem disposta na capa do livro que as cores centrais que delimitam o contorno visual que se assemelha a um sapo remetem a pinturas rupestres. A disposição dos braços em direção ao título retrata um sujeito em busca de um objeto. Certamente seja esse o foco central de abstração do filme no livro: a partida rumo ao desconhecido em busca de um objeto.

O que se pode destacar, de imediato, é que tanto o livro quanto o filme apresentam a ideia de aventura. No filme, Indiana Jones iconiza essa ideia em busca de uma arca perdida contendo os mandamentos que Deus transmitiu a Moisés. Nessa empreitada, Indiana Jones entra em confronto com inimigos liderados por Adolf Hitler que também objetivam encontrar a arca, já que aquele que a mantivesse em posse se tornaria invencível. Neste sentido, a relação por iconicidade desse enredo se relaciona com o livro em virtude de os poemas conterem ideias de um sujeito posto em barco à deriva. As prosódias do livro podem ser entendidas não como uma arca perdida ou um objeto distante, mas como a tentativa de dominar a linguagem e moldar modelos de composição poética pré-existentes que a linguagem contém.

No que tange à capa do livro propriamente dito, a possível imagem do sapo se relaciona diretamente com os títulos presentes ao longo do livro. O primeiro caso acontece através da relação imagem e título de cada parte do livro. Uma análise minuciosa da imagem do sapo revela que ela é composta por unidades menores que designam coisas particulares formando a ilusão do todo. Os braços são formados por traços que remetem a duas pessoas de mãos erguidas mirando a bola vermelha, como se estivessem se divertindo com ela. As pernas também apresentam rabiscos que são similares aos dos braços. Dessa forma, cada ângulo das

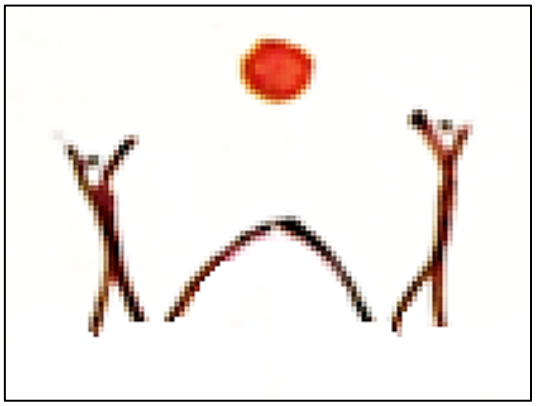
linhas remete a um objeto específico pertencente ao mundo objetivo. Fazendo um recorte de certos ângulos com omissão de cores e traços, identificou-se que alguns deles quando são isolados do todo apresentam certa semelhança com outros objetos não relacionados com sapo, como se percebe a seguir:

Figura 9 — Pessoas brincando



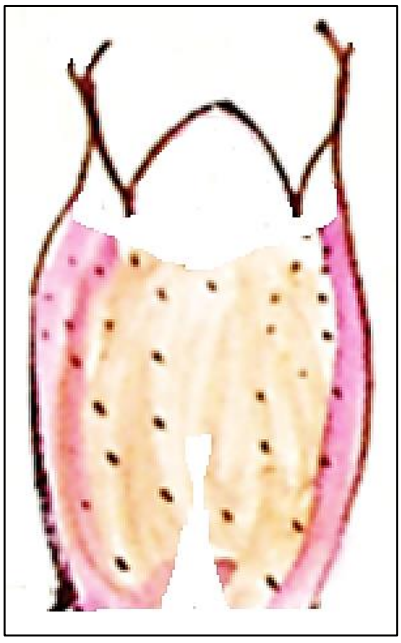
Fonte: exemplo nosso de captura de tela e edição.

Figura 10 — Pessoas jogando



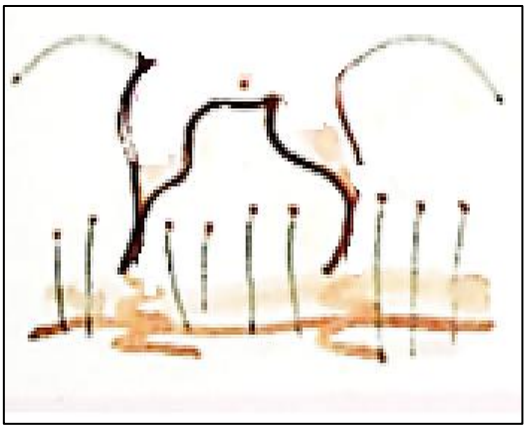
Fonte: exemplo nosso de captura de tela e edição.

Figura 11 — Corpo de mulher



Fonte: exemplo nosso de captura de tela e edição.

Figura 12 — Contorno de ave



Fonte: exemplo nosso de captura de tela e edição.

Considerando a edição das imagens de 9 a 12 percebe-se o quanto a ilustração do sapo na capa do livro é uma heterogeneidade de ícones. São esses elementos pouco perceptíveis que compõem e formam o contorno visual do sapo como um todo. Diante disso, tal como defende Joly (2007, p. 19), tomada como instrumento de comunicação ou divindade, “a

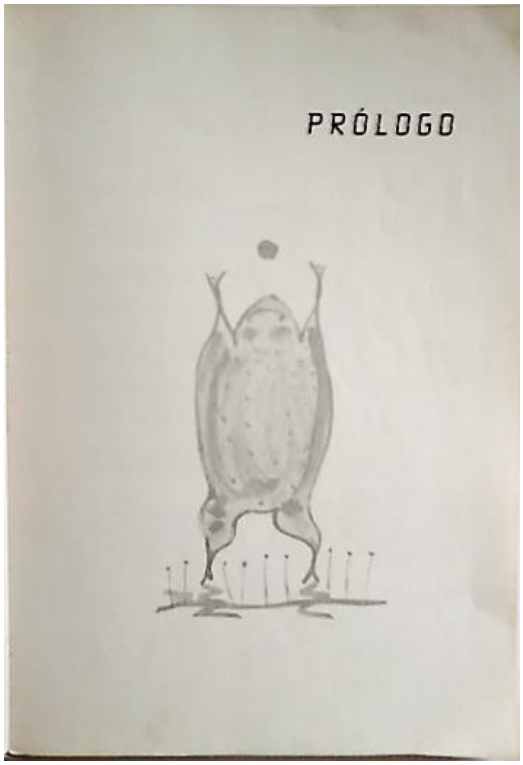
imagem assemelha-se ou confunde-se com aquilo que ela representa". Sendo algo que está para outra coisa por meio de relação icônica, indicial ou simbólica a imagem constitui-se dessa forma como um signo híbrido, podendo participar de categorias diversas (PEIRCE, 2010; JOLY, 2007). Assim, a essência desse tipo de imagem transcende a concepção platoniana por defender como único tipo passível de ser instrumento filosófico apenas as imagens naturais formadas através de reflexo ou sombra (JOLY, 2007).

Considerando a semiótica peirceana, a iconicidade dentro da imagem do possível sapo ocorre em função de haver imagens que se assemelham a objetos do mundo objetivo. Esses detalhes só são percebidos quando certas partes são isoladas do todo. Para esclarecer como isso acontece, as figuras de 9 a 12 apresentam omissões de traços e cores em alguns ângulos. Na figura 9, por exemplo, o que seriam as pernas do sapo é entendido como duas pessoas se divertindo num espaço aberto onde há plantas. Em contra partida, a mesma imagem aparece na figura 12 com algumas omissões de traços que já formam o contorno de aves repousando no ninho por trás de plantas. Na figura 10, por outro lado, ainda que os braços do sapo se assemelhem aos traços das pernas, o recorte feito deu origem ao contorno de duas pessoas jogando bola. A figura 11 chama mais a atenção por causa da omissão de traços na região central do sapo. O resultado demonstra que o contorno formado mantém analogia com o corpo de uma mulher usando somente calça, tendo a parte superior do corpo despida.

Diante dessas observações, releva-se que em nenhum momento foi acrescentado nenhum detalhe à imagem disposta na capo do livro. Pelo contrário, foram somente omitidos ou apagados certos traços e cores para garantir a visualização e percepção da presença da iconicidade. Assim, o que a imagem do sapo oferece aos *Os caçadores de prosódias*? Certamente uma heterogeneidade de signos através de formas diversas de linguagem. As prosódias expostas estão distribuídas em dez partes. Em cada uma existem textos de variados formas estéticas: poemas com e sem rimas, poesia visual, concreta, prosa poética, títulos de manchetes de jornal, imagens, epigramas, notícia e outros como letras de música. O livro reúne escritos diversos com diferentes perspectivas de abordagem artística da linguagem.

A apresentação a seguir acerca do uso da imagem do sapo para ilustrar o conteúdo dos textos de cada parte não objetiva relacionar o próprio texto com os conceitos simbólicos referentes a alguma ideologia sobre a natureza dos sapos, mas demonstrar como a imagem é usada como processo de iconização dos tópicos elencados. Dessa forma, faz-se a seguir a apresentação das dez partes fotografadas e com a respectiva descrição informando o contexto e sua funcionalidade como alusão ao conteúdo que cada parte tem como objeto.

Figura 13 — Parte I: Prólogo



Fonte: fotografia do original em Durvalino Couto (1994, p. 9).

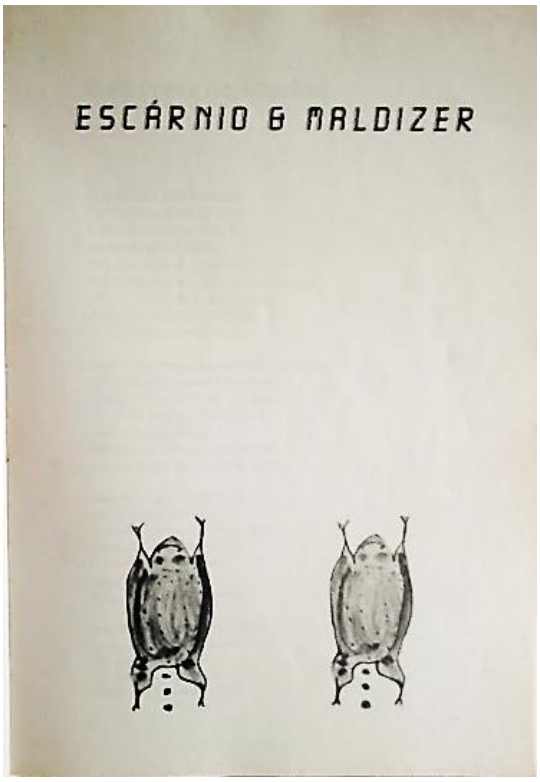
DESCRIÇÃO: Esta parte introduz o livro com 4 poemas concernindo a relação do sujeito frente a linguagem e o mundo (p. 9-14). Quanto à similaridade quantitativa e qualitativa entre a imagem, o titulo e a cognição, há a imagem de apenas 1 sapo direcionado para o título que indica o Prólogo. Os detalhes pouco se diferem da imagem que ilustra a capa, que não é em preto e branco.

Figura 14 — Parte II: Um bárbaro desponta no horizonte

Fonte: fotografia do original em Durvalino Couto (1994, p. 15).

DESCRIÇÃO: São 5 poemas e 1 texto prosaico de cunho jornalístico (MANIFESTO PAU BAÇU). Os textos expressam sentimento de revolta através de uso próprio da linguagem (p. 15-27). A relação analógica entre a imagem e o tópico se relaciona em quantidade e pela dimensão ampliada da cabeça do sapo em direção vertical apontada para o título, como se buscasse seu próprio horizonte.

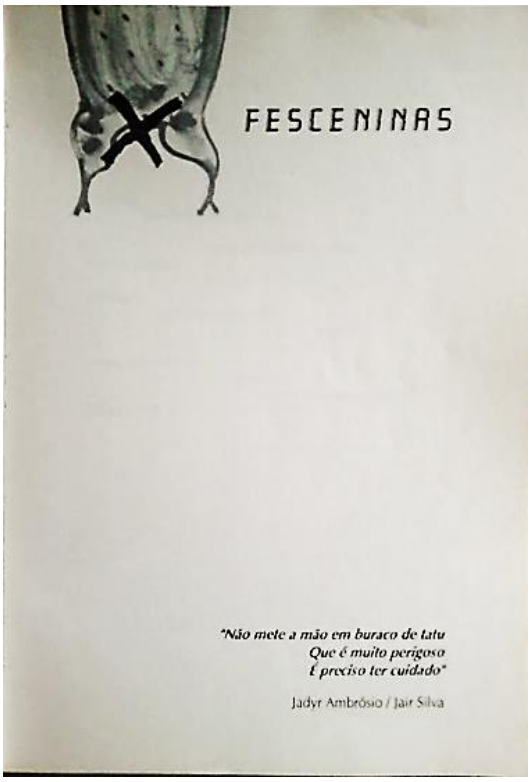
Figura 15 — Parte III: Escárnio e maldize



Fonte: fotografia do original em Durvalino Couto (1994, p. 29).

DESCRIÇÃO: São 11 poemas de teor crítico e sarcástico sobre assuntos sociais (p. 29-49). A relação analógica entre a imagem e o texto se dá através da quantidade: são dois sapos para representar os termos escárnio e maldizer. Além disso, na parte inferior do sapo existem pontos que possivelmente aludem ao ato de defecar em virtude do ângulo e região onde aparecem.

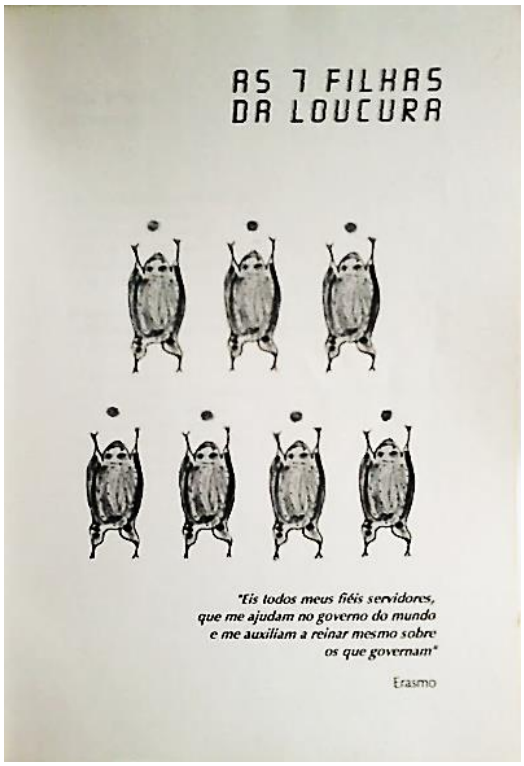
Figura 16 — Parte IV: Fesceninas



Fonte: fotografia do original em Durvalino Couto (1994, p. 51).

DESCRIÇÃO: São 7 poemas com forte apelo sexual através de metáforas e uso ambíguo da linguagem (p. 51-59). A relação de similaridade entre a imagem e o texto acontece tanto na quantidade (1 sapo para representar o termo fesceninas) como na disposição da imagem conforme o sentido do adjetivo empregado como título da seção. Fesceninas é um adjetivo que se refere a aspectos obscenos, grosseiros ou licenciosos. Desse modo, a letra X cobrindo a genitália do sapo indica que os poemas apresentam um teor grosseiro e com apelo sexual.

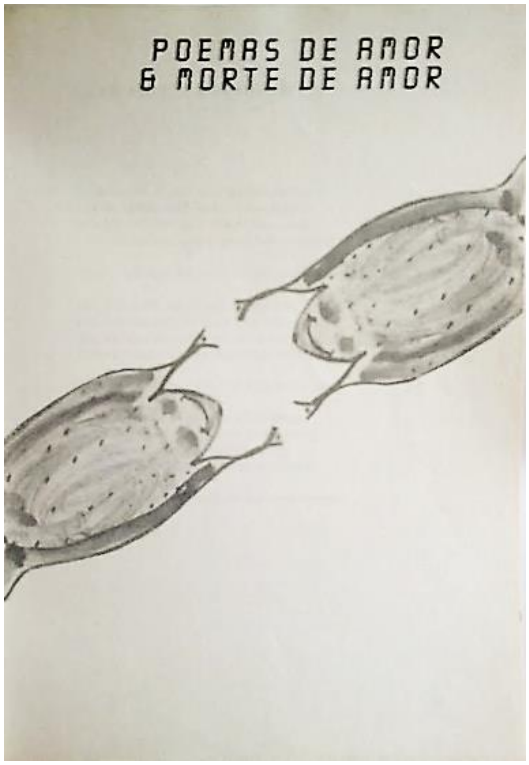
Figura 17 — Parte V: As 7 filhas da loucura



Fonte: fotografia do original em Durvalino Couto (1994, p. 61).

DESCRIÇÃO: São 7 poemas alusivos aos sete pecados capitais seguidos de mais 3 textos prosaico-jornalístico e poemas estruturalmente disformes (p. 61-75). A relação por analogia entre imagem e texto acontece através da quantidade de imagens do sapo que é igual ao número dos sete poemas relacionados à loucura.

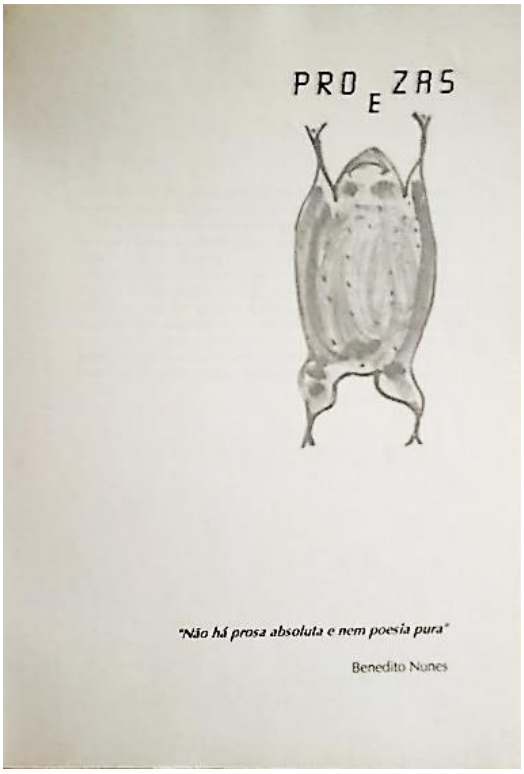
Figura 18 — Parte VI: Poemas de amor e de morte



Fonte: fotografia do original em Durvalino Couto (1994, p. 77).

DESCRIÇÃO: São 9 poemas relacionados a tópicos que remetem ao amor e à morte (p. 77-89). Dessa forma, a dicotomia amor-morte é representada pelas duas imagens do sapo buscando um ao outro. Implica, assim, que ambos os termos alude ao encontro que possibilita acontecer tanto o amor como a morte.

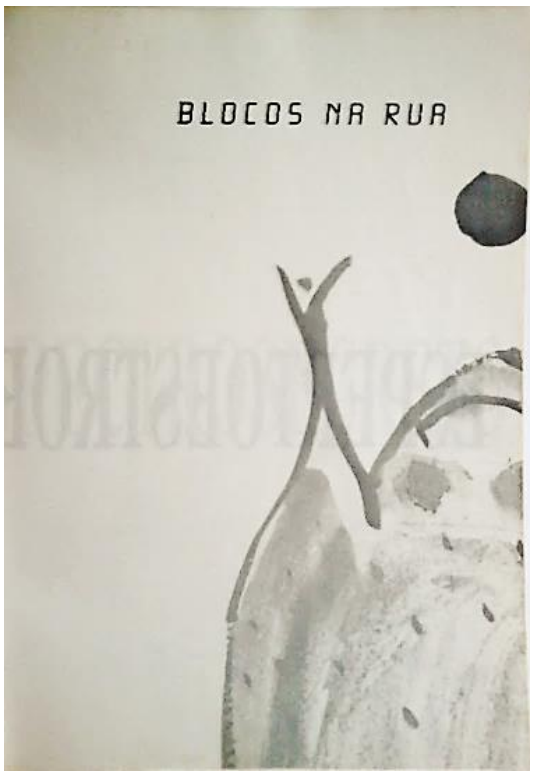
Figura 19 — Parte VII: Proezas



Fonte: fotografia do original em Durvalino Couto (1994, p. 91).

DESCRIÇÃO: São 6 textos poético-prosaicos, sendo alguns sem pontuação, e 6 poemas usando a linguagem de forma diversa (p. 91-108). Percebe-se que os textos ambicionam unir a prosa e a poesia tornando o sentido como objeto dessas duas formas de conceber o uso da linguagem. Dessa maneira, a imagem do sapo está posicionada logo abaixo do termo PROeZAS de modo que os dois braços do anfíbio parecem querer fundir Prosa e Poesia e torna-las Proezas.

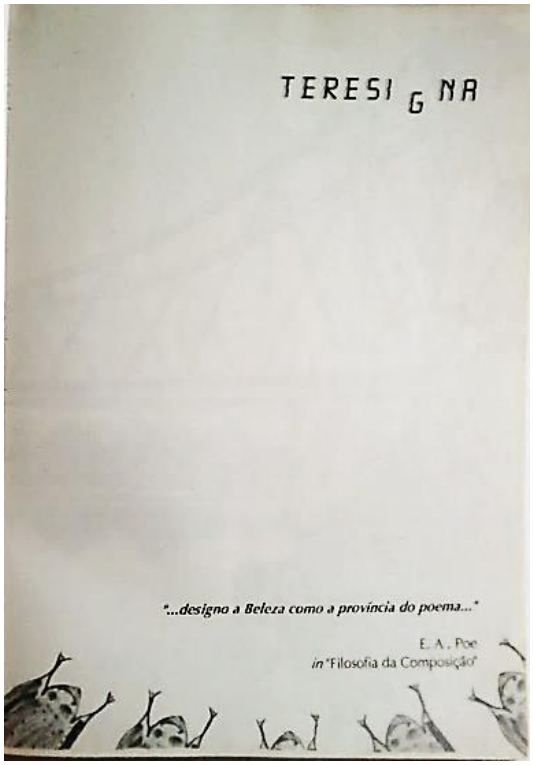
Figura 20 — Parte VIII: Blocos na rua



Fonte: fotografia do original em Durvalino Couto (1994, p. 109).

DESCRIÇÃO: São 30 textos compostos de poemas, imagens, símbolos e onomatopeias (p. 109-147). Os textos dessa parte, como nas demais, são típicos da poesia de protesto e experimental surgida das vanguardas europeias. O "Blocos na rua" se relaciona com a imagem através da ampliação do braço esquerdo do sapo a fim de enfatizar a semelhança deste com a imagem de uma pessoa. O ponto negro logo acima da cabeça do sapo acarreta a ideia de ser uma bola ou algo que diverte alguém da rua, representado pelo braço esquerdo do sapo.

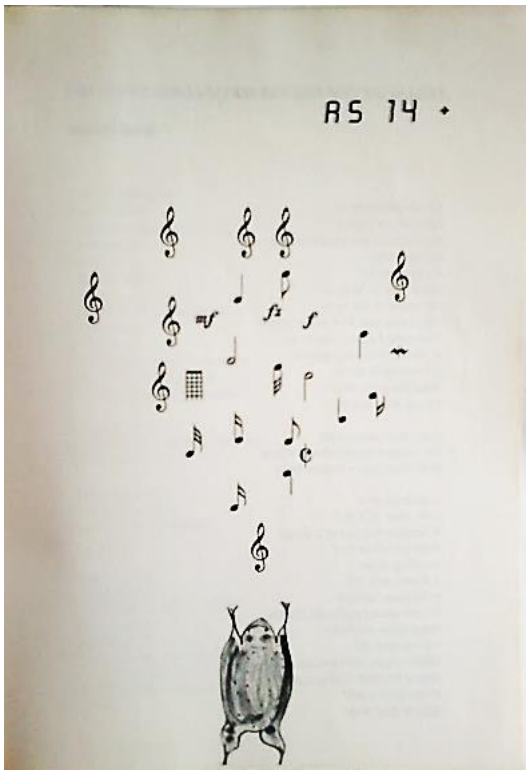
Figura 21 — Parte IX: Teresigna



Fonte: fotografia do original em Durvalino Couto (1994, p. 149).

DESCRIÇÃO: São 5 poemas e 1 imagem da ponte metálica de Teresina. Cada texto parece um instrumento de teste para composição de novas formas de sentido usando diferentes linguagens (p. 149-155). A quantidade de imagens do sapo desta vez não se relaciona com a quantidade de letras e nem de ternos usados. Apesar disso, se a consoante plosiva velar /g/ for considerada *sui generis*, a relação poderia se dá no tocante à quantidade de fonemas.

Figura 22 — Parte X: As 14 +



Fonte: fotografia do original em Durvalino Couto (1994, p. 157).

DESCRIÇÃO: São 3 canções da língua inglesa com a respectiva tradução e 15 letras de música sobre assuntos diversos e que foram musicalizadas por vários artistas (p. 157-180). A analogia acontece a partir da imagem do sapo apreciando os símbolos que correspondem a notas musicais.

Diante dessa amostra, percebe-se que de alguma forma o sapo é usado em cada seção para ilustrar e também direcionar a atenção do leitor para o teor do assunto a ser tratado nos textos seguintes. Por ser um anfíbio de pouca apreciação pela sua forma física, a imagem do sapo implica que os textos contidos em *Os caçadores de prosódias* também podem ser considerados da mesma espécie causando estranheza e repugno.

Por fim, o segundo caso de representação usando imagem para enfatizar a ideia proposta acontece através de quatro formas de ilustração de poemas. Durvalino Couto emprega na primeira delas uma crítica à morte de Mário Faustino causada por um acidente aéreo (CHAVES, 2005). A referência à morte prematura do poeta é enfatizada tanto pela imagem do próprio Faustino (lado esquerda da figura 23) e do contorno da sombra do substantivo Mário (lado direito da figura 23) formando ao fundo a palavra Varig, nome da companhia aérea na qual Faustino estava viajando quando sofreu o acidente:

Figura 23 — Mário Faustino

Fonte: fotografia do original em Durvalino Couto (1994, p. 128-129).

O segundo caso ilustra o poema "Maktub"[18] como uma forte referência à personalidade de Torquato Neto e a repercussão de sua morte no meio artístico. "Maktub" é um poema que enfatiza o silêncio que resta da morte de um poeta que abraçou o destino

[18] Palavra em árabe que significa destino ou algo predestinado (*urbandicitionary.com*, 2006),

previamente escrito em seus próprios versos. Durvalino Couto não só iconiza Torquato Neto em sua poesia, como também revela em fotografia o que a linguagem parece não expressar no verbo:

MAKTUB

o poeta não tinha veia
mas
veio

foi onde
o
atingiram

seguraram o mito
e serviram a obra
num prato frio

nessa hora
nenhum
dos passarinhos
cantou
do quintal para a janela
(“a cerne seca é servida”)

a cidade adormeceu
dizendo:
estava escrito

(DURVALINO COUTO, 1994, p. 23).

Figura 24 — Maktub

Fonte: fotografia do original em Durvalino Couto (1994, p. 23).

O poema “Maktub” não só afirma a morte de Torquato Neto como também alerta que seu fim era premeditado em sua poesia. A antecipação do corpo ante a vida reflete o desassossego frente às horas que comportam a existência do próprio sujeito. Nos versos da primeira estrofe “o poeta não tinha veia / mas / veio” exibe por paronomásia uma conexão entre versos para expressar a antecipação do futuro. Assim, os obsignos *veia* e *veio* se opõem em sentido, mas, ao mesmo tempo, condicionam o vir devir do poeta que precisava encontrar seu destino. A mensagem escrita na faixa afirma: “ACORDA, POETA! ELES ESTÃO SURDOS”. Uma ironia metafórica reivindicando o sono da vida no cemitério. É preciso que a

voz transcenda do túmulo. Uma luta em continuidade. Diante disso, Castelo Branco e Brito afirmam que no poema “Maktub”:

> Durvalino evoca Torquato, ao relacionar sua vida, morte e obra, fazendo com que estes elementos compusessem um tripé na interpretação de suas atitudes. Aponta a transformação de Torquato em mito, o que se dá apenas após sua morte, denunciando que o entendimento de suas palavras não acontecera em vida (CASTELO BRANCO & BRITO, 2016, p. 10).

O terceiro caso de ilustração de poema com imagem surge com o poema “Não existem carrancas sorridentes” (DURVALINO COUTO, 1994, p. 24) disposto no verso da página onde está o poema “Maktub”. O poema reitera a perenidade da voz do poeta traduzida em linguagem verbal. Assim, os dois poemas são anversos e reverso do mesmo destino torquatiano. Tal como em “Maktub”, o poema seguinte expressa que o poeta que cumpre seu destino deixa no rastro a marca permanente de sua poesia:

> NÃO EXISTEM CARRANCAS SORRIDENTES
>
> o que ficou
> foi
> o poema
> não o poeta
> nem o adeus
> que ele deu
> em linha reta
>
> (DURVALINO COUTO, 1994, p. 24)

Figura 25 — Não existem carrancas sorridentes

Fonte: fotografia do original em Durvalino Couto (1994, p. 24).

A análise mostra que ambos os poemas ilustrados pelas figuras 24 e 25 retratam as influências que Torquato Neto representa para os grupos de jovens artistas de então. A poesia é retratada como uma perenidade que ultrapassa o poeta e seu tempo. A voz se concretiza no verso e permanece no poema enquanto dura sua eternidade.

O último caso de ilustração, e estranha, acontece com o poema "Decálogo do maldito" quando o leitor é incitado a combinar o decálogo com as imagens — sem fonte ou créditos — dispostas na página que o sucede. O poema, de certo modo, funciona como ícone no que concerne à personalidade do poeta representado pela imagem. Entende-se, dessa forma, um tipo de poema que desafia o leitor a entender à qual imagem se refere cada estrofe do decálogo:

DECÁLOGO DO MALDITO

1
Andar pelas ruas de Buenos Aires
de taxi
com os olhos fechados.
Conhecer a palavra
como quem alisa um tigre.

2
Exigir a experiência da palavra
exata.
Mesmo sem desatar o nó
da Grande Amarra,
lutar com o acaso que mata.
E o corpo estiola em grama rara.

3
Entornar doses e doses
de láudano. Discursar
na fila do metrô. Prever a praga.
E morrer abraçado com os sapatos.

4
Fazer um banqueiro mineiro
financiar utopias
e reencarná-las numa película.
Depois morrer de câncer,
pois "todas as piadas são possíveis
no Brasil de cada dia."

5
Atravessar a nado e correndo
uma grande distância. Medir
o perímetro da cabeça
e criar com ternura
em si

uma ave noturna.

6
Sobreviver o coração
ao fuzilamento simulado.
Perceber O SOL entre os matutinos,
na hora da prove dos nove.
Cantar o azeviche, a gíria, o cu
- a língua vivíssima.
E ainda assim
parar sempre nos sinais vermelhos.

7
Caminhar pelo deserto
não em busca de um oásis,
mas como quem perfura um poço artesiano
que vá do inferno ao Nada.

8
Driblar uma fera nada indomável
chamada Brasil. Fumar General.
Voar no Concorde
Dar adeus na canção, num veleiro.
E criar um país que morre junto
(o ar é letal)
com seus haustos de acossado
nos últimos dias.

9
Fechar os olhos da filha
e morrer em seguida.
Tornar-se suspeito à Máquina do Mundo,
no meio do palavrório.
Definitivamente agora
nada de entrevista!

10
Bater uma bronha
para uma cançonetista inglesa.
Fumar charutos caros na reunião do partido.
Puxar o revólver
e apertar o gatilho.
E expulsar o pentelho com um peido

(DURVALINO COUTO, 1994, p. 41-43).

"Decálogo do maldito" é um poema cuja funcionalidade se ordena em torno de ícones. A combinação entre cada decálogo e o artista retratado marca uma leitura didática resultante do entretenimento que a leitura constrói. A inconsistência na elucidação do processo de iconicidade do poema, nesse caso, implica uma leitura que precisa ser repensada e refeita. Embora os ícones possuam qualidades positivas e independentes de seu possível objeto de

referência por semelhança, alguns decálogos do poema só permitem um único modo de combinação com o respectivo artista por possuírem características próprias. Desse modo, infere-se que "Decálogo do maldito" retrata artistas que marcaram sua época tanto pela obra intrigante como pela vida conturbada que tivera, por isso "maldito". Na figura 26 a seguir, identifica-se que os artistas retratados em cada decálogo são (do lado esquerdo): Mário Faustino (poeta brasileiro), Carlos Drummond de Andrade (poeta brasileiro), Jorge Luis Borges (poeta argentino), Oswald de Andrade (poeta brasileiro) e Glauber Rocha (cineasta brasileiro). Do lado direito aparecem: Torquato Neto (poeta brasileiro), Arthur Rimbaud (poeta francês), Antonin Artaud (dramaturgo francês), Edgar Allan Poe (poeta americano) e Caetano Veloso (músico brasileiro), como se percebe a seguir:

Figura 26 — Decálogo do maldito

Fonte: fotografia do original em Durvalino Couto (1994, p. 44-45).

Conforme se percebe na figura 26, a complexidade de combinação sem inconsistência se deve à ausência de legendas na fotografia de cada autor de modo que possibilite alguma relação com o decálogo referente. Dessa forma, o poema pode se tronar tanto um objeto de curiosidade para quem não conhece os fatos descritos sobre cada artista, como também pode

se tornar chato ou mesmo desestimular certos leitores que não se interessam pelo assunto ou não conhecem os autores citados. Diante disso, a dificuldade de leitura e compreensão do poema se dá em três níveis. O primeiro se refere à leitura do decálogo verbal e elucidar os fatos icônicos mencionados em cada estrofe. O segundo se refere à leitura do decálogo não-verbal e identificar a partir da fotografia o nome do artista representado. E, por fim, o terceiro corresponde à combinação ou coordenação por similaridade entre o decálogo verbal e não-verbal de modo que se possa estabelecer uma leitura paralela envolvendo os dois sistemas de signos dispostos.

Partindo dessas observações, nota-se que o poema "Decálogo do maldito" é um desafio que necessita traduzir sistemas de códigos diferentes. Assim, a elucidação do decálogo exige uma tradução intersemiótica do verbo para a imagem e vice-versa. Dessa forma, fazendo uma análise combinatória de relação por similaridade entre o decálogo verbal e não-verbal, o quadro seguinte apresenta as palavras-chave que facilitam a identificação do objeto visual de cada estrofe do poema:

Quadro 1 — Decálogo do maldito: relação icônica

Decálogo	Figura	Palavras-chave
1	Jorge Luís Borges	Buenos Aires. Palavra. Tigre.
2	Mário Faustino	Palavra. Experiência. Acaso. Corpo.
3	Antonin Artaud	Láudano. Morrer. Sapatos.
4	Glauber Rocha	Utopias. Película. "[...] Brasil de cada dia".
5	Edgar Allan Poe	Ternura. Em si. Ave. Noturna.
6	Caetano Veloso	Cantar. Azeviche. Gíria. Língua vivíssima.
7	Arthur Rimbaud	Caminhar. Deserto. Busca. Nada.
8	Torquato Neto	Driblar. Fumar. Adeus. Canção.
9	Carlos Drummond de Andrade	Máquina. Mundo. Palavrório. Entrevista.
10	Oswald de Andrade	Charuto. Reunião. Partido.

Fonte: exemplo nosso.

Conforme se percebe no quadro, a relação icônica entre as estrofes e os autores descritos se torna desafiadora por ser uma interpretação metafórica do sujeito poético sobre os autores. Dessa forma, a elucidação das palavras-chave em cada estrofe exige conhecimento prévio sobre cada artista. Em busca da elucidação icônica sobre cada um deles, as palavras-chave do quadro 1 foram destacadas para cada autor de acordo com os seguintes critérios: vida e obra. Seguindo essa estratégia, os autores podem ser descritos da seguinte forma:

a) Jorge Luis Borges (1899-1986) implica Bueno Aires, palavra e tigre devido:

— ser a capital de seu país de origem;

— considerar a palavra como um tigre é uma metáfora para a precisão, acuidade e delicadeza com que se apresenta sua poética, como se percebe na trilogia *El outro, el mismo / Para las seis cuerdas /Elogio de la sombra* (2012).[19]

b) Mário Faustino (1930-1962) implica palavra, experiência, acaso e corpo devido:

— conceber em sua poética uma experiência da palavra como modo de retratar experiências humanas, marcando sua obra *O homem e sua hora* (1955 [2009]);

— à metáfora do corpo que se estiola em grama rara ao se referir ao acidente aéreo que o levou a morte.

c) Antonin Artaud (1896-1948) implica láudano, morrer e sapatos devido:

— à representação da vida conturbada que teve no mundo da arte e fora dela, como em *The theater and its Double* (1958);[20]

— à morte reiterar a fuga de si mesmo residindo um corpo como hospício.

d) Glauber Rocha (1939-1981) implica utopias, película e "[...] Brasil de cada dia" devido:

— sua ousadia cinematográfica num país limitado às próprias mazelas;

— à alusão ao filme *Terra em trane* (1967).

e) Edgar Allan Poe (1809-1849) implica ternura, em si, ave e noturna devido:

— sua obra representar a brevidade da escrita cujo foco central retrata o noturno, o grotesco, o fantástico, o assombroso e o terror, como em seus contos na edição *The works of Edgar Allan Poe* (1899, vol. 1).[21]

f) Caetano Veloso implica cantar, azeviche, gíria, língua vivíssima devido:

— sua performance ousada como artista da Música Popular Brasileira (MPB) e uso criativo da Língua Portuguesa em suas canções;

— à alusão à música *Eu te amo* do álbum *Muito (Dentro da estrela azulada)* (1978, *online*).

g) Arthur Rimbaud (1854-1891) implica caminhar, deserto, busca e nada devido:

— ao desassossego existencial e subjetividade surrealista;

— à alusão ao livro *Iluminuras* (2012).

h) Torquato Neto (1944-1972) implica driblar, fumar, adeus e canção devido:

---

[19] *O outro, o mesmo / Para as seis cordas / Elogio da sombra*. A partir daqui, a tradução de títulos de obras estrangeiras é feita de forma livre e sem considerar as edições já publicadas em Português.

[20] *O teatro e seu Duplo*.

[21] *As obras de Edgar Allan Poe*.

— ao engajamento artístico de vanguarda frente à ditadura militar;

— ao estilo de vida radical;

— à presença do suicídio em suas canções e poemas, como em *Os últimos dias de paupéria*: do lado de dentro (1982).

i) Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) implica máquina, mundo e palavrório devido:

— sua percepção, expressão e crítica do mundo moderno através de uma linguagem livre;

— à alusão ao poema "A máquina do mundo", do livro *Claro enigma* (1951).

j) Oswald de Andrade (1890-1954) implica fumar, charuto e partido devido:

— atitudes e engajamento social politizado.

Remontando ao quadro 1, destaca-se que enquanto as informações de alguns poetas são mais fáceis de serem identificadas, outras se tornam mais complexas devido à breve descrição dada. Assim, esse modo de relacionar linguagem verbal e não-verbal em Durvalino Couto surge como uma intersemiose insistente ao longo do livro. A busca por sistemas de signos distintos caracteriza a sede por traduzir uma essência poética com dizeres próprios que se adequem à sua clausura.

Dessa forma, releva-se que ao longo deste capítulo fez-se uma análise do poema elucidando a relação por similaridade no âmbito do léxico, do verso e da relação do poema como um todo a partir da ilustração com imagens acompanhando o texto. A partir daí, demonstra-se que o poema se torna um ícone devido seu arcabouço sintático está organizado por meio de analogia concernindo tanto à fonologia, quanto à semântica das palavras.

É através dessa clausura sintática que o poema se organiza e mantém uma forma que pode ou não se assemelhar ao objeto a que se refere. A análise do poema a partir de seu contorno visual usando o código verbal para criar uma cognição é feita no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 3
COMPOSIÇÃO E COGNIÇÃO: A POESIA VISUAL

It is impossible to hold consistently that a quality only exists when it actually inheres in a body.[22]
Charles Sanders Peirce

Até então o poema tem sido analisado em sua qualidade monádica no âmbito de unidades menores (léxico, palavras...) partindo do processo de tradução intersemiótica até desenvolver uma iconicidade lexical e relação por analogia no verso. A partir desses elementos, o poema começa a assumir um contorno visual que, em certo sentido, pode equivaler propositalmente ou não a um determinado objeto de referência. Neste momento começa o estudo do poema como um arcabouço sígnico encerrado na relação forma-conteúdo, isto é, composição e cognição.

Dessa forma, este capítulo objetiva elucidar a coordenação lexical por similaridade condicionada pelo contorno visual do poema em relação a um objeto possível. Enfatizando a relação composição e cognição, o estudo parte de algumas reflexões sobre o conceito de ícone para em seguida analisar o modo de organização icônico-estética do poema através da similaridade intralingual, interlingual e intersemiótica. Além das contribuições da semiótica peirceana e autores pertinentes, são considerados também alguns ensaios sobre a poética do visível organizados por Arbex (2006).

3.1 Ícone: o signo do possível

Os signos, sendo arbitrários, são classificados conforme sua relação com o objeto. Os ícones, neste caso, se relacionam com seu objeto através de proximidade ou analogia, como foi discutido no capítulo anterior (PIGNATARI, 2004). Em outras palavras, o ícone é um signo […] *whih is determined by its dynamics object by virtue of its own internal nature* (PEIRCE, CP. 8.335).[23] A essência do ícone se apresenta como a iconização de um qualissigno tornando possível a revelação de uma qualidade, como uma visão ou o sentimento de apreciação de uma música como representação da intenção do compositor (PEIRCE,

[22] "É impossível assegurar consistentemente que uma qualidade só exista de fato quando se manifesta num corpo."
[23] "[...] que é determinado por seu objeto dinâmico em virtude de sua própria natureza interna."

2010). Neste sentido, afirma-se que a essência qualitativo-positiva de um ícone jaz no fato de este funcionar como signo cujo objeto possível exista ou não.

No tocante à poesia, para afirmar o poema como ícone é necessário considerar os processos cognitivos e/ou visuais de categorias diversas de modo que haja a relação analógica. Foi mostrado antes que o poema funciona como a transformação de símbolos em ícones, como defende Pignatari (2004). Logo, se a poesia constitui uma essência icônica, tal qualidade deve compreender concomitantemente ou não o âmbito lexical (contorno visual do poema) e o cognitivo, que são as representações simbólicas erigidas da particularidade de cada leitura. Isso quer dizer que um poema que mantém relações analógicas com um possível objeto através de sua disposição visual, não implica que as imagens cognitivas geradas da transuasão sintática sejam semelhantes à sua forma ou vice-versa.

Ademais, a iconicidade poética também acontece a partir da generalização: ou da forma ou do conteúdo ou de ambos concomitantemente. Isso faz da poesia um signo que se revela e abstrai em seu próprio arcabouço formando um vazio. Tornar visível o objeto da poesia é generalizar sua obsistência por meio de um interpretante. Assim, a poesia pode ser considerada a partir de Peirce (CP. 1676) como uma das formas de generalização de sentimento em metamorfose. O vazio do poema é a não generalização de sua qualidade positiva. Surge, daí, a necessidade de compreender o modo de organização da forma do poema. O tópico seguinte demonstra como se dá o processo de relação icônica a partir da composição (forma) e cognição (conteúdo).

3.2 Estética lexical: a iconicidade intralingual

O termo intralingual — usado por Jakobson (2007) referente à tradução intralingual como tradução do sentido de uma expressão usando estruturas linguísticas diferentes dentro de uma mesmo língua (CLÜVER, 2006) — é usado aqui para classificar os tipos de iconicidade de um poema em relação a si mesmo ou outro escrito na mesma língua. Diante disso, postula-se que os elementos que constituem a forma estética do poema em *Os caçadores de prosódias* (1994) assumem uma iconicidade intralingual do seguinte modo: analogia entre forma e conteúdo pertencente a um mesmo poema ou entre poemas distintos.

A relação por similaridade intralingual dentro da estrutura do próprio poema acontece a partir de um processo de generalização icônica entre os signos que sustentam sua tessitura. Isso se desenvolve numa lei que se manifesta como uma regra geral ou generalização dando uniformidade e ritmo ao poema. Poemas dessa natureza geralmente são aqueles que têm uma

forma fixa, como sonetos, baladas, epopeias e outras composições clássicas. Isso quer dizer que, mesmo não se estruturando a partir de uma forma fixa ou clássica, é possível que o poema mantenha uma regularidade na sua forma quando as partes seguem uma lei que media a relação por iconicidade intralingual estrutural interna entre elas, como no poema a seguir:

QUEM MAIS TE AMA MENOS VIU

Se há no céu, o poço azul do firmamento,
Alguma estrela mais deserta que esse fado;
Se existe um astro de tristezas mais pesado
— não há na terra, num vivente, mais tormento.

Quem mais te ama menos viu todo esse tempo.

Olhos de noite, agonia que não lembro,
Pois se lembrar provoco em mim nova agonia.
Rios na face, uma torrente noite e dia.
Tempo noturno que me vem desde novembro.

Quem mais te ama menos viu todo esse tempo.

Ciúmes, ódios — as sementes desse campo
Onde plantar de novo o amor já não podia.
E se tua mão tenta colher minha magia,
No coração dessa ferida arranca um tampo.

Quem mais te ama menos viu todo esse tempo.

(DURVALINO COUTO, 1994, p. 79).

Organizado em torno de três quartetos divididos pela repetição de um só verso, o poema apresenta um eu lírico que sofre com a perda de seu objeto de desejo, o que lhe causa agonia quando tal tormento é rememorado. Aqui se tem uma relação icônica intralingual entre forma e conteúdo quando o objeto das estrofes remete ao mesmo sujeito reiterando o sofrimento que condiciona a continuidade do poema através da similaridade entre as partes.

A repetição do verso "Quem mais te ama menos viu todo esse tempo" funciona como signo que media a relação entre a estrofe anterior e a seguinte criando uma lei que sempre acarreta outra estrofe do mesmo tipo *ad infinitum*. A presença de uma lei mediando a relação analógica entre as partes pode ser notada quando existe um espaço vazio entre as estrofes. Esse vazio assume uma função de generalizar o contorno visual do poema e ordenar as partes entre si. Além disso, conforme Arbex (2006, p. 28), o vazio manifesta sentido e compõe o poema de modo que este se torna "uma escrita do espaço, composta de ritmos, sonoridades e visibilidade". Do contrário, se tal espaço fosse omitido entre cada estrofe, o poema assumiria

outro contorno visual e sem analogia interna: seria uma estrofe única. No entanto, cumpre lembrar que mesmo sendo reconfigurado, o texto continuaria sendo o mesmo, embora através de outro contorno. Nessa circunstância, a semiose ocorre por similaridade de forma e conteúdo simultaneamente: a mudança de estrutura condiciona outro modo de conceber o objeto de tal poema. Em casos como esse, o texto se torna signo de sua própria estética e clausura. A cor preta das palavras em contraste com o branco do papel revela que a analogia entre léxicos, palavras, versos e estrofes do poema se dá por meio do que não é léxico construindo uma iconicidade interna.

O vazio do poema determina a similaridade por meio de estrofes similares. Desse modo, o poema revela-se a partir da presença da linguagem em confronto com a ausência. Eis a essência de um ícone: um qualissigno que se revela como tal através da iconicidade. Dessa forma, o sentido é constituído através dessa dialética que acarreta uma relação triádica formando o significado. A forma do texto veicula uma presença a partir da heterogeneidade de signos entre si. A similaridade entre as partes mantém o conteúdo numa regularidade qualitativa e quantitativa por determinar a iconicidade visual. Cada estrofe tem a mesma quantidade de versos que, por seu turno, mantêm quantidade de palavras e caracteres aproximados com rimas interpoladas, como se perceber no quadro 2:

Quadro 2 — Análise estrutural do poema "Quem mais te ama menos viu"

	Primeira Estofe	**Segunda Estrofe**	**Terceira Estrofe**
Palavras	32	30	30
Caracteres sem espaços	141	134	132
Caracteres com espaços	170	160	159
Versos	4	4	4
Sílabas gramaticais	14 15 15 13	13 15 15 13	13 15 14 15
Rima: terminação	Consoante A = firmamento B = fado B = pesado	Consoante / assoante C = lembro D = agonia D = dia	Consoante / assoante E = campo F = podia F = magia

	A = tormento	C = novembro	E = tampo
Rima: tonicidade	AA = oxítona (aguda) BB = oxítona (aguda)	CC = oxítona (aguda) DD = paroxítona (grave)	EE = oxítona (aguda) FF = paroxítona (grave)
Rima: classe gramatical	AA = pobre (sub.) BB = rica (sub. + adj.)	CC = rica (v. + sub.) DD = pobre (sub.)	EE = pobre (sub.) FF = rica (v. + sub.)
Rima: disposição	Interpolada	Interpolada	Interpolada

Fonte: exemplo nosso.

À medida que as estrofes vão sendo desenvolvidas dentro dessa lei (cognição) mediando sua forma, pode-se considerar que o poema, nesse caso, imita a si mesmo. Os elementos que compõem e ordenam a iconicidade interna assumem a função de desenvolver e dar continuidade a harmonia meta-icônica — formando uma mutação sintático-funcional — que o poema dispõe. O conteúdo ou cognição funciona como uma máscara ofuscando a forma preservada na continuidade do verbo. Assim, poder-se-ia dizer que o poema em análise se apresenta estruturalmente com uma quadra seguida de um verso, que serve como modelo e ícone para a repetição das estrofes que seguem uma a outra.

A continuidade lógica dessa analogia se estabelece não somente pela disposição estrutural e quantitativa, mas também pela qualidade com que tal essência se manifesta ou é percebida. A cor dialoga com o poema e seu objeto. Desse modo, o poema se organiza a partir de letras dispostas no mesmo tamanho, mesma fonte e cor. São esses aspectos que empregam ao poema uma harmonia entre suas partes aqui chamadas de iconicidade intralingual interna.

A outra forma pela qual o poema mantém uma relação de similaridade intralingual concerne à relação entre as partes de um poema, de mesma autoria ou não, com a estrutura de outro texto. De modo geral, as composições poéticas que mais se caracterizam com essa essência analógica acontecem através de formas fixas cuja estética garante que diferentes textos sejam similares na disposição visual, embora tratem ou não de assuntos distintos. Por outro lado, textos com estética livre podem equivaler-se em contorno ou cognição. Em dois poemas de forma similar ou que tratem do mesmo objeto sob a mesma perspectiva, a relação entre ambos se dá por iconicidade. Todavia, se um poema A tem como objeto o conteúdo de um poema B, a relação se dá por obsistência cognitiva: B condiciona A. logo, é índice. Geralmente poemas desse tipo imitam seu objeto ou acatando ou refutando sua qualidade,

como acontece no poema “Let’s poetry”, de Durvalino Couto (1994, p. 103) quando se desenvolve por meio da paródia do anjo torquatiano. De qualquer modo, não é iconicidade.[24]

Na poesia coutiana a não predominância de poemas com formas encerradas numa estética padronizada se dá em função de sua escrita ser anticonvencional, de rejeição ao clássico. O uso da forma fixa, como acontece em dois sonetos “Bocage” (p. 58) e “Dètente” (p. 59) é feito mais para ironizar ou rejeitar do que para recordar o modelo clássico. Os dois sonetos são similares entre si tanto na disposição visual como na fesceninidade icônico-lexical ao longo dos dois poemas, por isso optado por não citá-los.

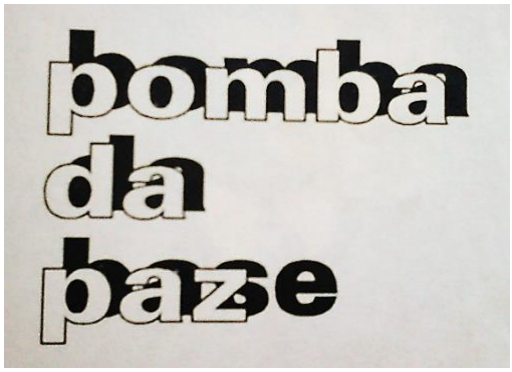
No tocante à distorção entre o visual e o cognitivo, postula-se que o poema constrói seu próprio ícone conforme as fronteiras de sua clausura. Da mesma forma que dois poemas são similares na forma e com conteúdo diferente, é possível também ocorrer o inverso. A possibilidade de o signo poder ter mais de um objeto, como afirma Peirce (2010), faz do poema uma polissemia através da iconicidade ou obsistência cognitiva entre tais signos. A poesia coutiano muito se revela nesse campo da significação: o poema ofusca no visível a outra margem do sentido nas próprias fronteiras do signo.

A compreensão desse fenômeno na poesia põe em órbita a tênue relação entre ícone e índice, embora Peirce faça uma distinção precisa entre ambos. O ícone é independente de seu objeto, ao passo que o índice mantém certa relação causal com o objeto (PEIRCE, 2010, CP. 1931-1958, 8 vols.; PIGNATARI, 2004; SEBEOK, 2001). O que se pretende discutir aqui não é a diferença entre ambos, mas elucidar até que ponto um poema mantém uma relação de analogia com outro ou seu próprio objeto através de uma forma que condiciona outra por meio de uma obsistência, como acontece nos exemplos seguintes:

Figura 27 — Mário

Fonte: fotografia do original em Durvalino Couto (1994, p. 129).

Figura 28 — Pomba



Fonte: fotografia do original em Durvalino Couto (1994, p. 127).

[24] Isso será discutido no capitulo 3 da parte seguinte. As relações indiciais ou obsistentes serão abordadas a partir da parte II, quando for analisado o poema em sua Secundidade.

A similaridade entre as figuras 27 e 28 regardiam a obsistência criada em torno do signo que produz uma sombra falsa. A sombra perde a essência de índice genuíno devido ao signo não assumir o mesmo contorno de seu objeto. A relação nesse caso se dá por similaridade icônico-visual e obsistência icônico-cognitiva: esses dois fatores condicionam a relação causa-efeito entre o signo frontal projetando uma sombra com propriedades próprias e análogas às de seu objeto. A figura 27, por exemplo, como parte dela já foi mostrada no capítulo anteior, critica a morte do poeta Piauiense Mário Faustino causada por um acidente aéreo. Do obsigno Mário projeta-se uma sombra ao fundo formando o nome da empresa aérea chamada Varig, companhia na qual o poeta estava quando o acidente aconteceu.

Em sentido similar, a figura 28 constrói dois textos desenvolvendo uma dilética entre si. Ao passo que o signo frontal designa POMBA DA PAZ, a sombra projetada ironiza por BOMBA DA BASE. O antagonismo surge na troca da consoante oclusiva bilabial não-vozeada /p/ por /b/, consoante do mesmo tipo mas vozeada. A oclusão do som inicial de /b/ em *bomba* de fato é similar ao próprio ruído causado pelo objeto, ao passo que o som /p/ em *pomba* simboliza a paz em função de a consoante não ser vozeada. O mesmo fenômeno acontece com a última palavra tanto do obsigno frontal como do represntado pela sombra: *paz* tem o mesmo som consonantal inical de *pomba* para representar a ausênncia de combate. Por outro lado, *base* tem o mesmo som consonantal inicial de *bomba* ao representar a presença de signos bélicos. Dessa maneira, o poema se desenvovle por uma obsistência dialética em torno de similaridade icônico-lexical e fonológica, como também obsistência cognitiva.

Neste tópico foram mostradas as formas pelas quais o poema mantém certa analogia dentro de uma mesma língua não só entre suas partes internas, como também com a estrutura de outro texto. O tópico seguinte mostra como a similaridade ocorre entre idiomas diferentes.

3.3 Contorno visual: iconicidade interlingual

A relação interlingual por iconicidade acontece entre textos escritos em línguas diferentes, como entre o Português e o Inglês comumente presente na poesia coutiana. A analogia, nesse caso, pode acontecer tanto no nível da forma ou do conteúdo. No âmbito do contorno visual, a similaridade se dá de duas formas: no nível interno quando o poema é multilíngue, isto é, quando contém trechos, palavras ou versos escritos em línguas distintas; e a segunda maneira acontece no nível externo quando a analogia ocorre entre poemas distintos escritos em língua diferente.

A iconicidade interlingual endofórica se dá através das partes internas do mesmo poema. Dessa forma, tal como foi mostrado no tópico anterior, a harmonia entre tais partes obedece a uma uniformidade de fonte e cor, principalmente. Durvalino Couto (1994) não raras vezes costuma incluir em seus poemas palavras ou mesmo versos em inglês dentro de um poema escrito em Português. A iconicidade, neste sentido, ocorre tanto pela semelhança lexical entre os dois idiomas como também pela obsistência cognitiva criada pelo sentido da palavra ou verso que deve ser coerente com a parte em Português. Entre os textos que se apresentam dessa maneira, o poema seguinte extraído da parte "Morte de amor e amor de morte" de *Os caçadores de prosódias* (1994) é o que mais chama a atenção:

> montgomery clift-me
> marilyn-me
> liz-me
> bonde do deseje-me
> terra em transe-me
> james bond-me
> bogart-me
> love-me
> or leave-me
> james dean
> garbosamente alonely
> gone with me
> to the wind
> i'm a sand man
> vestígios de vertigo
> feito cenas
> rodam-me
> blow up-me
> blade runner-me
> nas cabines
> cabírias
> do cinema
>
> (DURVALINO COUTO, 1994, p. 81).

Sem título — como muitos —, o poema citado se desenvolve a partir da combinação de palavras e substantivos próprios da língua inglesa formando uma obsistência com o pronome objeto *me.* O sujeito além de sentir a necessidade de se fundir e confundir com a funcionalidade do cinema de modo que confronta a norma culta padrão da gramática de ambos os idiomas Inglês e Português. A anticonvencionalidade gramatical normativa se revela por meio de títulos de filmes, nomes próprios de atores do cinema iniciados com letra minúscula, ausência de pontuação e fusão de palavras de classe gramatical diferentes para formar novo sentido. Dessa forma, o poema constrói sua clausura tornando substantivos

próprios em verbos transitivos, como em *clift-me* (Clift), *marilyn-me* (Marilyn), *liz-me* (Liz) e entre outros. Diante disso, nota-se que o eu sente-se como um rolo de filme que se desenvolve como numa reprodução na sala de cinema. A execução midiática do sujeito acontece por meio de referências que formam sua identidade. No âmbito de nomes de atores, podem ser notados especialmente:

a) Edward Montgomery Clift (1920-1966), ator Americano que atuou em filmes como *Red river* (1948) (*Rio vermelho*), *A place in the sun* (1951)(*Um lugar ao sol*), e *From here to eternity* (1953) (*Daqui até a eternidade*) surge no poema através de:
   — montgomery clift-me;
b) Humphrey DeForest Bogart (1899-1957), ator Americano que ficou conhecido a partir de filmes como *Casablanca* (1942), *The Maltese Falcon* (1941) (*O Falcão Maltês*) e *To have or have not* (1944) (*Ter ou não ter*) surge no poema através de:
   — bogart-me;
c) James Byron Dean (1931-1955), ator Americano conhecido a partir de *East of Eden* (1955) (*A leste do Éden*), *Rebel without a cause* (1955) (*Rebelde sem causa*) e *Giant* (1956) (*Gigante*) surge no poema através de:
   — james dean
d) Marilyn Monroe (1926-1962), atriz, modelo e cantora Americana conhecida a partir de *Some like it hot* (1959) (*Alguns gostam quente*) e *Gentleman prefer blondes* (1953) (*Os cavalheiros preferem as loiras*) surge no poema através de:
   — marilyn-me

No âmbito de títulos de filmes, podem ser notados:

a) *Blade Runner* (1962), filme dirigido por Ridley Scott cuja referência surge em:
   — blade runner-me
b) *Blow-Up* (1966), filme dirigido por Michelangelo Antonioni cuja referência surge em:
   — blow up-me
c) *Noites de Cabíria* (1957), filme de Federico Fellini cuja referência surge no poema através do susbtantivo cabírias:[25]
   — nas cabines / cabírias / do cinema
d) *Love me or leave me* (1955) (*Ame-me ou deixe-me*), filme dirigido por Charles Vidor cuja referência surge no poema através de:

[25] É possível afirmar ainda que, conforme os versos "nas cabines / cabírias / do cinema" as cadeiras podem ser retratadas como prostitutas do cinema ao fazer uma alusão ao filme *Noites de Cabíria* (1957), de Federico Felini, ao abordar as angústias e sonhos de uma mulher que sobrevive através da prostituição.

— love-me / or leave-me

e) *Terra em transe* (1967), filme de Glauber Rocha cuja referência — como também em outros textos — surge no poema a partir da verbalização do título:
— terra em transe-me

f) A famosa e longa série britânica *James Bond* criada por Ian Fleming em 1953 surge como referência no poema a partir da verbalização do substantivo como em:
— james bond-me

g) *Vertigo* (1958) é um filme americano dirigido e produzido por Alfred Hitchcock cuja referência pode ser notada em:
— vestígios de vertigo

As alíneas anteriores mostram que existe no poema certa iconicidade interlingual. Em função de ambos o Português e o Inglês terem como base lexical o mesmo alfabeto, o poema segue uma analogia interna na forma e no conteúdo quando as palavras constroem um sentido a partir da obsistência uma com as outras. Por outro lado, a uniformidade interna seria rompida se subitamente fossem inseridas em algumas partes letras de outro alfabeto ou ainda ideogramas chineses. O poema perderia uma linearidade analógica consigo mesmo. Em casos como esses, só é possível que haja similaridade icônico-visual entre poemas distintos.

A similaridade interlingual exofórica acontece quando poemas escritos em línguas diferentes são similares quanto ao contorno visual. A semelhança é mais nítida quando os poemas seguem a mesma estética poética, como é o caso das formas fixas. Contudo, é possível também que poemas de forma livre sejam semelhantes entre si no contorno visual.

No âmbito do conteúdo, a iconicidade interlingual pode acontecer a partir da tradução de um texto para outra língua. No entanto, a relação desse tipo é causal, pois o texto traduzido procura imitar o texto fonte, o que mantém uma obsistência entre tais. Dessa forma, discernir se textos desse tipo pertence ao campo da iconicidade ou obsistência cognitiva necessitam de uma análise acurada. O que se pode afirmar, nesse sentido, é que um texto traduzido de outro apresenta em sua tessitura uma semiose mantida entre as três categorias desenvolvidas por Peirce: primeiridade, secundidade e terceiridade. A dificuldade de defender um texto traduzido somente como ícone visual do texto fonte jaz no fato de a tradução envolver cognição, o que por seu turno acarreta um interpretante que constitui a relação analógica entre tais textos ou na forma ou no conteúdo ou em ambos simultaneamente. Embora cada texto possa existir por si através de sua transuasão sintática, não se pode negar que um condiciona o outro. Isso pode ser notado nas três canções em língua inglesa com a respectiva tradução em Português na parte “As 14 +” de *Os caçadores de prosódias* (1994, p. 158-165).

Focando apenas no processo de iconicidade interlínguo-visual, as três cações *Stranger on the shore of love* (Stevie Wonder), *Evry time we say goodbye* (Cole Porter) e *Damn u* (Prince)[26] procuram imitar seu objeto na forma e no conteúdo. Fazendo uma análise geral da forma de cada uma, a primeira canção em inglês é composta por duas estrofes de 13 e 14 versos, respectivamente, com um refrão de 3 versos disposto entre as duas estrofes e no final. A tradução desta mantém a mesma organização de estrofes e refrão, mas com um verso a menos na segunda estrofe em relação ao texto fonte. A segunda canção no inglês é composta de duas estrofes, a primeira com 8 e a seguinte com 9 versos. Na tradução o texto se apresenta com dois quartetos, dois tercetos seguidos de um verso que dá título à música. A terceira, por fim, tem no texto fonte 3 estrofes: a primeira com 8 versos, a segunda com 6 e a terceira com 16. O texto traduzido dispõe também de 3 estrofes com alteração na quantidade de versos: a primeira com 8 versos, a seguinte com 7 e a última com 15. Diante disso, a única canção que mais sofre alteração no contorno visual é a segunda, como no quadro que segue:

Quadro 3 — Iconicidade interlínguo-visual

EV'RY TIME WE SAY GOODBYE	TODO TEMPO EU DIGO ADEUS
Ev'ry time we say goodbye I die a little Ev'ry time we say goodbye I wonder why a little Why the gods above me Who must be in the know Think so little of me They allow you to go When you're near There's such an air Of spring about it I can hear a lark somewhere Waiting to sing about it There's no love song finer But how strange the change From major to minor Ev'ry time we say goodbye (DURVALINO COUTO, 1994, p. 162)	Todo tempo eu digo adeus Morro um pouquinho Todo tempo eu digo adeus Sem saber meu caminho Por que Deus lá em cima Que é pai de todo saber Me legou a sina De no amor perder você? Com você respiro o ar da primavera Posso ouvir um rouxinol Cantando a primavera Que canção mais linda! Mas em tudo existe A volta e a vinda Todo tempo eu digo adeus (DURVALINO COUTO, 1994, p. 163)

Fone: exemplo nosso.

[26] Na parte "As 14 +" de *Os caçadores de prosódias* (1994, p. 158-165) essas três canções são traduzidas para a língua Portuguesa pelo próprio Durvalino Couto. As três canções são traduzidas preservando a sonoridade. Em alguns versos a tradução é feita conforme a semântica da sintaxe na música em inglês. Todavia, outros versos são traduzidos por meio de uma adaptação cognitivo-funcional da ideia expressa e ajuste sintático-semântico para manter em Português o mesmo efeito que a canção possui no Inglês.

O que mais chama a atenção no texto traduzido é que a tradução procura construir outro texto a partir do texto fonte. A negação da forma do outro se torna, ao mesmo tempo, a afirmação de ambos. A obsistência cognitiva, para não se referir ao processo de iconicidade, acontece no âmbito da forma por ser diferente do texto fonte e no campo do conteúdo através de rimas internas para imitar o texto em inglês, embora as rimas dos poemas entre si não se aproximem tanto fonologicamente. No que tange ao contorno visual de ambos os textos, nota-se que no texto de chegada (Português) existem mais espaços vazios entre as estrofes dialogando com a estrutura do texto, ao passo que no texto fonte esse fenômeno ocorre com menor intensidade. A iconicidade interlingual pode se dá tanto no nível interno como externo. Quanto à tradução, entende-se que a elucidação do texto traduzido como ícone do texto fonte necessita considerar mais do que a qualidade do arcabouço que constitui o texto: o processo cognitivo que desenvolve essa obsistência em transuasão sintática. O tópico a seguir mostra como acontece a iconicidade intersemiótica do poema em relação ao seu objeto de referência.

3.4 O verso como imagem: iconicidade intersemiótica

Desde o primeiro capítulo tem-se enfatizado e defendido que o poema na sua forma escrita funciona como uma espécie de tradução intersemiótica do mundo introspectivo do sujeito lírico em linguagem verbal. O eu procura revelar através de signos verbais a concepção de mundo criada através dos signos que constituem sua realidade. O mundo se torna inacessível sem um sistema de signo que o represente. No que tange a este pensar por signos, De Waal (2007, p. 29) propõe que, conforme Peirce, "[...] não temos poder algum de introspecção". De Waal revela ainda que para Peirce:

> *primeiro* aprendemos acerca do assim chamado mundo externo, e *então* derivamos, dessa nossa interação com esse mundo externo, que temos um eu e o que esse eu acarreta. Por conseguinte, para Peirce, nosso conhecimento não progride, como com Descartes, de dentro para fora, mas de fora para dentro (DE WAAL, 2007, p. 29, grifo do autor).

Partindo de dentro para fora, o pensamento cartesiano se configura como um signo que atua em *sui generis* sem a participação do meio externo. Todavia, como considerar o eu interior sem partir do não-eu que não está no eu interno? O eu se torna uma presença que se expande num universo sem resistência de modo *in continuum.* No entanto, como conceber esse eu dentro de uma realidade que não possibilita resistência? Desse modo, a linguagem confronta o mundo sendo ao mesmo tempo o parte e processo dele. Isso significa que os

sistemas de signos representam o mundo não tal como foi ou é, mas como pode ser ou como poderia ter sido. Assim se faz a poesia em sua dimensão visual.

Diante disso, pode-se dizer que a poesia visual é uma tentativa de imitar o mundo objetivo por meio do verbo que se faz verso como imagem, o que também leva em conta a transuasão cognitiva produzida pela linguagem escrita. No entanto, sendo a poesia visual uma forma de imitar seu objeto, cumpre lembrar que esse tipo de construção poética não se confunde com outros modelos de poesia que se apropriam da visualidade para expressar seu efeito poético, como a poesia concreta e a poesia semiótica. Bezerra Filho (2014) destaca que ao passo que a poesia visual se ordena através do contorno do objeto imitado, a poesia concreta se desenvolve a partir de um diálogo entre palavras que criam e comunicam sua forma. A visualidade constitui-se como a proposta cognitiva do poema. Por outro lado, a poesia semiótica constitui-se na substituição do léxico por formas geométricas. O que se deve destacar, em face disso, é que a visualidade da poesia se dá a partir do tipo de caractere envolvido. Isso implica que o objeto de imitação da poesia que possui uma essência visual sobreposta à verbal pode equivaler tanto aos objetos do mundo real, como o próprio arcabouço sintático cognitivo que constitui a estrutura do poema. A classificação do tipo de poema e forma de imitação parte da combinação de formas híbridas dos caracteres envolvidos.

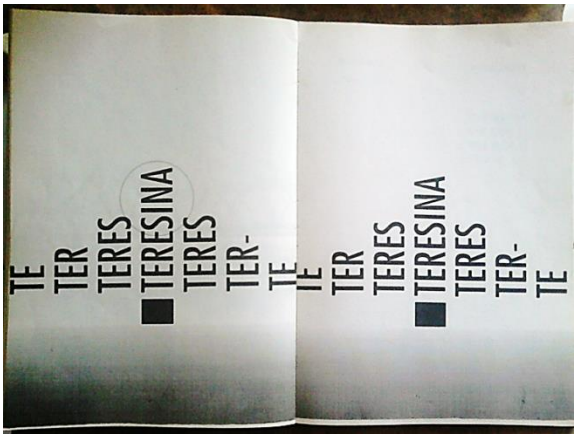
A relação icônica por intersemiose na poesia visual pode ocorrer de dois modos: imitação de um modelo estético-poético ou de um objeto que não seja a linguagem: as coisas do mundo objetivo. A imitação do modelo estético corresponde à forma que o poema assume mesmo quando não tem o compromisso de imitar o objeto que possivelmente possa ter tal forma. A caracterização desse processo como intersemiose estética se refere ao fato de um poema poder imitar a forma de um texto em prosa ou quando se cria uma poesia fescenina dentro de um modelo estético não concebível para uma linguagem vulgar, coloquial ou obscena. O poema constitui-se numa forma degenerada que não equivale nem ao tipo de linguagem e nem ao modelo estético, por isso intersemiótica. Envolve sistemas de signos diferentes.

O segundo modo, talvez mais genuíno, de iconicidade intersemiótica corresponde à poesia visual, que não se confunde com poesia concreta, semiótica e outros processos de organização de versos, formação e combinação de palavras e imagens (BEZERRA FILHO, 2014). A intersemiose nesse caso ocorre quando o poema se desenvolve numa linguagem que passa a ser moldada de acordo com o objeto empírico que se pretende representar. Dessa

maneira, o conteúdo da linguagem pode tanto estar de acordo com o contorno visual formado ou negar tal forma por meio da ironia.

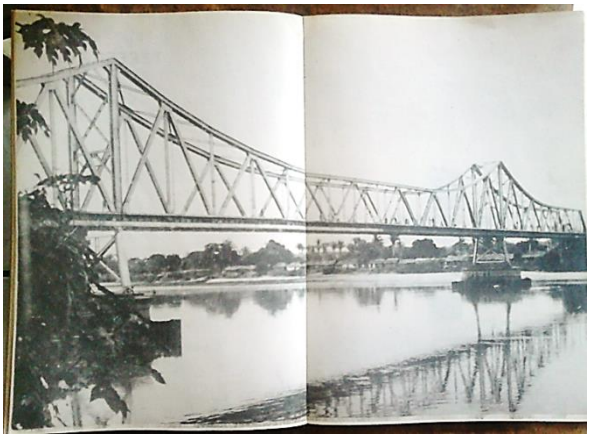
Durvalino Couto, por ter vivido essa época de experiência cultural ou anticultural, herdou em sua poesia certa influência desse movimento literário. A visualidade que o poema ganha através dessa concepção literária se dá a partir de letras ou de forma mista usando letras, símbolos ou outros adornos imagéticos. O poema a seguir estrutura o substantivo Teresina de modo que assume o contorno visual da ponte metálica sobre o Rio Parnaíba dividindo Teresina de Timon:

Figura 29 — Poesia visual (ponte)



Fonte: fotografia do original em Durvalino Couto (1994, p. 150-151).

Figura 30 — Ponte sobre o rio Parnaíba



Fonte: fotografia do original em Durvalino Couto (1994, p. 152-153).

A figura 29 constitui em seu contorno visual, como se percebe, a tentativa de imitar seu objeto empírico, disposto como exemplo na figura 30. A presença de imagens em *Os caçadores de prosódias* surge tanto como forma lúdica (como no decálogo do maldito) quanto como recurso de ênfase da ideia proposta pelo poema. Para Hoek:

> [...] a função dos elementos imagéticos na poesia visual é sempre mais ou menos baseada na língua. A escrita na poesia visual é encarada como imagem: o texto é normalmente instrumento de codificação lingüística torna-se, aqui, objeto de um outro tipo de codificação: a icônica (HOEK, 2006, p. 184-185).

A proposição de Hoek esclarece que sendo o verbo usado como imagem, a poesia se torna objeto derivado de outra coisa. Embora o texto pareça mais atraente quanto ao aspecto decorativo lexical, releva-se que isso limita o poder de iconicidade que o poema poderia ter. Ao passo que o poema verbal se revela e se desenvolve a partir de seu vazio transuasivo, a

poesia visual delimita as fronteiras dessa transuasão quando se limita ao contorno de seu objeto. Nesse caso, a poesia visual necessita mais que seja vista do que lida ou pensada. Considerando a classificação pragmática de Hoek (2006) sobre a relação imagem-verbo e vice-versa e o percentual de cada um a partir do todo, afirma-se que o poema citado pertence a uma espécie de discurso sincrético, quando a linguagem verbal se apresenta como imagem. Os únicos elementos que não são léxicos em todo o texto são os dois quadrados pretos sob a palavra Teresina para expressar a ideia de base da ponte. Todavia, o verbo é crescente (em maioria) em relação ao que é imagem apenas. Ademais, considerando a maneira como o substantivo Teresina é distribuído, as fatias menores implicam que a palavra se torna verbo cuja conjugação constrói a deia de extensão da ponte.

Outro poema que chama a atenção pela sua similaridade com o objeto que pretende representar é *Appolinaire ou o grande Matrinchã* quando usa tanto letras e o acento til para se assemelhar à superfície das escamas do Matrinchã:

Figura 31 — Poesia visual (peixe)

Fonte: fotografia do original em Durvalino Couto (1994, p. 121).

Conforme a figura 31, observa-se que o Matrinchã de Durvalino Couto de fato procura imitar seu objeto do mundo objetivo usando o código verbal como recurso imagético para se

assemelhar ao formato de um peixe. O contorno visual é alcançado usando letras maiúsculas e minúsculas com fonte irregular além do acento til que se parece com as escamas. Ademais, o acento til também demonstra ainda uma leve impressão da superfície formada por água em movimento. Logo, o conteúdo disposto de fato implica um objeto pertencente ao meio aquático. São detalhes que, em seus pormenores, reforçam uma ideia que o verbo não expressaria com seu poder transuasivo, visto que a disposição imagética poderia não equivaler ao objeto imitado. Ainda assim, é possível que a ideia seja atingida através da combinação, disposição e dimensão do próprio código usado. É o que acontece com os caracteres usados para compor o contorno visual do Matrinchã. Dessa forma, no que se refere à estrutura, é possível afirmar que o que mais se aproxima do objeto de representação no poema são as letras O e A maiúsculas para se assimilar à cabeça e à cauda do peixe, respectivamente, como pode ser percebida na figura 31.

No âmbito do conteúdo, o poema de certa forma é irônico. A semelhança do poema ao formato de um peixe implica certa ambiguidade quanto à palavra *nada*: pode funcionar como pronome indefinido, advérbio, conjugação do verbo nadar na 3ª pessoa do singular no presente do indicativo ou substantivo masculino. Entretanto, por o obsigno *nada* estar posposto ao ponto final que encerra a sentença *o peixe não é*, entende-se que pode funcionar como verbo. Primeira hipótese: *o peixe não é.* [Ele] *nada.* Aqui se tem uma disposição de uma secundidade ou experiência diádica: um ser no existir. Releva-se, porém, que tal hipótese só funciona se for considerado como parte da leitura o ponto final que finaliza a primeira sentença. Se, por outro lado, o ponto final for apenas um contraste ou reforço imagético ao til lembrando as ondas da água ou as escamas do peixe, o legissigno *nada* pode ser entendido como um substantivo masculino no singular: *O peixe não é nada.* Dessa forma, se não fora nada, o signo também não é. O poema não o é. Pois o peixe está no poema, e este no signo. Então é possível assegurar: o outro lado do signo é o que ele não é. Implicações similares se fazem à poesia em relação ao poema. A leitura do verbo no poema poderia implicar proposições intrigantes: isto não é um poema que não é um peixe; isto não é um peixe; isto não é um Matrinchã; isto não é nada que é um poema e correlações similares. É nesse processo de transuasão entre a manifestação do que é através de sua possibilidade que se desenvolve a semiose. Deely (1990, p. 80) argumenta que "estudar o signo é desvelar a semiose, e com isso uma rede tão vasta quanto a própria natureza". Para isso é preciso entrar no campo da Terceiridade, que inclui Secundidade.

Diante do estudo feito até então, mostrou-se que a poesia coutiana assume um contorno visual que pode se relacionar com seu possível objeto a partir de três modos de

similaridade: iconicidade intralingual, interlingual e intersemiótica. A primeira faz analogia entre as partes de uma mesma língua; a segunda envolve línguas distintas; e a última traduz um tipo de linguagem em outra. Assim, a análise demonstra que na relação forma-conteúdo existem signos que atuam não só por iconicidade, mas por obsistência cognitiva e sintática. O capítulo seguinte foca nesse processo de funcionalidade da poesia em Durvalino Couto.

PARTE II

SECUNDIDADE: A OBSISTÊNCIA SINTÁTICA NO VERSO COUTIANO

NOTA PRELIMINAR

Na parte I foi examinado o poema em sua clausura sintática a partir do conceito de signo peirceano e sua essência monádica. Diante disso, os signos desse tipo que constituem o poema se relacionam por meio de iconicidade no âmbito da motivação sintática, disposição estrutural dos versos, similaridade de som entre as palavras e outros aspectos. Considerando os resultados apontados nos capítulos anteriores, esta parte objetiva analisar o signo verbo-visual na poesia coutiana a fim de elucidar o sentido que constitui uma obsistência sintática entre palavras e versos de um mesmo poema e entre poemas distintos. Para este fim, a obsistência sintática entre os signos é investigada a partir de dois níveis: endofórico e endoexofórico. A cada um desses níveis é reservado um capítulo de análise. Dessa forma, esta parte se divide em três capítulos.

O primeiro capítulo — O SIGNO DIÁDICO —centra-se principalmente em apresentar o conceito de Secundidade e signo diádico para em seguida compreender a presença e função desses tipos de signos na poesia como um processo obsistente responsável por tornar o poema visível e cognoscível. Dessa maneira, o capitulo está estruturado em três tópicos. O primeiro discute sobre o conceito e a essência de Secundidade e os signos que compreendem essa categoria; o segundo investiga no poema a relação obsistente entre signos responsáveis por tornar o poema visível; e o terceiro aponta os dois níveis de obsistência sintático que podem ocorrer entre os signos que compõem o poema. A análise considera as contribuições de Charles Peirce (2010, CP. 1931-1958, 8 vols.), Deely (1990), Pignatari (2004), Sebeok (2001) entre outros autores.

Levando em conta as fundamentações teóricas do capítulo que o precede, o capítulo 2 — DO VERBO AO VERSO: EM BUSCA DO SENTIDO — foca no estudo do poema coutiano através da obsistência sintático-endofórica entre os signos. Este tipo de obsistência refere-se à relação entre os signos verbo-visuais dentro de um mesmo poema. Estruturado em três tópicos, o primeiro analisa a obsistência no poema a partir do uso do léxico como imagem. O contorno visual criado pela linguagem constitui no poema um efeito cognitivo em função da relação icônica com o objeto de referência. O segundo tópico faz uma análise combinatória num poema específico coutiano a fim de demonstrar como os versos de um mesmo poema podem se relacionar com outros para construir efeitos poéticos distintos. O terceiro examina o efeito poético adquirido a partir da polissemia das palavras em relação com outras.

Por fim, o capitulo 3 — DURVALINO COUTO E TORQUATO NETO: UMA OBSISTÊNCIA POÉTICA — examina a obsistência sintático-endoexofórica na poesia coutiana através da paródia do anjo torquatiano, levando em conta as contribuições de Paulo Andrade (2000), Castelo Branco e Brito (2016) e Silva (2008). Este nível de obsistência considera tanto a relação entre signos de um mesmo texto como entre textos diferentes. A análise leva em conta a elucidação da paródia do anjo torquatiano entre os poemas "Let's play that" (1982), de Torqauto Neto, e "Let's poetry" (1994), de Durvalino Couto. A obsistência entre os dois poemas é demonstrada ao longo de três tópicos. O primeiro faz uma abordagem geral acerca da influência de Torquato Neto na poesia coutiana; o tópico seguinte analisa como ocorre a paródia do anjo e o terceiro, por fim, identifica como se dá a relação entre o sujeito poético e a imagem do anjo criado.

Diante disso, pondera-se que a parte II investiga o signo verbo-visual em Durvalino Couto a fim de elucidar o efeito que a relação obsistente entre eles acarreta para a funcionalidade e cognoscibilidade de sua poesia. O signo nas fronteiras da Secundidade em transição para a Terceiridade.

CAPÍTULO 1
O SIGNO DIÁDICO

> *A dyad consists of two subjects brought into oneness*.[27]
>
> Charles Sanders Peirce

O objetivo central deste capítulo é demonstrar como a obsistência entre os signos sintáticos exercem a função de tornar o poema visível e cognoscível para um interpretante. Foi analisado na parte I que em sua Primeiridade, o poema surge como uma possibilidade qualitativo-positiva. A partir do momento em que essa qualidade participa de uma obsistência com outros signos o poema começa a se tornar visível, o que ocorre através da Secundidade. Dessa forma, o arcabouço do poema constitui uma obsistência envolvendo signos de vários tipos ou categorias. Por conseguinte, dessa relação diádica é possível acarretar uma relação triádica por meio de sua transuasão fornecendo cognitividade ao poema, o que se torna objeto de análise dessa Parte.

Considerando o aspecto diádico no qual um signo pode se apresentar a partir de uma relação com outro, a análise deste capítulo desenvolve-se principalmente a partir do conceito de secundidade e obsistência para em seguida apontar a ação desse processo na forma e no conteúdo do poema. Ademais, faz-se necessário identificar os elementos dessa categoria que compõem a tessitura poética e sua funcionalidade. O estudo leva em conta as contribuições de Charles Peirce (2010, CP. 1931-1958, 8 vols.), Deely (1990), Pignatari (2004), Sebeok (2001) e autores correlatos.

1.1 Secundidade: o efeito da presença

Charles Peirce (CP, vols. 1-2) não raras vezes reforça que o que caracteriza um determinado tipo de signo dentro da categoria de secundidade não se refere à mera quantidade de signos ou simplesmente ao número dois, mas ao processo de ação e reação entre signos que se revelam como uma unidade. Esses tipos de signos participam de ações diádicas que não incluem a presença de um interpretante, isto é, seu modo de degeneração não necessita de um terceiro signo para que sejam compreendidos como tais, como uma batida à porta indicando a presença de alguém ou mesmo uma visita (DEELY, 1990; PEIRCE, CP. 2.92).

[27] "Uma díade consiste em dois sujeitos que se revelam como um só."

De Waal (2007, p. 142) expressa em outras palavras, parafraseando Peirce, que a Secundidade[28] "é a categoria de resistência ou luta". A revelação do uno se faz mediante o confronto entre um sujeito e um objeto, sendo que ambos fazem cada um ser o que é em função da interdependência de um sobre o outro. Segundo Peirce, o simples ato de forçar abrira uma porta é uma consciência de ação e reação, quando não se pode ter uma sensação de resistência sem esforço ou vice-versa. É nesse caso onde ocorre a presença do uno diádico: é uma consciência dupla que revela duas ações através de uma experiência única. Como diz Peirce, *they are only two ways of describing the same experience*[29] (PEIRCE, CP. 1.324). Nesse processo de consciência dupla ou binária, o eu se identifica a partir da ideia do outro:

> We become aware of ourself in becoming aware of the not-self. The waking state is a consciousness of reaction; and as the consciousness ***itself*** is two-sided, so it has also two varieties; namely, action, where our modification of other things is more prominent than their reaction on us, and perception, where their effect on us is overwhelmingly greater than our effect on them. And this notion, of being such as other things make us, is such a prominent part of our life that we conceive other things also to exist by virtue of their reactions against each other. The idea of other, of ***not,*** becomes a very pivot of thought. To this element I give the name of Secondness (PEIRCE, CP. 1.324, grifo do autor).[30]

No nível da linguagem verbal, pode-se dizer que a Secundidade — como também a Primeiridade e Terceiridade — ocorre desde o processo de formação de palavras quando cada léxico reúne uma combinação de sons mantendo uma relação obsistente entre um e outro. A partir desse processo, a obsistência se estende nos níveis lexicais, frases, orações e períodos até atingir um grau de relação diádica com diferentes tipos de textos. Dessa forma, o nível de análise e compreensão dos signos diádicos que compreendem os textos poéticos pode se dá através da composição sintática desses signos desenvolvendo um campo semântico e pragmático diante de textos e contextos.

Deve-se relevar ainda que os sujeitos que participam de uma relação diádica podem ser ambos da mesma categoria de secundidade ou um de ambos da primeiridade. Isso quer

---

[28] O termo *Secondness* é traduzido por Cassiano Terra Rodrigues em De Waal (2007) como *Segundidade.* No entanto, nesta pesquisa opta-se pela tradução *Secundidade*, da mesma forma como aparece em Pignatari (2004) por ser considerada mais usual e adequada à ideia proposta por Peirce.

[29] "São apenas dois modos de descrever a mesma experiência."

[30] "Tornamo-nos conscientes de nós mesmos ao tomar consciência do não-eu. O ato de acordar é uma consciência de reação; e como a ***própria*** consciência é binária, então ela tem duas variedades; ou seja, a ação, onde nossa modificação das outras coisas é mais proeminente do que a reação delas sobre nós, e percepção, onde o efeito delas sobre nós é muito maior do que o nosso sobre elas. E esta noção, de ser tal como outras coisas nos fazem, é uma parte tão proeminente de nossa vida que concebemos as outras coisas a também existir em virtude da reação delas entre si. A ideia do outro, do ***não***, torna-se um grande pivô do pensamento. A este elemento eu dou o nome de Secundidade."

dizer que cada signo em si mesmo tem um modo de ser posto em relação com a essência acarretada deste modo de ser com o de outro signo. Assim, como afirma Peirce (CP. 1.358), *a thing cannot be other, negative, or independent, without a first to or of which it shall be other, negative, or independent.*[31]

Durvalino Couto revela ao longo de seu *Os caçadores de prosódias* (1994) o confronto de um eu com o não-eu através de diversas formas de composição poética. A obsistência resultante desse processo pode ser caracterizada como a rejeição do que não faz parte das qualidades desse eu. Dessa forma, a atitude radical marginalizada do sujeito que se desvincula do outro constrói em sua clausura sintático-poética um modo próprio que, de certa forma, mesmo reagindo ao modelo estético erudito, desenvolve uma estética a seu modo. Assim, torna-se impossível negar um determinado objeto sem que essa negação se torne ao mesmo tempo um modo de afirmar algo.

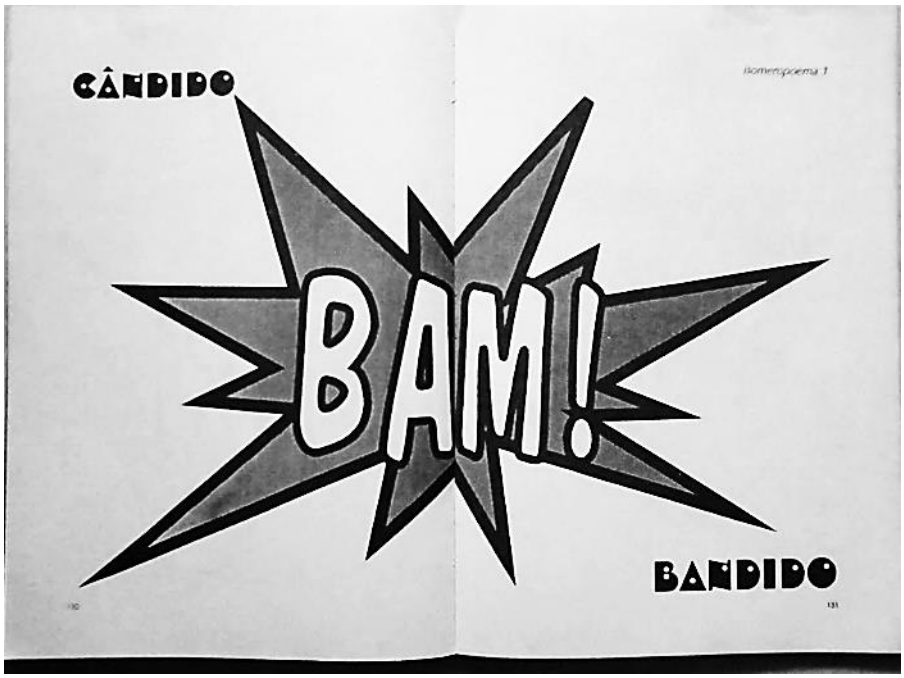
Considerando o desenvolvimento de *Os caçadores de prosódias* como lógica que media a obsistência do tornar-se outro, negativo ou independente em relação ao seu objeto, destaca-se que isso resulta da coexistência de signos diádicos que permitem a manifestação do fazer poético. No tocante a estes tipos de signos, é curioso notar que das dez classes de signos propostas por Peirce, três delas (segunda, terceira e quarta) se referem especificamente a signos diádicos e que pertencem ao eixo do signo referente a si mesmo que são: sinsigno icônico, sinsigno indicial remático e sinsigno dicente (PEIRCE, 2010, p. 55, CP. 2.255-257).

Um sinsigno icônico se refere ao signo que revela em suas partes um qualissigno que só pode ser interpretado como rema. Trata-se de uma qualidade que depende de seu objeto que torna tal qualidade visível, tal como um diagrama (PEIRCE, CP. 2.255). A iconicidade desse tipo de sinsigno faz do signo uma relação dependente em função dessa qualidade. Os diagramas pertencem à segunda classe de signos no eixo do signo referente ao objeto (PIGNATARI, 2004; SANTAELLA, 2007). Como foi mostrada no capítulo 2 da parte I, a figura 6 em certos aspectos apresenta características de um sinsigno icônico quando suas partes se relacionam com o todo dependendo dele. O quadro 2 mostrado no capítulo 3 da parte I também pode ser considerado como uma espécie de sinsigno icônico quando suas partes se relacionam com o conteúdo que apresenta mantendo certa dependência entre ambos. A visibilidade e compreensão do conteúdo de signos dessa natureza se tornam, até certo ponto, inviável ou impossível através de outras formas que relacionem essas partes com o todo provocando uma obsistência.

[31] "uma coisa não pode ser outra, negativa ou independente sem um primeiro para ou do qual será outra, negativa ou independente."

Na medida em que o sinsigno chama a atenção para seu objeto por uma relação de causalidade, o signo se torna um sinsigno indicial remático. O desvio da atenção para seu objeto é o que o torna índice; e remático, signo primeiro no eixo do interpretante, devido sua presença ou manifestação causar um impacto ou reação ausente de um interpretante, tal como um grito espontâneo (PEIRCE, 2010, p. 55, CP. 2.256). O grito em si é um qualissigno que se torna sinsigno indicial quando atrai atenção. A ausência de informação precisa no momento do grito faz desse signo um rema. À medida que o contexto constrói a percepção do grito como tal em cognitividade, o signo acarreta um interpretante que o torna num símbolo indicial remático para um determinado objeto. Durvalino Couto emprega em certos trechos algumas composições textuais que assumem a função de sinsigno indicial remático ao veicularem a voz do sujeito lírico que se manifesta como um grito bélico abafado pela visualidade da linguagem verbal e não-verbal entre si, como no exemplo seguinte:

Figura 32 — Isomeropoema 1



Fonte: fotografia do original em Durvalino Couto (1994, p. 130-131).

Assim como os demais textos da parte “Blocos na rua”, o exemplo citado se torna uma espécie de onomatopeia indicial remática, pois alude não só ao som de tiro que se pretende representar, mas à ideia de conflito que o som representado transmite. Ademais, a iconicidade fonológica e sintática entre os legissignos *cândido* e *bandido* direciona a atenção para o objeto de revolta. Este texto-imagem se torna um dos mecanismos mais evidentes da obsistência

conflituosa ou problemática contida nos escritos coutianos. A linguagem agride as fronteiras do próprio livro com seu poder simbólico de representar e reconfigurar as margens de cognitividade do signo linguístico. Deste modo, o tiro é uma explosão de sentidos a partir de um único signo que transborda o livro e invade o receptor. Sua manifestação insinua uma obsistência diante do objeto a que se refere.

Por fim, um sinsigno dicente — que também é um índice — é um tipo de signo que se revela através de uma relação direta com seu objeto, como um cata-vento ou uma biruta que indica a direção do vento (PEIRCE, 2010, p. 55, CP. 2.257). Os braços do sapo apontando para o titulo da cada parte do livro pode ser tomada como um exemplo desse tipo de signo: o conteúdo atrai o direcionamento dos braços do sapo que por seu turno guia a atenção do leitor para o assunto a ser tratado em seguida. Dessa relação, o que se deve destacar é que se trata de um tipo específico de índice. Segundo Peirce (2010, p. 67), "tudo o que atrai a atenção é índice".

Os índices são signos diádicos que pertencem ao eixo do signo em relação ao objeto. Foi mostrado na parte I que o ícone se relaciona com seu objeto em virtude da semelhança entre suas qualidades. Por outro lado, um índice ou sema mantém com seu objeto uma relação de causalidade, ou seja, é um tipo de signo que "se refere ao Objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse Objeto" (PEIRCE, 2010, p. 52). A classificação desses tipos de signos se dá conforme o tipo de relação que mantêm com seu objeto. Segundo Peirce, "se a Secundidade for uma relação existencial, o índice é *genuíno*. Se a Secundidade for uma referência, o índice é *degenerado*" (PEIRCE, 2010, p. 66, grifo do autor). A genuinidade atribui ao índice a capacidade de possuir uma singularidade icônica — uma primeiridade — em relação ao seu objeto, como uma pegada na areia. Dentro do poema, os índices podem ser tanto genuínos como degenerados, como será mostrado mais adiante através de pronomes.

O que se deve relevar dessa causalidade entre o signo e o objeto é a obsistência criada a partir da dinâmica entre um primeiro e um segundo. Por este termo, Peirce declara que:

> *Obsistência* (sugerindo *obviar, objeto, obstinado, obstáculo, insistência, resistência*, etc.) é aquilo no que a secundidade difere da primeiridade; ou é aquele elemento que, tomado em conexão com a Originalidade, faz de uma coisa aquilo que uma outra a obriga a ser (PEIRCE, 2010, p. 27, grifo do autor).

Quando se afirma que uma determinada composição textual é um poema, esse conceito constitui uma generalização determinada pela percepção e julgamento das qualidades internas do objeto analisado. Por conseguinte, para que um poema seja perceptível, é

necessário que haja uma obsistência entre o que é e o que não é poema. Esse fenômeno é analisado no tópico seguinte.

1.2 A obsistência na forma: linguagem e cor

Ainda na parte I foram apontados alguns detalhes diádicos pertinentes à questão da composição do poema através de sua clausura interna. Ao assumir que todo poema se apresenta a partir de uma forma, seja ela fixa, livre, com ou sem semelhança ao seu objeto de referência, pode-se dizer que tal forma só se torna visível através da obsistência entre seus elementos sintáticos confrontando a si mesmos e ao mesmo tempo o vazio entre eles. O poema surge do espaço que se situa tanto dentro como fora das fronteiras do próprio poema, pois o ser-poema é também ocupar um espaço que se torna linguagem. A presença desse espaço se dá tanto como signo linguístico como signo vazio: linguagem não-verbal.

Os espaços vazios entre palavras, versos e estrofes assumem a função de delimitar as fronteiras do próprio poema em si mesmo. Arbex (2006) aponta que o poema é uma escrita do espaço quando esse entre lugar desempenha um poder de significação. A leitura da palavra acontece a partir dos espaços que as separam, já que uma letra só existe em função das outras (MANDEL, 2011). Além do vazio entre palavras e estruturas maiores, o vazio assume um poder cognitivo até mesmo nos contornos que diferenciam cada léxico um do outro. Considerando a questão ao revés, o vazio nada mais é do que uma superfície onde sistemas de signos invadem sua fronteira a fim de delimitar seu próprio espaço. Como já foi mostrado antes que tais espaços vazios também assumem uma função de iconicidade do poema entre suas partes internas e/ou externas a de outro poema, eles também compreendem a obsistência entre um primeiro e um segundo dentro da Secundidade. Seja tomado como exemplo dessa natureza o poema seguinte de Durvalino Couto:

TERÁ SIDO UMA ESTRELA ARREMETIDA

Terá sido uma estrela arremetida
contra um Sol negro. Um touro, um cisne,
um gigante, um bêbado adormecido.
Quem sabe nem foi nem sido nem havido.
Um Sou ávido. Um diamante
entre a jaça assim perdido
Alguém terá por bem que encontrá-lo.

Terá sido. Eu, tu
- luta, arremetidas vagas,

lençóis da manhã.

Ter sido.
Sangue de garimpo,
veio decifrado.

Foi o nosso amor um não-caminho.
Um dar-se por feliz se abandonado

(DURVALINO COUTO, 1994, p. 80).

A cognoscibilidade do efeito da presença do poema surge quando se torna possível delimitar sua composição sintática: um título separado do corpo do texto, formado por uma estrofe com 7 versos (alguns rimados entre si) seguido de duas com 3 versos cada (sem rima) e a última com 2 versos (sem rima). Os espaços vazios são um dos fatores que determinam a essência de poesia, assim como o silêncio também é importante para a música, como defende John Cage (1973). A leitura do poema inclui não apenas a linguagem verbal, mas também todos os signos que constituem a sua clausura. Diante disso, como um espaço vazio pode determinar algo através de seu próprio vazio? O vazio difere-se do nada. O nada constitui-se como o estado de pré-universo, que não é nem mesmo o vazio: *the initial condition, before the universe existed, was not a state of pure abstract being. On the contrary it was a state of just nothing at all, not even a state of emptiness, for even emptiness is something* (PEIRCE, CP. 6.215).[32] O vazio se faz presença do que o poema não *é*. Dessa forma, isso quer dizer que para *ser*, o poema precisa também *não-ser*. Assim, o vazio também é e está presente no poema como efeito de sua funcionalidade poética.

A perda do vazio no poema subtrai o efeito poético, pois esse mecanismo funciona como delimitação das fronteiras sintáticas do poema. Ao mesmo tempo em que o poema se manifesta através de uma linguagem própria, ele também se afasta e retorna revelando sua presença imbricada numa dinâmica obsistente. A obsistência é, dessa maneira, fundamental para manter o equilíbrio entre o que é texto e o que não o é. Os espaços vazios se tornam poesia e confrontam com a linguagem a fim de manter sua funcionalidade. Assim, a qualidade com que se revela a linguagem deve confrontar com o espaço que a torna como tal. A obsistência está presente até mesmo na combinação das cores das letras com a cor do espaço onde elas se apresentam.

À medida que o poema reivindica seu espaço em função de sua clausura, a obsistência acontece revelando tanto o poema como o que não o é. O poema surge como um e outro em

[32] "A condição inicial, antes que o universo existisse, não era um estado de puro ser abstrato. Pelo contrário, era apenas um estado de nada, nem mesmo um estado de vazio, pois mesmo o vazio é algo."

processo de ação e reação ao espaço vazio. As cores se divergem e revelam o uno a partir da obsistência entre elas. Por isso, o poema só se torna visível e cognoscível quando ele contrasta com o espaço que o revela. Revela-se a partir da obsistência entre um primeiro e um segundo. Diante disso, a presença constitui-se como o efeito do confronto com o outro resultando assim num instante no tempo e um ponto no espaço.

Levando em conta esse viés, nota-se que o efeito da presença do poema é uma secundidade. Há a obsistência entre o poema e seu espaço vazio e o forçar de ambos sobre a percepção do receptor a fim de torná-lo cognoscível. Assim, a cognitividade procede de uma transuasão sintática mediando uma relação diádica podendo acarretar outra do mesmo tipo *in continuum ad infinitum*, Como assinala Merrell (2005), se a primeiridade consiste no seu modo de ser o que é tal como é como uma possibilidade, a secundidade é a negação disso quando se torna o outro, o que não é primeiro.

A presença do poema ocupando um espaço produzindo uma obsistência no próprio livro participa de uma realidade em causa e efeito. Peirce (CP. 1.74) postula que *the reality of things consists in their persistent forcing themselves upon our recognition. If a thing has no such persistence, it is a mere dream.*[33] Cumpre lembrar, diante disso, que o poema escrito constitui não só uma primeiridade, como já foi dito logo na parte I, mas categorias de signos diversos. A tradução do mundo introspectivo em linguagem verbal faz o poema passar por três processos de semiose: a Primeiridade (discutida na parte I), Secundidade (assunto dessa parte) e Terceiridade (a ser discutida na parte III).

No que tange ao poema em sua secundidade, afirma-se que a revelação de sua clausura se dá em função da essência do que não é poema. O limite da ação da linguagem delimita as fronteiras do texto. Desse modo, o limite entre o primeiro e o segundo é a própria terceiridade. De modo mais direto, pode-se dizer que o poema não constitui sua essência diádica sozinho. É nesse aspecto que Peirce defende que um objeto primeiro precisa de um segundo que não seja o próprio primeiro. Assim, Peirce declara que:

> An object cannot be a ***second*** of itself. If it is a second, it has an element of being what another makes it to be. That is, the being a second involves Secondness. Thus, while Secondness is a fact of complexity, it is not a compound of two facts. It is a single fact about two objects (PEIRCE, CP. 1.526, grifo do autor).[34]

[33] "A realidade das coisas consiste no seu persistente forçar-se sobre nosso reconhecimento. Se uma coisa não tem tal persistência, trata-se de um mero sonho."

[34] "Um objeto não pode ser um ***segundo*** de si mesmo. Se é um segundo, ele tem um elemento de ser o que um outro o faz como tal. Ou seja, ser um segundo envolve Secundidade. Assim, enquanto a Secundidade é um fato de complexidade, ela não é um composto de dois fatos. É um fato único sobre dois objetos."

Quando o poema se torna visível, os elementos que não são poema (signos visuais não-verbais) também constituem sua clausura, o que se torna um desafio entender como um signo vazio não pode ser poema mesmo sendo parte dele. Em certos aspectos, poder-se-ia considerar isso como a relação entre o todo e as partes que o formam. Os detalhes, nesse caso, assumem a função de revelar a ideia do todo mesmo cada unidade sendo também um todo em sua essência *sui generis*.

O que se deve relevar além da obsistência na forma do poema delimitando sua própria fronteira é que existem também a obsistência entre os elementos internos que conduzem à visibilidade do poema como um todo. A ação entre esses signos diádicos no interior do texto pode ser classificada em duas categorias: *obsistência sintático-endofórica* e *obsistência sintático-endoexofórica.* A primeira equivale a toda ação diádica obsistente entre os signos sintáticos dentro de um mesmo texto, por isso endofórica. A segunda, por seu turno, trata-se da ação entre os signos tanto no nível interno (endofórica) como externo (exofórico) ao próprio texto numa dinâmica responsável pela construção do mesmo.

Tanto a obsistência endofórica como exofórica ocorrem por meio de categorias sintáticas do mesmo tipo, tais como através de verbos transitivos, pronomes, artigos, preposições, adjetivos no modo superlativo, algumas figuras de linguagem como elipse, zeugma, antítese e outros elementos. O tópico seguinte analisa a presença de alguns desses signos diádicos no poema "Terá sido uma estrela arremetida" (DURVALINO COUTO, 1994, p. 80), citado anteriormente.

1.3 Elementos diádicos no poema: a obsistência sintática

O poema "Terá sido uma estrela arremetida" contém signos diádicos com diversas funções sintáticas. Todavia, cumpre lembrar que os signos que compreendem a secundidade ainda não apresentam um poder lógico-cognitivo tais quais os signos da terceiridade. Dessa maneira, os signos diádicos tão somente direcionam a atenção para um determinado objeto ou situação sem a participação de um interpretante. A interpretação que se faz desses signos ou a generalização que deles se implica constitui signos triádicos.

Os signos diádicos dentro da linguagem funcionam a partir de pronomes e expressões que direcionam a atenção para um segundo, como verbos transitivos que apontam para um objeto do próprio verbo como para o sujeito que se apresenta na conjugação desse verbo. Pignatari (2004, p. 53) menciona como índices degenerados convencionais "um nome próprio, um pronome pessoal, um demonstrativo, um pronome relativo, uma seta (numa via

pública, por exemplo)". No entanto, deve-se destacar que a classificação desses tipos de palavras como degenerados ou genuínos depende do contexto ou situação onde forem usados. Peirce declara que ao passo que pronomes pessoais e demonstrativos são genuínos, os pronomes relativos são degenerados. A diferença subsiste principalmente no fato de um pronome pessoal ou demonstrativo manter uma relação existencial com seu objeto. Por outro lado, embora os pronomes relativos possam assumir também essa função, eles atuam principalmente como referência à imagem mental que se cria de seu objeto através das palavras consideradas como seu referente (PEIRCE, CP. 2.305).

No poema "Terá sido uma estrela arremetida", os pronomes que aparecem são de dois tipos: tanto degenerados como genuínos. Os pronomes genuínos são *Eu* e *tu* que questionam os conflitos acerca do amor entre ambos como uma possível perda. Dessa forma, se o culpado não se trata desse *Eu* e nem do *tu*, deve haver de alguma forma outro sujeito responsável. Então surge a imagem degenerada do *alguém que* através de um pronome indefinido. A referência acontece em duas direções: do *que* para o *alguém* e deste para uma imagem mental vazia que se cria do sujeito desconhecido. Além disso, é possível ainda afirmar que mesmo que esse *alguém* exista de fato, ele deve assumir a função de também ser um *Eu* que também será um *tu.* Logo, os sujeitos *eu-tu* também podem ser esse *alguém* que não identifica e nem aponta para o agente que causa o descaminho entre o *eu-tu*. A dúvida da perda e do sentimento de ter que encontrar o objeto perdido constrói uma obsistência que se confunde e camufla na própria ação dos sujeitos envolvidos. A responsabilidade permanece sobre o *quem* que deve ser *alguém.*

A ação passiva aos poucos revela que o conflito entre os sujeitos parte não de alguém externo a este círculo obsistente, mas do próprio *eu-tu* que compartilham o mesmo sentimento. Os dois últimos versos do poema indicam isso: "foi o nosso amor um não-caminho / um dar-se por feliz se abandonado". O pronome possessivo adjetivo *nosso* qualifica o substantivo *amor* como um objeto que pertence a um *eu* e um *tu*. Logo, o *nós* possui o amor que é compartilhado e retido pelos dois sujeitos. Ambos atuam como agentes do mesmo processo que se desenvolve no conflito: *um não-caminho*. A perda, dessa maneira, por ser caracterizada por ambos, determinaria a felicidade que não poderia ser mantida dentro desse amor conflituoso.

Se por um lado os pronomes causam dúvida, os verbos assumem o mesmo comportamento. Sendo em sua maioria conjugados no particípio passado, como *sido, havido, perdido, decifrado, abandonado,* torna-se desafiador identificar o sujeito agente. Além disso, esse tempo verbal seguido do futuro do presente evidencia um questionamento do sujeito

lírico sobre uma possível perda antes mesmo que o próprio objeto fosse conquistado. Os descaminhos do eu direcionam para um devaneio perdido num possível qualitativo que poderia ter sido se havido.

A conjugação dos verbos direciona a atenção para um sujeito que pratica a ação, embora não se possa identificar ao certo o agente. O primeiro verso "Terá sido uma estrela abandonada", que dá título ao poema, questiona se o amor perdido fez-se estrela arremetida. Assim, o futuro perfeito *Terá sido* questiona se algo de fato foi: *uma estrela arremetida.* O objeto dessa construção verbal implica que a metáfora que o segue surge como forma de justificar a possibilidade de perda ou abandono desse amor. O conflito, nesse caso, fica implícito em outros versos resultantes de um confronto diádico com o sujeito lírico: *Sol negro, touro, cisne, gigante*, *bêbado*. É intrigante ainda destacar como ocorre a troca da consoante *l* do substantivo *Sol* pela vogal *u* para formar o Presente Simples do verbo ser na primeira pessoa do singular: *Sou.* Dessa forma, a aproximação fonológica de *Sou* /səʊ/ com *Sol* /sɔːl/ faz do sujeito lírico um eu sôfrego sem o *tu* se confundindo com o próprio Sol: *um Sou ávido*.

O que mais chama a atenção desses signos diádicos é que no último verso "um dar-se por feliz se abandonado" acarreta a ideia de que esse amor de alguma forma foi adquirido. O abandono caracteriza-se como um amor fracassado cuja perda aliviaria o sujeito desse conflito. No entanto, em função de o verbo *abandonado* está no particípio passado não é possível identificar o sujeito agente dessa ação, nem mesmo o sujeito que provoca o ganho antes desse possível abandono.

A indefinição ocorre ainda em outros elementos diádicos como os artigos. Os artigos definidos ocorrem apenas duas vezes com os legissignos *o* em "foi o nosso amor um não-caminho" e *a* em "entre a jaça assim perdido". O artigo definido *o* acarreta um amor único que pertence a um *nós* composto por um *eu-tu*. Ao passo que o artigo *o* se refere ao amor, o artigo *a* implica o *diamante*, que também está para o amor camuflado no eu. Assim, é possível implicar que as metáforas da *estrela arremetida, Sol negro*, *touro*, *cisne*, *bêbado adormecido, Sou ávido*, *um gigante*, *luta*, *lençóis*, *sangue* e *não-caminho* estão todas para o mesmo objeto: nosso amor. Diante disso acredita-se que a obsistência em torno da secundidade entre esses signos acarretam signos triádicos além dessa própria relação diádica.

Os artigos indefinidos *um* e *uma* são um e mesmo, mas com ocorrências ou *tokens*[35] diferentes. São legissignos que assumem a função de apenas apontar para o objeto de sua

[35] Peirce chama de *token* a réplica de um legissigno como a instância de um tipo (PEIRCE, CP. 4.537).

relação: as metáforas. Ao mesmo tempo em que o pronome *um* qualifica ou está para o legissigno *touro*, no mesmo verso o artigo também se torna um sinsigno de *cisne*. Esse tipo de fenômeno pode ser compreendido quando Peirce menciona que todo legissigno comporta sinsignos. Como já foi dito antes, os sinsignos são signos que representam algo em sua singularidade de instância, ou seja, algo que é uma única vez (PEIRCE, CP. 2.245; PIGNATARI, 2004). Poder-se-ia considerar, como exemplo simples desse caso, a composição silábica dentro das palavras a partir da combinação de sons. Os legissignos, por outro lado, são signos de lei e que comportam sinsignos (PEIRCE, CP. 2.246). As palavras, de modo geral, são consideradas legissignos. Cada instância de uma mesma palavra em contexto distinto faz desse legissigno uma réplica daquele signo. Sebeok (2001) aponta que atualmente os sinsignos são mais comumente chamados de *token.*

No caso dos artigos indefinidos *um* e *uma* citados anteriormente, cada ocorrência deste legissigno acarretando uma palavra diferente faz deste artigo um sinsigno que é uma réplica do legissigno *um* ou *uma*. Desse modo, essas palavras tão somente demandam um objeto que pouco contribui para a elucidação do descaminho do amor do sujeito lírico. Pois em cada instância o legissigno se torna objeto de um substantivo usado como metáfora para o amor e a obsistência gerada a partir do eu poético.

De modo geral, as preposições atuam da mesma forma que os pronomes ao se tornarem sinsignos para um legissigno. Entretanto, devido a curta extensão e à essência estética do poema, as preposições usadas não se repetem. Neste sentido, elas poderiam participar da funcionalidade do poema através de uma ocorrência singular em relação ao seu objeto. No entanto, embora elas não se repitam, a sequência de legissignos remontando a uma mesma preposição faz desta uma réplica de outros signos através da zeugma. Isso fica evidente nos três primeiros versos do poema: "terá sido uma estela arremetida / contra um Sol negro. Um touro, um cisne, / um gigante, um bêbado adormecido". O legissigno *estrela* acarreta a preposição *contra* que está para *Sol* e os demais que o sucedem: contra um sol negro, contra um touro, contra um cisne... Dessa forma, a omissão da preposição por zeugma a torna em sinsigno com objetos múltiplos, como também ocorre com a preposição de + um artigo que caracteriza o seu objeto: *lençóis da manhã* e *sangue de garimpo*. As preposições indicadas atuam com seu objeto como adjuntos adnominais: *da manhã* (objeto de *lençóis*), *de garimpo* (objeto de *sangue*).

Fazendo uma análise acerca desse processo de obsistência pondera-se que todos os signos do poema estão relacionados entre si de modo que mesmo omitidos desempenham papéis na funcionalidade estrutural do poema. É essa ausência obsistente entre os signos que

garante um efeito poético mais simbólico. A dinâmica criada a partir dessa relação diádica desenvolve a funcionalidade sintático-poética do texto. Pois, mesmo não sendo possível delimitar a presença qualitativa desses signos omissos, é possível identificar facilmente a presença deles através da clausura do que se torna visível. Por exemplo, assim como a preposição *contra* se relaciona com os legissignos *Sol*, *touro*, *cisne*..., a clausura formada por estes legissigno e esta preposição são objetos do verbo que podem ser percebidos logo no início do primeiro verso: *terá sido*. O grupo nominal *uma estrela arremetida* — do objeto do grupo verbal *terá sido* — torna-se, dessa forma, necessário antes da preposição que a sucede: *contra*. Dessa maneira, fazendo um mapeamento sintático-espacial desses signos ocultos em certos versos, faz-se a seguir a abordagem da primeira estrofe destacando em cores diferentes os termos que são omitidos para indicar com um asterisco * marcado com a mesma cor do termo que representa ou substitui para tornar visível o local e o termo omitido no verso:

Terá sido uma estrela arremetida
**contra um Sol negro. ***Um touro, ***um cisne,
***um gigante, ***um bêbado adormecido.
Quem sabe nem foi *nem sido *nem havido.
****Um Sou ávido. ****Um diamante
entre a jaça assim perdido
Alguém terá por bem que encontrá-lo.

Para tornar claros os termos omitidos, basta fazer a leituras do trecho destacado acima substituindo os asteriscos pelas expressões que representam através das cores. O que se procura relevar nesse tipo de análise é que a zeugma mantém a obsistência do poema de forma curta e conservando a articulação poética entre os signos do poema. Caso esse recurso linguístico fosse excluído da estrutura e fosse necessário revelar todos os itens omitidos, isso faria com que o poema se alongasse tornando a leitura repetitiva e menos atrativa para o receptor. Ademais, a repetição desnecessária faria com que o poema perdesse sua capacidade metafórica de aproveitar o poder figurativo da linguagem. Para citar um exemplo, a penúltima estrofe do poema demonstra que há no verso não somente a omissão ou mudança da forma do verbo, mas uma adesão à polissemia de sentidos acarretada pela combinação do verbo *ter* no infinitivo (segunda conjugação) com o particípio passado do verbo ser: “ter sido. / sangue de garimpo, / veio decifrado”. A combinação dos verbos *ter* + *sido* equivale à mesma pronúncia da palavra *tecido*, que pode ser tanto um substantivo masculino referente ao conjunto de células num organismo, tipo de pano ou ainda o particípio passado do verbo tecer.

Longe de almejar destilar o verso em cada possibilidade semântica de acordo com os aspectos fonológicos da palavra em análise — o que seria desafiador —, atenta-se apenas para

o fato de que detalhes como esses poderiam ser perdidos caso a zeugma fosse omitida. Ademias, o uso de expressões com sentido opostos entre si, como no caso da preposição *contra*, o poema cria em torno de si antíteses que são necessárias para a sua obsistência sintático-lexical e cognitiva. No campo da Secundidade não é possível apontar o argumento de uma antítese em determinado contexto, tampouco se apropriar do próprio contexto para elucidar representações simbólicas ou mesmo a transuasão que possa ser acarretadas desse processo. Ainda assim, limitando-se a esta categoria, é possível delimitar os termos envolvidos na própria antítese em função de se caracterizar como um tipo de signo diádico que um poema pode constituir, como o contraste que se cria do amor e do sujeito poético sendo ora *Sol negro,* ora *Sou ávido*; *touro* versus *cisne*; *gigante* versus *bêbado*; *Eu* versus *tu* e entre outros. Nesse processo diádico o poema revela que o sujeito e o objeto pertencem ao mesmo universo de cognição.

Fazendo um apanhado geral, afirma-se que os signos diádicos no poema em análise podem se relacionar com outros do mesmo tipo tanto a partir de unidades menores como maiores. Em resumo, o quadro a seguir revela as possibilidades de objeto que um mesmo signo diádico pode ter dentro do poema considerando apenas os casos mais gerais de Secundidade:

Quadro 4 — Signos diádicos no poema "Terá sido uma estrela arremetida"

Signo diádico (sinsigno)	Linha	Objeto de referência (legissigno)	Linha
Terá [...]	1	[...] sido [...]	1
Terá sido [...]	1	[...] uma estrela arremetida	1
Terá sido uma estrela arremetida	1	{isso]	1
[...] uma [...]	1	[...] estrela arremetida	1
contra [...]	2	[...] um Sol negro. Um touro, um cisne,	2
Um [...]	2	[...] touro.	2
[...] um [...]	2	[...] Sol negro; [...] cisne;	2
um [...]	3	[...] gigante; [...] bêbado adormecido.	2
Um [...]	5	[...] Sou ávido. [...] diamante	5
[...] um [...]	14	[...] não-caminho.	14
Um [...]	15	[...] dar-se por feliz [...]	15
[...] sabe [...]	4	Quem [...]	4
nem [...]	4	[...] foi; [...] sido; [...] havido.	4
entre [...]	6	[...] a jaça [...]	6

[...] a [...]	6	[...] jaça [...]	6
[...] perdido	6	[...] diamante	5
[...] terá [...]	7	Alguém [...]	7
[...] por bem [...]	7	[...] terá [...]	7
[...] que [...]	7	Alguém [...]	7
[...] -lo	7	[...] diamante	5
[...] encontra [...]	7	Alguém [...]; [...] que [...]	7
Terá [...]	8	[...] sido [...]	8
Terá sido.	8	Eu, tu	8
[...] luta [...]	9	Eu, tu	8
[...] arremetidas [...]	9	[...] vagas,	9
[...] da [...]	10	[...] manhã.	10
[...] da manhã	10	lençóis [...]	10
lençóis [...]	10	Eu, tu	8
[...] sido.	11	Ter [...]	11
Ter sido.	11	Eu, tu Sangue de garimpo,	8 12
[...] decifrado.	13	veio [...]	13
veio decifrado.	13	Sangue de garimpo,	12
Foi [...]	14	[...] o nosso amor um não-caminho. Um dar-se por feliz se abandonado.	14 15
[...] abandonado.	15	[...] o nosso amor [...]	14
[...] um não-caminho.	14	[...] o nosso amor [...]	14
[...] o [...]	14	[...] nosso amor [...]	14
[...] nosso [...]	14	[...] amor [...]	14

Fonte: exemplo nosso.

O quadro demonstra que a relação por obsistência sintático-endofórica acontece entre palavras de classes gramaticais diferentes. Essa relação parte desde as relações entre unidades menores até construções mais longas envolvendo orações e períodos. Dentro da palavra esse universo de diadicidade não é observado no quadro, apenas entre unidades lexicais resultantes das combinação de fonemas. Diante disso, percebe-se que na coluna azul foram destacados os signos diádicos ou sinsignos com o respectivo objeto de referência ou legissigno na coluna laranja. Dessa forma, verbos possuem obsistência a partir do objeto que o completam. Artigos, pronomes e preposições mantêm obsistência através de substantivos que, por seu

turno, relacionam-se com verbos ao assumir ora a função de sujeito ou objeto. Em suma, a obsistência sintática no verso ocorre na relação entre as palavras, na função que exercem e na cognoscibilidade que constroem dentro do poema.

Diante das observações feitas ao longo deste capítulo e do resumo apresentado no quadro 4, percebe-se que o signo diádico participa de uma obsistência que revela o uno através de uma relação entre um primeiro e um segundo. Assim, mostrou-se que a própria visibilidade do poema acontece por meio dessa obsistência: uma resistência provocada pela causa e efeito entre a clausura do poema e seus espaços vazios. Dessa forma, o vácuo presente tanto no poema como no vazio delimita as fronteiras do texto poético.

Para compreender mais detalhadamente como os signos diádicos se relacionam dentro do poema produzindo uma obsistência sintático-endofórica o capítulo seguinte reserva uma análise desse fenômeno a fim de elucidar a funcionalidade diádica do texto poético.

CAPÍTULO 2
DO VERBO AO VERSO: EM BUSCA DO SENTIDO

> *The experience of effort cannot exist without the experience of resistance*.[36]
>
> Charles Sanders Peirce

A partir do conceito de Secundidade e da essência dos signos diádicos segundo Peirce, foi discutido no capítulo anterior que a visibilidade do poema só se torna possível mediante o processo de obsistência entre a linguagem e o espaço onde ela se manifesta. A cor pela qual os léxicos se apresentam prega um relevante papel na relação de causa e efeito entre os signos envolvidos. Desse modo, os espaços vazios em torno do poema assumem um poder simbólico de atuar na funcionalidade do próprio texto.

Levando em conta as discussões teóricas apresentadas no capítulo anterior, este capítulo foca principalmente em desvendar o universo diádico de alguns poemas através de dois processos de obsistência: composição e cognição. Ao longo da parte I essa relação foi discutida apenas pelo viés da iconicidade, isto é, quando as partes de um mesmo poema ou entre textos diferentes apresentam certa relação de semelhança entre si. Por outro lado, no campo da Secundidade, a estrutura do poema pode revelar como suas partes ou o todo é provocado pelo seu objeto. Dessa maneira, embora a forma do poema mantenha certa iconicidade, é necessário identificar se tal fronteira icônica se manifesta como uma simples semelhança com seu objeto — sendo ícone—, ou se tal signo é de fato causado pelo objeto — sendo índice. A partir daí são feitas ponderações de como a indicialidade ou obsistência na composição atua no efeito de cognição do poema.

2.1 Índice sintático: o léxico como imagem

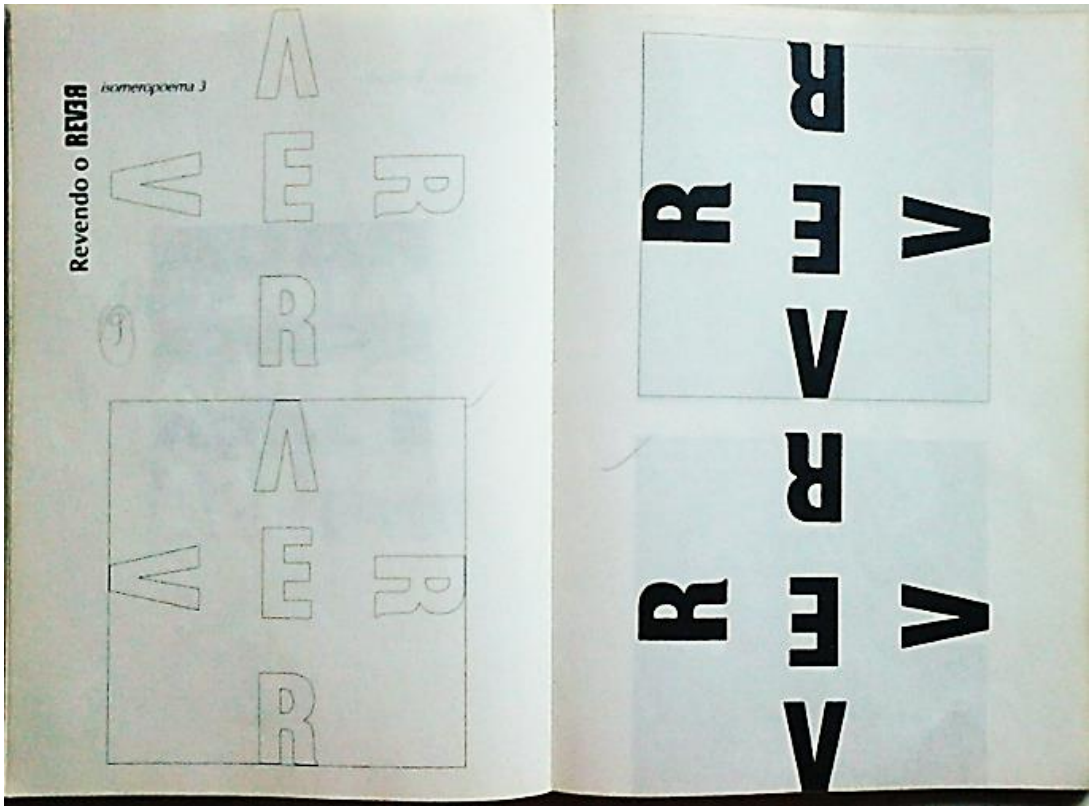
Retomando algumas considerações sobre índice, releva-se que esses tipos de signos participam de ação direta com seu objeto. Um índice, portanto, é um tipo de signo que só existe em função de ser causado pelo seu objeto (PEIRCE, 2010, CP. vol. 2; PIGNATARI, 2004, SEBEOK, 2001). De Waal (2007) parafraseia Peirce dizendo que os signos da secundidade são signos de resistência e luta. No campo da linguagem verbal, pode-se dizer que de alguma forma a percepção do léxico grafado em qualquer superfície se torna um índice

[36] "A experiência de esforço não pode existir sem a experiência de resistência."

para o objeto que lhe causou existência ou visibilidade para um receptor. Esse aspecto se refere ao processo quer condiciona a constituição do verbo como imagem, tais como a tinta, a impressora ou equipamento que compõe o design, espessura, textura, tamanho da letra visível. Tudo isso pode ser objeto de uma análise em busca da obsistência. Assim, através desse processo a linguagem se torna imagem. As letras, desse modo, se relacionam umas com as outras até formarem palavras e destas fazerem-se versos, estrofes e poemas. É neste ponto que alguns escritos coutiano chamam a atenção. Pois são tipos de construção textual que parecem condicionar a existência de outros textos ou ainda serem letras que causam a funcionalidade de outras como se fossem formadas a partir de uma moldura ou contorno similar.

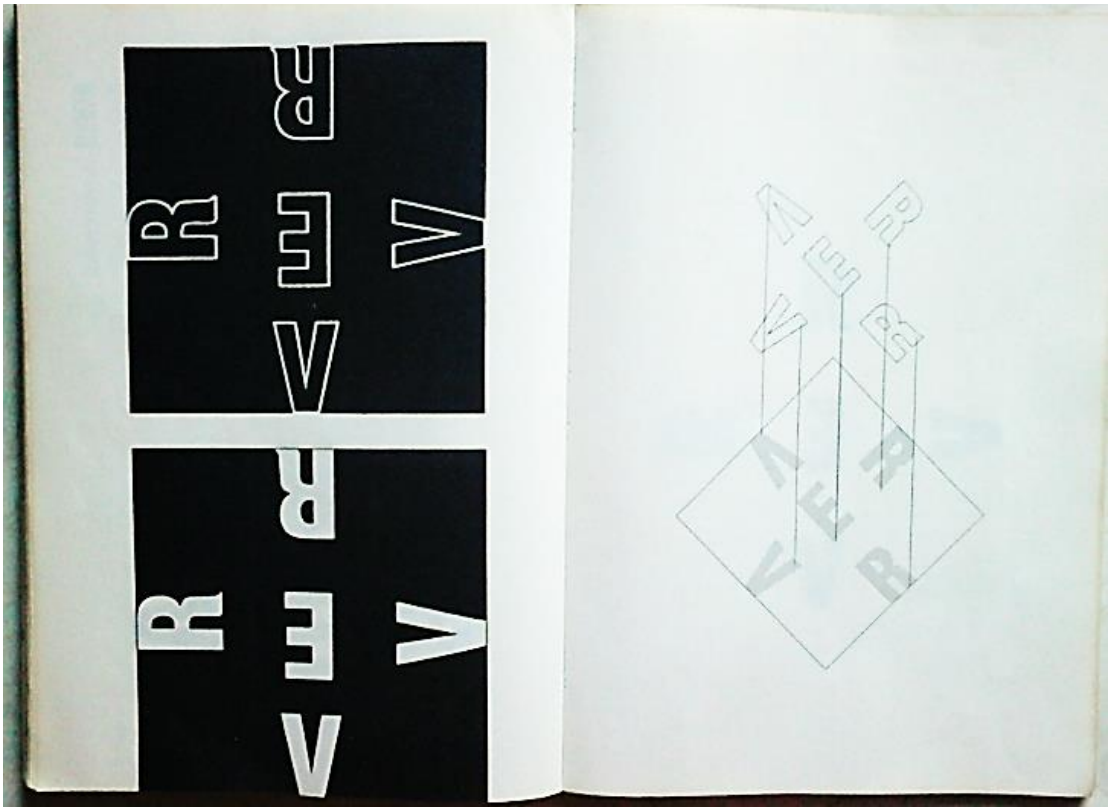
Exemplos desse tipo de texto em Durvalino Couto surgem ao longo da parte "Blocos na rua" quando o texto de uma determinada página parece dialogar ou mesmo condicionar o da página seguinte. Em alguns deles, a combinação das letras V, E e R dispostas em formato de cruz mantêm uma dinâmica formando os verbos *ver* e *rever*. De fato, o texto coutiano exige que se veja e reveja mais sua conjuntura sintática a fim de garantir a dinâmica de sentido. O poema precisa ser lido, visto e revisto, como pode ser percebido nas figuras seguintes:

Figura 33 — Fundo branco



Fonte: fotografia do original em Durvalino Couto (1994, p. 134-135).

Figura 34 — Fundo branco e preto



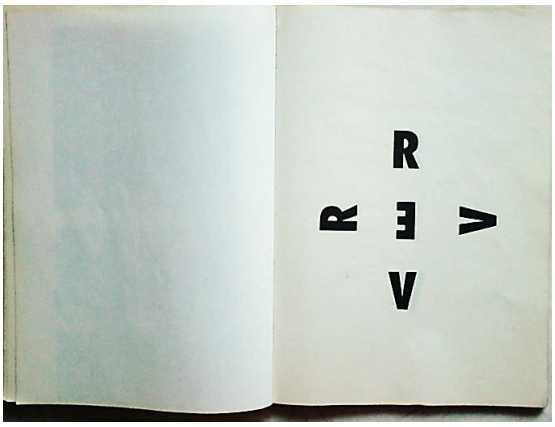
Fonte: fotografia do original em Durvalino Couto (1994, p. 136-137).

Na figura 33 observa-se que a combinação de letras pretas e brancas com fundo branco ora formando os verbos *ver* e *rever* implica que tais léxicos funcionam como signo e objeto um do outro. A obsistência se torna mais concebível na medida em que se percebe a presença das letras V, E e R contrastando com a cor do fundo onde estão dispostas. O que mais chama a atenção na figura 33 é que ao passo que do lado esquerdo (figura 33) as letras brancas assumem uma identidade própria formando um espaço próprio em harmonia com a linha preta, as mesmas letras em preto do lado direito (figura 33) demonstram compor um vazio quando se manifestam como presença. Do mesmo modo como poderia ser questionado a respeito das letras do lado esquerdo da figura 33, o que condicionaria a funcionalidade das letras à direita se o fundo fosse tingido em cor totalmente preta? A cor preta que parece ser das letras é nada mais do que o próprio fundo que invade a forma dessa letra como máscara de um plano branco sobre um preto. O movimento de abrir e fechar as páginas do livro produz uma ação na qual se implica que as letras condiciona a existência uma das outras, como se percebe logo na figura 34. Os dois quadros da página à esquerda (figura 34) revelam ser o mesmo a partir do momento em que se cria uma moldura através de uma forma já preexistente.

Embora pareça imperceptível na parte direita da figura 34, observa-se que as letras V, E e R estão dispostas de uma maneira que sua sombra é projetada de cima para baixo. As linhas verticais implicam que as letras dependuradas estão projetando, dessa forma, uma sombra na base. Neste sentido, pode-se dizer que a sombra formada funciona como índice devido sua ocorrência está condicionada à atuação das letras. São signos que participam de um processo de causa e efeito. Ademais, a posição com que se projeta a sombra na base acarreta o ângulo pelo qual o foco de luz é projetado, sendo de cima para baixo. Dessa forma, a sombra constitui-se como um signo que mantém na base tanto sua essência de signo como também o processo de derivação que resulta na formação da própria sombra.

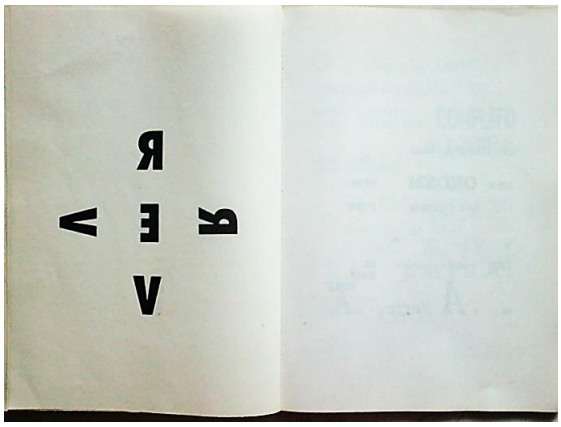
O mesmo processo obsistente é enfatizado pelo autor quando as letras são representadas no mesmo formato de cruz em folha de papel mais fino cuja transparência torna visível as letras da página seguinte. Dispostas numa folha branco-amarelada, as letras pretas dão a impressão de serem pequenos buracos na página. Em função do sentido dos verbos que se formam a partir da combinação entre tais léxicos, acarreta-se a ideia de que o poema necessita ser penetrado pela percepção que assume a mesma forma das letras. Isto quer dizer que ver o poema é rever-se na mesma forma dele ao se tronar objeto para tal signo, como se pode observar na disposição das figuras que seguem:

Figura 35 — Letras pretas à direita



Fonte: fotografia do original em Durvalino Couto (1994, p. 138-139).

Figura 36 — Letras pretas à esquerda

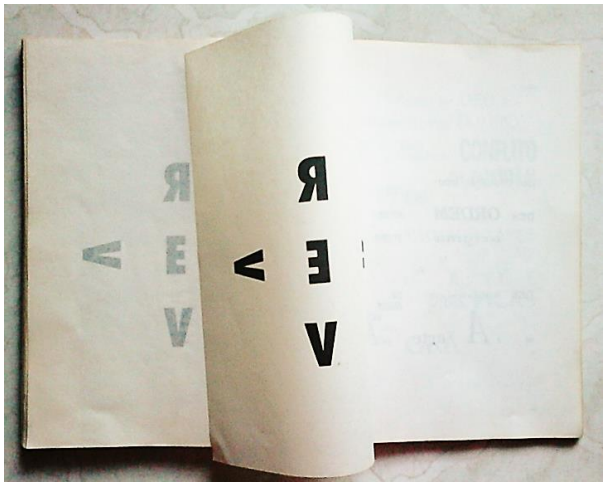


Fonte: fotografia do original em Durvalino Couto (1994, p. 142-143).

A funcionalidade do *ver-se-rever-se* faz-se presença mediante o vazio que se cria em torno de sua fronteira lexical. Como acontece nas figuras 33 e 34, as figuras 35 e 36 sugerem que as letras dialogam mais com o seu vazio do que com a matéria que lhe condiciona a moldura. Para ter-se uma ideia do quanto a obsistência desempenha um papel fundamental na percepção da relação diádica entre esses objetos envolvidos, basta supor que as letras se

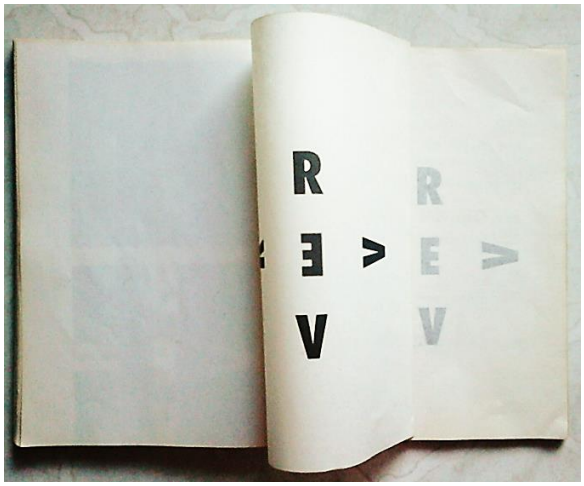
tornariam imperceptíveis caso o fundo fosse da mesma cor da página. A forma das letras é uma clausura que se abre na página fazendo-se máscara. De forma alguma a página está rasgada ou apresenta cortes no local das letras, mas a ideia que se tem é estritamente o contrário. Ainda assim, é intrigante o efeito que essas letras criam quando se folheia o livro cujo movimento é representado a seguir:

Figura 37 — Movimento para a direita



Fonte: fotografia do original em Durvalino Couto (1994, p. 142-143).

Figura 38 — Movimento para a esquerda



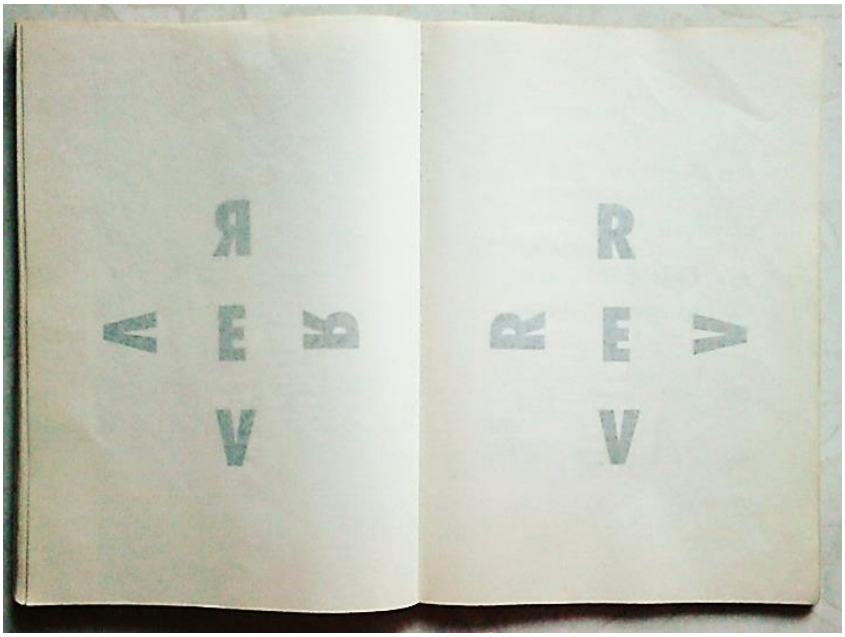
Fonte: fotografia do original em Durvalino Couto (1994, p. 138-139).

Conforme se verifica nas figuras 37 e 38, quando as páginas impressas com as letras pretas estão em lados opostos, cria-se uma opacidade do texto em virtude de a folha do livro cobrir o *ver-se-rever-se* diminuindo a obsistência das letras ao tornar a página do livro mais ativa do que as próprias letras. A espessura do papel permite que se crie um reflexo opaco do texto da página que o sucede.

Ao folhear a página destinada especialmente para este tipo de composição textual, nota-se ainda que a página seguinte ou anterior com mesmo aspecto revela-se como uma marca singela da página que está sendo folheada. A cor vista através da transparência do papel funciona como vestígios da própria leitura em si. Tornando opaco o que foi visto e revisto. Por outro lado, a folha em branco em lado oposto designa que a leitura precisa ser interrompida para retomar o *ver-se-rever-se*.

Quando as duas folhas finas estão abertas em lado opostos percebe-se que o conteúdo do livro oculta-se em sua própria clausura ou composição. Funciona como signo que acarreta a ideia de recusa ao visível. Surge daí, neste sentido, a noção de que o texto esteja sendo visto ao contrário. Será esse o efeito do *ver-se-rever-se* ao presenciar o contrário do texto como figura? A figura seguinte ilustra esse questionamento:

Figura 39 — Texto de lado oposto em folha semitransparente



Fonte: fotografia do original em Durvalino Couto (1994, p. 140-141).

Diante dos exemplos citados das letras como imagens funcionando como signos indiciais ao serem causados por outros, nota-se que a linguagem assume uma essência imagética cuja percepção pode ser perdida numa leitura desatenta. Isso quer dizer que, além da carga semântica que uma palavra transmite, ela também se torna objeto daquilo que a torna tal como é. Sendo, dessa forma, uma espécie de índice para um signo específico.

Na relação diádica entre o verbo como imagem e o espaço vazio que envolve e delimita as margens do léxico, acredita-se que são dois processos que tornam uno a partir da obsistência entre ambos. A revelação do segundo faz do primeiro o que o segundo o faz daquele mantendo uma interdependência entre ambos. Peirce postula que a qualidade é um signo primeiro que faz de um segundo uma causa que lhe torna existente em função daquela qualidade. O ser da matéria é o próprio ser da qualidade que se revela num corpo (PEIRCE, CP. 1.527).

Em pinturas, por exemplo, a combinação de cores designa a ideia de pintura através do resultado que se atinge criando uma obsistência entre elas. Além disso, para que tais cores mantenham tal harmonia, é preciso que elas sejam projetadas em algo, que por seu turno acarreta outro objeto de modo *ad infinitum*. Mas o que se deve levar em conta numa obsistência não é a continuidade dialética possível diante do potencial do signo, mas a ação entre os signos envolvidos para formar a ideia proposta. As imagens examinadas anteriormente designam esse aspecto. Contudo, a análise feita provoca mais questionamentos sobre o objeto do que elucida tal fenômeno.

A homogeneidade na Secundidade consiste da heterogeneidade entre os signos. Assim, desvendar o uno é romper a obsistência desenvolvida entre esses signos. Logo, a compreensão do homogêneo após esse desenlace transfere a essência daquele uno para a qualidade das unidades menores envolvidas, o que já deixa de ser a mesma homogeneidade criada entre eles. Dessa forma, uma análise em busca do uno revelaria somente as particularidades de signos distintos, deixando de ser a singularidade que a obsistência entre tais possibilitaria. O tópico a seguir analisa a obsistência interna do poema a partir de unidades lexicais.

2.2 Obsistência sintático-endofórica: análise combinatória

Peirce classifica como Subíndices ou Hipossemas signos que designam uma relação real com seu objeto e que não atuam como coisas individuais (PEIRCE, CP. 2.284). Dessa forma, algumas certas classes gramaticais pertencem a esta categoria de signos, como alguns tipos de pronomes, preposições, advérbios, locuções entre outros. São tipos de palavras que, mesmo não tendo um objeto pertencente ao mundo objetivo, elas designam um objeto que faz parte da própria linguagem. A relação entre essas palavras e seu objeto cria uma espécie de imagem mental que ligam ideias, fatos e aspectos responsáveis por formar o sentido expresso pela própria linguagem em relação ao mundo que representa.

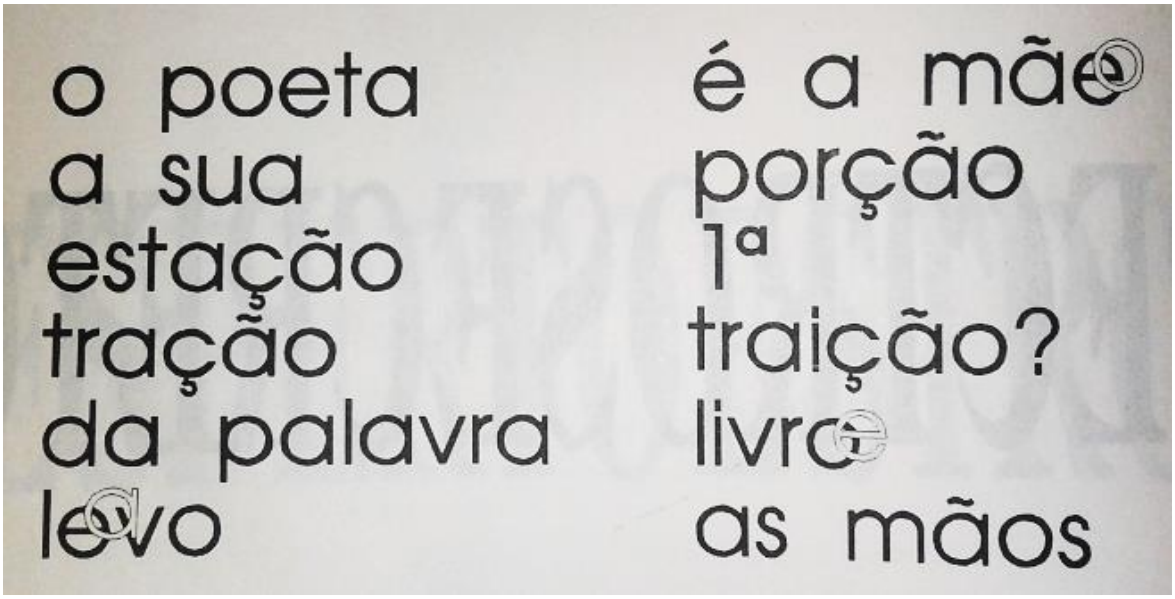
A poesia coutiana muito se apropria do poder que a linguagem oferece para transbordar sentidos e assim direcionar o receptor para um deles. O léxico sozinho às vezes parece não dar conta do sentido, algumas palavras copulam para formar outras. Ou ainda letras se camuflam em outras e em obsistência constroem um só sentido ou mais através dessa combinação sintática.

A obsistência em Durvalino Couto surge em formas, letras, palavras, imagens, cores e até mesmo em vazio. O nada — o vazio em branco, preto e outras cores — desempenha uma função poética em algumas partes de *Os caçadores de prosódias* (1994). Ora se apresenta como uno e invade o poema e a página, ora se recua nas fronteiras da linguagem nua. A nudez linguística aparece como letras sem cor, sem traço que presencie suas fronteiras. São exemplos desse tipo de organização textual as letras dispostas nas figuras de 33 a 39 quando algumas delas sugerem se apresentar como buracos na folha de papel.

Para elucidar a obsistência sintática coutiana é preciso unir partes e identificar os elementos que as ligam. Não raras vezes Durvalino Couto agrupa em estrofes lado a lado versos que se completam entre si. As estrofes ora parecem ser um só poema com duas estrofes organizadas do lado da outra ou dois poemas que se completam através da combinação dessas

estrofes. Todavia, a classe das palavras e o modo de conjugação das mesmas certas vezes demonstram que se trata de um poema único possibilitando modos diversos de leitura. Por exemplo, no poema a seguir extraído da parte "Blocos na rua", as duas estrofes designam a sequência de um mesmo verso em estofes diferentes:

Figura 40 — O poeta é a mãe



Fonte: fotografia do original em Durvalino Couto (1994, p. 112).

A fotografia do poema revela que o uso de algumas letras copuladas em outras desenvolvem uma obsistência na palavra onde aparecem por manter a combinação de sentido que se pretende atingir. Fazendo uma leitura generalizada resultante desse processo, pode-se afirmar que o poema tem como objeto principal o fazer poético como traição. O poeta é retratado como traidor diante do uso da linguagem. Assim, o poema direciona para objetos distintos e desvincula a leitura de um objeto fixo, sem medida certa.

A simples troca de uma letra por outra na palavra ou mesmo a mudança de posição dentro do mesmo léxico redimensiona o sentido e o propósito do poema. Além disso, a ambiguidade se torna irônica. Nesse intercâmbio sintático, o sujeito lírico se apropria da fusão das letras *o* combinada com a letra *e* (primeiro verso, à direita), letra *e* com a letra *o* (quinto verso, à direita) e letra *a* com a letra *o* (sexto verso, à esquerda). De modo geral, pode-se dizer que o poema constitui duas estrofes de seis versos dispostas lado a lado. A continuidade dos versos da estrofe à esquerda faz-se mediante o início dos versos da estrofe à direita. A partir da sobreposição das letras *a*, *o* e *e* sobre *levo* (segunda letra), *mãe* (última letra) e *livro* (última letra), respectivamente, o poema pode ser lido da seguinte forma:

Quadro 5 — Análise combinatória (letras E-A, E-O, O-E)

LEITURA 1 — AAA o poeta é a **mãe** a sua porção estação 1ª tração traição? da palavra **livro** **levo** as mãos	LEITURA 2 — AAB o poeta é a **mãe** a sua porção estação 1ª tração traição? da palavra **livre** **levo** as mãos
LEITURA 3 — ABA o poeta é a **mão** a sua porção estação 1ª tração traição? da palavra **livro** **levo** as mãos	LEITURA 4 — BAA o poeta é a **mãe** a sua porção estação 1ª tração traição? da palavra **livro** **lavo** as mãos
LEITURA 5 — BBA o poeta é a **mão** a sua porção estação 1ª tração traição? da palavra **livro** **lavo** as mãos	LEITURA 6 — BAB o poeta é a **mãe** a sua porção estação 1ª tração traição? da palavra **livre** **lavo** as mãos
LEITURA 7 — ABB o poeta é a **mão** a sua porção estação 1ª tração traição? da palavra **livre** **levo** as mãos	LEITURA 8 — BBB o poeta é a **mão** a sua porção estação 1ª tração traição? da palavra **livre** **lavo** as mãos

Fonte: exemplo nosso.

A análise demonstra que o poema situa seu objeto poético entre duas formas de obsistência sintática: AAA e BBB. O cruzamento entre essas formas opostas (AAB, ABA, BAA, BBA, BAB e ABB) elucidam o universo de obsistência que se desenvolve entre as duas estrofes. Se apenas a troca de 3 letras em três palavras resulta em 8 combinações distintas, certamente uma análise do mesmo tipo em todo o poema exigiria um estudo de longo fôlego. Isso implica o quão desafiador seria suportar uma análise que pudesse dar conta das relações diádicas entre palavras desde a combinação de fonemas até a função sintática em cada verso.

Considerando os pares AAA e BBB como opostos, a combinação entre ambos ocorre por meio da ligação entre os versos de um e outro. Os versos da estrofe à esquerda (leitura 1

— AAA e LEITURA 8 — BBB) se conjugam com os da direita e vice-versa, pois a única mudança que ocorre é o intercâmbio de 2 letras na estrofe à esquerda e 6 à direita. Uma tração envolvendo um primeiro e um segundo. É curioso notar ainda que em cada estrofe há 9 palavras, a soma de caracteres em cada estrofe se relaciona de duas formas: tanto em AAA e BBB na estrofe à esquerda o números de caracteres com e sem espaços são 41 e 36, respectivamente, ao passo que na estrofe do lado direito apresenta 35 (com espaços) e 32 (sem). Fazendo-se soma e divisão entre esses números, nota-se que a relação entre a estrofe da esquerda com a da direita mantém obsistência por similaridade, como no quadro a seguir:

Quadro 6 — Análise estrutural dos poemas AAA e BBB

	LEITURA 1 — AAA		LEITURA 8 — BBB	
	EE	**ED**	**EE**	**ED**
Palavras	9	9	9	9
Linhas (versos)	6	6	6	6
Caracteres com espaço (CCE)	41	35	41	35
Propriedade numérica de CCE	Ímpar	Ímpar	Ímpar	Ímpar
Caracteres sem espaço (CSE)	36	32	36	32
Propriedade numérica de CSE	Par	Par	Par	Par
$CCE^{AAA / BBB (EE)} + CSE^{AAA / BBB (EE)}$	77			
	Dividido por 3		25.66666666666667	
$CCE^{AAA / BBB (ED)} + CSE^{AAA / BBB (ED)}$	67			
	Dividido por 3		22.33333333333333	
$CCE^{AAA / BBB \mathbf{(EE)}} + CCE^{AAA / BBB \mathbf{(ED)}}$	76			
	Dividido por 3		25.33333333333333	
$CSE^{AAA / BBB \mathbf{(EE)}} + CSE^{AAA / BBB \mathbf{(ED)}}$	68			
	Dividido por 3		22.66666666666667	

Fonte: exemplo nosso.

LEGENDA: EE = Estrofe esquerda / **ED** = Estrofe direita.

O quadro 6 apresenta resumidamente como ocorre a obsistência entre a composição sintática apenas do poemas AAA e BBB. Nota-se, ainda, que embora cada estrofe tenha 9 palavras, a soma de seus caracteres com e sem espaços dividido por 3 (quantidade de signos envolvidos: AAA e BBB) resultam em uma dízima periódica opostas: 6... e 3... Além disso, em ambas as estrofes o número de palavras em cada verso se opõem na maioria das vezes. Desse modo, a quantidade de palavras em cada verso por estrofe funciona da seguinte forma:

2; 2; 1; 1; 2; 1 / 3; 1; 1; 1; 1; 2. Desse total, na estrofe à esquerda tem-se 2 artigos definidos no singular, 4 substantivos no singular, 1 preposição, 1 pronome possessivo adjetivo na segunda pessoa do singular e 1 verbo na primeira pessoa do singular do Presente do Indicativo. Na estrofe à direita, há 2 artigos definidos (singular e plural), 4 substantivos no singular e 1 no plural, 1 numeral ordinal no singular e 1 verbo na terceira pessoa do singular no Presente do Modo Indicativo.

A partir dessa visão dos elementos quantitativos que constituem o poema, verifica-se que a obsistência impregna no verbo uma diadicidade dentro de sua composição e configuração espacial no papel. Todos esses detalhes gramaticais funcionam como signos em relação a um determinado objeto do mesmo tipo. Isso se processa como obsistência sintático-endofórica, pois são relações diádicas que acontecem somente dentro do mesmo texto.

Neste sentido, para elucidar a obsistência sintática a partir da gramática do poema AAA, o quadro a seguir aponta os signos e seus respectivos objetos:

Quadro 7— Signos diádicos no poema LEITURA 1 — AAA

Signo diádico (sinsigno)	Linha	Objeto de referência (legissigno)	Linha
o [...]	1	poeta [...]	1
[...] é [...]	1	o poeta [...]	1
[...] a [...]	1	[...] mãe	1
[...] é a mãe	1	o poeta [...]	1
a [...]	2	[...] sua [...]	2
a sua [...]	2	[...] porção	2
a sua porção	2	o poeta [...]	1
[...] 1ª	3	estação [...] tração [...] [...] traição	3 4 4
da [...]	5	[...] palavra [...]	5
da palavra [...]	5	[...] livro	5
levo [...]	6	[...] as mãos [eu]	6 --
[...] as [...]	6	[...] mãos	6

Fonte: exemplo nosso.

Diante do quadro apresentado percebe-se que o modo de conjugação gramatical das palavras condiciona uma ligação entre os versos, como o verbo *ser* na terceira pessoa do

singular do Presente do Indicativo acarretando o sujeito *o poeta*; o adjunto adnominal *a sua* formado com o substantivo *porção*; o objeto direto *as mãos* implicando o verbo *levo* na primeira pessoa do singular do Presente do Indicativo e entre outros. Dessa forma, pondera-se que os signos diádicos atuam de modo que um acarreta o outro a fim de constituírem um sentido uno. Além disso, cumpre lembrar também que o verbo transitivo *levar* acarreta tanto um objeto quanto o sujeito que pratica a ação. Assim, embora oculto, o pronome sujeito *eu* é omitido no poema através de uma elipse, facilmente revelado através da conjugação do verbo.

Considerando as versões possíveis apontadas no quadro 6, pondera-se que o poema constitui como objeto o ser poeta traidor: a linguagem faz-se e desfaz-se diante dessa qualidade que se revela no sujeito lírico. A liberdade de uso da linguagem resulta numa tração traidora ao desvincular o sentido de um léxico para outro, como em *levo* e *lavo*, *mãe* e *mão*, *livro* e *livre*. Percebe-se, diante disso, que apenas as quatro primeiras palavras não sofrem alteração de classe gramatica: *levo* ⇔ *lavo* = verbos (Primeira Pessoa do singular no Presente do Indicativo) e *mãe* ⇔ *mão* = substantivos no singular. Por outro lado, o quadro mostra que o par *livro* ⇔ *livre* é o único que sofre alteração de classe gramatical: o primeiro funciona como substantivo e o segundo como adjetivo. Desse modo, o poeta é *mãe* que é *mão* que é *porção* que é *traição*. Do *livro* que se faz *livre* o poeta *leva* e *lava as mãos* que é o próprio ser.

De modo não distinto do poema analisado, Durvalino Couto estrutura outros poemas de forma que cada verso possibilita leituras diversas ao permitir combinação de um único verso de uma estrofe com vários versos da estrofe posta ao lado. Esse modo de escrita coutiana dimensiona o fazer poético como um processo constituindo um universo de possibilidades, sendo que em cada uma existe uma essência de sentido relacionada com as demais. Acredita-se que tal postura se deve à intenção anticonvencional do autor empírico ao negar modelos tradicionais. Certamente o maior ganho que a obra tem com isso é o poder cognitivo que o poema adquire em detrimento da organização estética dos versos, formação de palavras, sobreposição de letras a fim de constituir um objeto poético anticonvencional. O tópico a seguir analisa numa letra de música, musicalizada por Edivaldo Nascimento, como Durvalino Couto constrói uma obsistência sintática através da polissemia das palavras.

2.3 Obsistência sinsígnica: a polissemia

Os escritos coutianos se caracterizam de um modo que a ambiguidade muitas vezes faz parte da fesceninidade encoberta por eufemismos e outras estratégias polissémicas. Algumas vezes os poemas apresentam explicitamente termos obscenos e, em outros, a

obscenidade se camufla em construções perifrásticas e eufemismos. Dessa maneira, a poesia coutiana ora oculta seu objeto fescenino (ou não) e ora desvela seu arcabouço implícito por meio de sua composição sintática.

O jogo de palavras empregado por Durvalino Couto em alguns textos se torna essencial para a funcionalidade cognitiva do poema. A polissemia de uma palavra produz um efeito rico em sentidos. Todavia, nem sempre esse efeito permanece em todo o texto, pois alguns versos acabam possuindo signos que revelam o implícito simbólico ou a tentativa de ocultar um sentido. Este caso é evidente em "Minas e minas", musicalizada por Edivaldo Nascimento, onde alguns signos desnudam a tentativa de camuflar o sentido implícito através da polissemia do substantivo *minas*:

MINAS E MINAS

Faz um rock urgente
E diz àquela mina
Que minas e minas
Me enriquecem
Tanto faz que seja carne
Tanto faz que seja ouro
Pena que não seja ela
Adoro minas
Adoro pedras
Faz um rock e diz a ela
Que eu não gosto de minas de pedras

(DURVALINO COUTO, 1994, p. 168).

A funcionalidade do texto citado, como se percebe, centra-se na polissemia das palavras *minas* e *mina*. A palavra *mina* pode ser tanto substantivo no singular para se referir a um tipo de escavação para a extração de minérios, local com pólvora e afins como também a conjugação do verbo minar na terceira pessoa do singular do Presente do indicativo. Ademais, *mina* também pode ser uma gíria ou forma mais curta para *menina* ou palavra equivalente em sentido ao substantivo *garota*. Dessa forma, o texto é construído considerando o jogo de sentido com as palavras minas ora significando um tipo de escavação ora uma garota, menina que assume a posição de objeto de desejo do sujeito lírico.

O problema da obsistência no texto é que a relação diádica entre os substantivos minas e seu objeto de referência se configura como uma forma de desnudar o implícito. Logo nos dois versos inicias é possível perceber esse detalhe quando o substantivo *mina* funciona como objeto indireto do verbo dizer: "Faz um rock urgente / E diz àquela mina". Em função do

substantivo *mina* (objeto do pronome demonstrativo *aquela*) completar o sentido do verbo dizer, essa palavra só pode se referir a uma coisa animada: uma garota. Não seria possível assumir o sentido de escavação em função de não se poder conversar ou dizer nada a algo desta natureza. A menina ou mina se torna o destinatário da ação veiculada pelo verbo dizer.

No terceiro e no quarto verso "Que minas e minas / Me enriquecem" a conjunção aditiva *e* implica duas leituras possíveis dos dois substantivos ligados: minas e minas. A primeira condiciona que os dois substantivos sugerem se referir somente a fontes de extração mineral, tornando o sujeito cada vez mais rico. A segunda, por outro lado, pode ser entendida como uma das palavras se referindo a garotas e a outa a fontes de extração mineral, cuja conquista disso tudo enriquece o eu lírico. Apesar disso, releva-se que o último verso nega esta segunda leitura, pois o sujeito se contradiz afirmando que não gosta de minas no sentido de escavação:

> [...]
> Adoro minas
> Adoro pedras
> Faz um rock e diz a ela
> Que eu não gosto de minas de pedras

O que fica claro, de fato, é que são as pedras (minérios) que satisfazem o gosto do sujeito, e não a própria mina em si. Ou seja, as minas que encantam o eu poético são apenas as garotas. O discurso implícito poderia ser mais agente se fossem evitadas as palavras *carne*, *ela*, *ouro* e *pedras*. A obsistência entre esses signos funciona da seguinte forma:

Quadro 8 — Obsistência e polissemia

Signo diádico (sinsigno)	Linha	Objeto de referência (legissigno)	Linha
[...] àquela [...]	2	[...] mina [...] ela	2 7; 10
[...] mina	2	[...] minas [...] [...] carne [...] ela	3; 8 5 7; 10
[...] ela	7; 10	[...] mina [...] carne [...] minas	2 5 3; 8
[...] carne	5	[...] mina [...] ela	2 7; 10

[...] ouro	6	[...] minas [...] pedras	2; 11 9; 11
[...] minas	8	[garotas]	--
[...] pedras	9	[...] minas	11

Fonte: exemplo nosso.

Seguindo essa análise, o título do texto poderia ser compreendido como: minas e minas; minas e garotas; garotas e minas; ou garotas e garotas. Ao longo do texto, como é examinado no quadro 8, a polissemia mal aproveitada enfraquece a ambiguidade quando os substantivos mantêm uma relação obsistente com termos equivalentes semanticamente. *Minas* se tornam *pedras* que são *ouro*. *Minas* se tornam *ela* que é *carne*. *Minas* que estão para o dizer. *Minas* que estão para o processo de enricar. Nessa continuidade, tanto o verbo quanto outros legissignos direcionam o substantivo *minas* para seu objeto implícito.

Além da insistência interna provocada entre as diferentes classes de palavras e a função que exercem em cada verso, cumpre lembrar ainda o sentido a que cada palavra se refere no que tange ao mundo objetivo. É relevante destacar que nenhuma das palavras mencionada em todo o texto possui um objeto específico ou singular, tal como possui alguns nomes próprios. Como declara Chandler (2007), até mesmo um nome próprio exige a atuação de outros signos para de fato direcionar o sentido a que o nome se refere. Para citar um exemplo de Chandler (2007, p. 60), se por um lado uma determinada palavra como *Llanfairpwllgwyngyllgogerychwyrndrobwllllantysiliogogogoch*[37] em sua singularidade representa o nome de uma aldeia do País de Gales, por outro lado, um nome também próprio como Charles Sanders Peirce, como esclarece Chandler, acarretaria algumas perguntas como "mas que Peirce?", "é de qual área ou de onde?"... Até que o nome pudesse ser entendido como uma referência a um certo filósofo americano. Isso demonstra o quanto é frágil a relação entre o signo e seu objeto no que concerne à especificidade do objeto de um signo. Desse modo, os signos não se referem a um objeto singular, mas a um possível objeto.

A este respeito, Peirce postula que *the word lives in the minds of those who use it. Even if they are all asleep, it exists in their memory* (PEIRCE, CP. 2.301).[38] Os signos que atuam na mente dos usuários de certa língua possuem objetos que fazem parte da própria

[37] Em um site de mesmo nome na internet, está disponível um arquivo de áudio com a pronúncia dessa palavra. Ainda conforme o mesmo domínio eletrônico, esse nome que designa uma aldeia do país de Gales foi usado no filme cult *Barbarella* (1968) — (interpretada por Jane Fonda —, de Roger Vadim. O nome foi usado pela personagem Dildano como uma espécie de senha para sua sede (https://llanfairpwllgwyngyllgogerychwyrndrobwllllantysiliogogogoch.co.uk/).

[38] "A palavra vive na mente daqueles que a usam. Mesmo quando estão todos adormecidos, ela continua existindo na memória deles."

mente da pessoa, e não ao mundo objetivo. Dentro do texto analisado, no entanto, a dicotomia signo-objeto assume sintaticamente uma relação direta, causal, pois cada palavra se conjuga conforme a relação com outras que mediam seu uso e função nos versos. Embora não se possa destacar ao certo o objeto empírico do pronome sujeito *ela*, a palavra em si como legissigno possui objetos como *carne, mina* e *minas*. A linguagem cria dentro do texto seu próprio objeto fazendo-se signo para um objeto exofórico na mente do leitor. Como aponta Chandler (2007), a linguagem não se resume ao simples fato de nomear coisas ou objetos. Existem em sua estrutura signos funcionais que ligam palavras e constroem um sentido. Estes tipos de signos, diferentemente de substantivos concretos, não se referem a objetos do mundo objetivo, mas ao próprio sistema interno da linguagem através de sua gramática.

Embora este modo de compreender um signo linguístico pertença ao universo da terceiridade por assumir a função de símbolos, deve-se destacar que um legissigno possui sinsignos. Neste sentido, como identificar o fator que condiciona um legissigno a assumir uma determinada função sintática conforme seu objeto? Certamente o contexto molda o objeto de um signo. Assim, o contexto funciona como uma lei ou signo transuasivo que condiciona um legissigno a se adaptar a seu objeto, como é o caso dos pronomes *àquela* (linha 2), *que* (linhas 3, 5, 6, 7 e 11), *ela* (linhas 7 e 10) e os verbos *faz* (linha 1, 5, 6 e 10), *diz* (linhas 2 e 10), *enriquecem* (linha 4) *adoro* (linhas 8 e 9) e *gosto* (linha 11). Algumas dessas e outras palavras se repetem ao longo do texto assumindo sentido diferente, como ocorre com o substantivo *minas*.

Certas expressões se repetem com objeto diferente: “E diz àquela mina / [...] e diz a ela”. Dessa maneira, *mina* mantém uma obsistência com *ela.* Se no singular *mina* tem o mesmo sentido que *ela*, então *minas* certamente não tem como objeto a mesma imagem mental de *mina* ou *ela*. *Minas*, com o sentido diferente de escavação, corresponde a outras garotas além da própria mina desejada pelo eu lírico. Logo, o sujeito objetifica a mina como um objeto que some valor à sua riqueza, tais como as pedras de minas. O *ela* é referenciado como objeto de conquista e superior a outras minas. Pois o dizer tem dois objetos que se opõem: “Que minas e minas / Me enriquecem” e “Que eu não gosto de minas de pedras”. A antítese exposta pelo sujeito evidencia que o adorar as pedras não implica gostar de minas de pedras, pois somente minas de carne (garotas) e minas de ouro enriquecem o eu lírico. A riqueza de ambas os objetos compõem o universo do sujeito que busca a sensação de prazer. A defesa de um desses objetos parte dos versos “Tanto faz que seja carne / Tanto faz que seja ouro / Pena que não seja ela”. Avisar a mina que a condição do não-gostar das minas de

pedras faria com que tal amada pudesse aceitar o sujeito poético. Pois o ato de dizer a ela a deixaria ciente de tal escolha.

Diante desse viés de análise do texto poético citado, pondera-se que o objeto de fato empírico para os signos *mina*, *minas*, *ela*, *ouro*, *carne*, *pedras* são degenerados em virtude de não possuírem um objeto singular. Mesmo se referindo a coisas concretas que existem na natureza, não se pode identificar as coisas às quais esses signos se referem. O certo é que o sentido transcende o texto e permanece circunda a mente do leitor. A *mina*, as *minas*, *ela*, o *ouro*, a *carne* e a *pedras* têm como objeto o universo de conhecimento de mundo de cada receptor. Se coisas tais nunca foram experienciadas em algum aspecto, elas permanecem um signo qualitativo para um possível objeto empírico.

Se levando em conta a obsistência sintático-endofórica — como foi constatado neste capítulo — não se torna possível identificar outro objeto referência a não ser o próprio signo linguístico, a obsistência sintático-endoexofórica direciona a cognição do signo para um objeto particular fora do próprio texto. Esse caso de secundidade é analisado no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 3
DURVALINO COUTO E TORQUATO NETO: UMA OBSISTÊNCIA POÉTICA

> *The words only stand for the objects they do, and signify the qualities they do, because they will determine, in the mind of the auditor, corresponding signs.*[39]
>
> Charles Sanders Peirce

No capítulo anterior foi discutido como se desenvolve a obsistência endofórica a partir da função sintática das palavras dentro de um mesmo texto. Identificou-se, dessa forma, que a relação diádica no poema ocorre tanto entre as palavras de um mesmo verso e entre versos distintos através do modo de conjugação lexical e da função que exercem no contexto. Além disso, a escrita coutiana cultiva a linguagem de um modo que tanto o projeto gráfico quanto o espaço vazio entre letras desempenham uma obsistência essencial para a cognoscibilidade do poema.

Levando em conta as contribuições teóricas já citadas nos capítulos anteriores além das ponderações de Paulo Andrade (2000), Castelo Branco e Brito (2016), Silva (2008) entre outros pesquisadores sobre a poesia marginal, este capítulo objetiva analisar como a obsistência sintático-endoexofórica do poema coutiano constitui-se como um modelo de composição poética a partir dos elementos internos da poesia torquatiana. Desse modo, a cognitividade poética de um texto se submete à de outro mantendo uma obsistência entre os signos que compõem a sua clausura. Para isso, a análise considera o poema *Let's poetry* (1994), de Durvalino Couto, e o poema *Let's play that* (1982), de Torquato Neto, a fim de compreender como ambos os textos de relacionam entre si na composição poética e na cognitividade acarretada do processo obsistente da paródia do anjo.

3.1 A obsistência poética entre Durvalino Couto e Torquato Neto

As influências da poesia de Torquato Neto estão presentes em Durvalino Couto desde o modo de composição textual e disposição estética até a função cognitiva empenhada na clausura do poema. Tendo sido admirado e seguido por apoiadores da cultura marginal na década de 70 no Brasil, como aponta Torres (2013), Torquato Neto chegou até mesmo a

[39] "As palavras somente representam os objetos que denotam e significam as qualidades nelas contidas em função da determinação de signos correspondentes na mente do receptor."

compartilhar aventuras artístico-culturais com Durvalino Couto e outros jovens influentes da capital piauiense daquela época. O grupo marginal repercutiu a cultura alternativa tanto no meio jornalístico e literário, como no cinema em super-8.

Estão presentes na obra de Durvalino Couto não somente influências torquatianas, mas também aspectos que demonstram releituras de textos de Drummond e Faustino, como apontam Castelo Branco e Brito (2016). O que se deve destacar dessa relação poética exofórica é que repensando o estilo de outros autores e os próprios escritos das vivências de Durvalino Couto tornam sua escrita híbrida. Nesse sentido, Castelo Branco e Brito destacam que "o conteúdo, de formatação profundamente experimental, integra elementos híbridos, de estilos e formas literárias, compondo um retrato sentimental dos tempos e espaços que vivenciou" (2016, p. 7). O mosaico estético-coutiano constitui-se, dessa forma, numa espécie de poesia de peças e pedaços camuflando o próprio sujeito poético. A voz do eu permanece dividida entre cada uma dessas partes onde o eco marginal parece transcender suas fronteiras. Assim se apresenta a poesia marginal como um grito rouco rompendo a linguagem em vários sujeitos.

Para entender como se apresenta a poesia marginal dessa época é preciso primeiro compreender o que faz dessa poesia a sua marginalidade. Silva (2008, p. 38, grifo do autor) aponta que o termo marginal, no que se refere à "categoria antropológica/política", correspondia a um "[...] símbolo de confrontação social, busca por um padrão de vida divergente ao proposto pelo *status quo.*" Essa forma de radicalismo, como demonstra Silva, fazia parte não só do universo dos poetas, como também do próprio cinema. Além disso, aqueles que se proclamavam cineastas eram de certa forma também poetas marginais que procuravam disseminar suas angústias através da arte usando as ferramentas de seu tempo. Eram pessoas que participavam de diversos meios artísticos e culturais como forma de fazer arte. A metáfora do radical servia como "[...] subversão e recusa dos padrões estéticos de sua época. Como categoria estética, o projeto marginal é ambíguo: não se submete ao modo de produção do mercado editorial, mas para isso deve criar um mercado alternativo" (SILVA, 2008. p. 38).

Para Torres (2013, p. 24), "o artista marginal não venera a poesia como um valor espiritual transcendental da existência humana, mas sim como a única maneira de desferir violentamente sua ironia, sua verdade e seu cantar de lamento cotidiano". No poema *Let's play that*, Torquato Neto revela em sua paródia do "Poema de sete faces", de Drummond (2013, p. 11-12), o ser-homem envergado diante do seu próprio destino. Conforme aponta Silva (2008, p. 43), Torquato Neto não só capta a essência do anjo drummondiano, mas

também “afirma sua personalidade diante do original”. Dessa forma, assim como Drummond condiciona o anjo torquatiano, o anjo coutiano é construído diretamente através da obsistência endoexofórica do poema de Torquato Neto, como se percebe a seguir:

Quadro 9 — Comparação entre Torquato Neto e Durvalino Couto

Let’s play that	Let’s poetry
	a Drummond, Torquato e Faustino **in memoriam**
quando eu nasci um anjo louco muito louco veio ler a minha mão não era um anjo barroco era um anjo muito louco, torto com asas de avião eis que esse anjo me disse apertando minha mão com um sorriso entre dentes vai bicho desafinar o coro dos contentes vai bicho desafinar o coro dos contentes let’s play that (TORQUATO NETO, 1982, s/p).	também conheço um anjo de rara envergadura anjo também louco anjo com sexo de anjo arcanjo de asa dura um ser de ouvido mouco ao tanger real do meu banjo e ao clamor sem fim do corpo anjo cruel que me avisa com sua asa de ouropel vai duda não liga se a morte é carrossel: vai ser boeing na vida (DURVALINO COUTO, 1994, p. 103).

Fonte: exemplo nosso.

Embora existam outras edições disponíveis do poema de Torquato Neto, nota-se que na edição citada (de Ana Duarte e Waly Salomão) os versos não iniciam com letras maiúsculas e não há pontuação ao longo do texto, o que ocorre de modo distinto numa edição organizada por Paulo Roberto Pires pela editora Rocco em 2004. Seguindo o mesmo padrão torquatiano, Durvalino Couto dispõe em seu poema também sem maiúsculas iniciais e sem pontuação nos versos. Todavia, devido essa arbitrariedade na disposição textual de uma edição para outra, optou-se por não enfatizar a obsistência entre ambos os poemas a partir do contorno textual destes aspectos. Neste sentido, dá-se preferência à cognitividade implicada na clausura dos textos em análise através da função sintática entre as palavras. Dessa forma, a análise da paródia do anjo entre Torquato Neto e Durvalino Couto acontece primeiramente no nível da relação obsistente endofórica em cada poema no âmbito da elucidação da face e a

relação sujeito-anjo, respectivamente, para em seguida desvelar a obsistência endoexofórica entre os textos.

3.2 Obsistência sintático-endoexofórica: a paródia do anjo

Conforme foi mostrado no quadro 9, o poema *Let's play that,* de Torquato Neto, remete a uma espécie de anjo de esquerda, como o do próprio Drummond: "Quando nasci, um anjo torto / desses que vivem na sombra / disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida" (ANDRADE, C, 2013, p. 11, grifo do autor). A relação obsistente endofórica entra as palavras do poema torquatiano conduzem a uma imagem de anjo oposto ao modelo de pureza e retidão defendido por denominações religiosas. A construção dessa imagem radical de anjo seguida por Torquato Neto acontece no nível sintático do texto a partir de palavras que acarretam outra para expressar uma cognitividade, tais como pronomes, verbos, substantivos e adjetivos. Os adjetivos são usados para distinguir o próprio sujeito do anjo, que insinua tal eu a enfrentar uma personalidade específica como um destino.

Para elucidar a imagem do anjo, observa-se que a relação diádica acontece até mesmo em casos simples usando elipses quando o verbo *ser* na terceira pessoa do singular do presente do indicativo acarreta o pronome sujeito *ele* omitido nos versos: "[ele] não era um anjo barroco" (linha 4) e "[ele] era um anjo muito louco, torto" (linha 5). Outros casos diádicos acontecem com as palavras *nasci = eu*; *louco*, *torto = anjo*; *com asas de avião = anjo não barroco*; *sorriso entre dentes = anjo;* e *bicho = eu* [sujeito poético]. Todas essas palavras funcionam como signos diádicos pelo fato de uma acarretar a outra e assim unidades maiores que condicionam a imagem do anjo. No quadro a seguir são apresentadas as principais expressões diádicas e seus respectivos objetos de referência endofórico:

Quadro 10 — Obsistência endofórica torquatiana: face do anjo

Signo diádico	Linha	Objeto de referência	Linha
não era [...]	4	[ele]	--
era [...]	5	[ele]	--
[...] nasci	1	[...] eu [...]	1
[...] louco muito louco	2	um anjo [...]	2
[...] muito louco, torto	5	um anjo [...]	5
com asas de avião	6	não era um anjo barroco um anjo louco muito louco	4 2

		[...] um anjo muito louco, torto	5
com um sorriso entre dentes	9	[...] um anjo muito louco, torto	5
[...] bicho	10	[...] eu [...]	1

Fonte: exemplo nosso.

Conforme se percebe no quadro 10, a obsistência criada a partir da relação entre verbos, substantivos e adjetivos condiciona e direciona a atenção para as características de um anjo marginal. Diante disso, o anjo torquatiano é *louco* e *torto*. O advérbio de intensidade *muito* no verso "um anjo louco muito louco" (linha 2) qualificando o adjetivo *louco* indica não só a grau de insanidade do anjo: mas a radicalidade com que o anjo se apresenta ao sujeito lírico. Algo ou alguém que é *muito louco* significa na gíria popular que tal objeto é de certa forma muito radical, que em outros termos coloquiais poderia equivaler a irado, maneiro, massa, bacana, da hora e expressões similares. Devido à posição onde aparece no verso e a função sintática que exerce, o adjetivo *louco* anteposto ao advérbio *muito* qualifica o substantivo *anjo,* que de fato remete à ideia de loucura. Quando o mesmo adjetivo é repetido após o advérbio já citado, o caráter de loucura assume um viés radical, o que caracteriza o estilo de vida marginal dos grupos de jovens escritores da segunda metade do século XX. Desse modo, percebe-se que Torquato Neto esteve sempre atento ao universo social de sua época. Segundo Andrade,

> Torquato Neto, poeta atuante no movimento tropicalista e no seu desdobramento imediato, o pós-tropicalismo, entre o final da década de 60 e início dos anos 70, capta e absorve a complexidade do universo multifacetado que caracteriza o sujeito na cultura moderna e contemporânea (ANDRADE, P, 2000, p. 29-30).

O registro desse comportamento se dá em Torquato Neto através de uma linguagem ríspida revelando a nudez do hermetismo vocabular. Assim, até mesmo para o anjo, o sujeito poético é tratado como *bicho,* termo usado em gírias para se referir a uma pessoa camarada, amiga. Desse modo, a face do anjo com que se apresenta ao sujeito poético insinua o eu a seguir um modo de vida radical. Dessa maneira, as expressões que caracterizam a imagem do anjo são *louco, torto, não-barroco* e *asas de avião. S*er louco e torto confronta com a ideia de sanidade, ordem e ética social. É através desses elementos que Durvalino Couto parte para construir seu anjo de *asa dura*.

Usando palavras diferentes, Durvalino Couto expressa em seu poema *Let's poetry* (quadro 9) o mesmo tom marginal do anjo torquatiano, apesar de acrescentar à face do anjo

algumas características diferentes. O procedimento de obsistência sintático-endofórica no poema coutiano é desenvolvido de acordo com a organização sintática do próprio poema de Torquato Neto tido como modelo. Dessa forma, as principais classes de palavras que se relacionam para formar a imagem do anjo são os verbos (ação e comportamento do anjo), pronomes (identificação do sujeito poético), substantivos (constituição do anjo) e adjetivos (iconização do anjo torquatiano).

O verbo que identifica o sujeito poético é *conheço* (linha 1), conjugado na primeira pessoa do singular no presente do indicativo. Assim, embora esteja implícita por uma elipse, a conjugação do verbo citado acarreta o pronome sujeito *eu* no verso "[eu] também conheço um anjo" (linha 1). Sendo um verbo transitivo direto, o grupo nominal *um anjo* funciona como objeto direto do verbo *conheço*. Dessa forma, se o sujeito poético conhece um anjo, certamente o ato de conhecer tal ser faz-se mediante o reconhecimento de alguma característica que o faz ser anjo. Os quatro últimos versos da primeira estrofe introduzem as qualidades do anjo coutiano:

> [...]
> de rara envergadura
> anjo também louco
> anjo com sexo de anjo
> arcanjo de asa dura

Embora haja em outras estrofes detalhes sobre o anjo louco, pondera-se que são os substantivas e adjetivos da primeira estrofe que introduzem e revelam o tipo de anjo que está sendo construído a partir do torquatiano. Mesmo não estando explícito em nenhum verso do poema, destaca-se que o pronome relativo *que* e o verbo *ser* podem ser implicados em alguns versos, como em "[que é] de rara envergadura", "anjo [que] também [é] louco", "[que é] arcanjo de asa dura" e assim por diante. A presença desse tipo de signo enfatizaria e determinaria a essência de anjo marginal por meio de uma sintaxe cujo verbo restringiria ao pronome relativo que o precederia na função de sujeito. No entanto, a ausência dessas palavras condiciona ao verso a função de objeto do substantivo anjo que se torna o núcleo modificado pelos versos que o sucedem. Desse modo, essas características sem a presença de um verbo e um pronome relativo não limita o emprego da estrutura gramatical a um substantivo específico, mas a um possível sujeito. Um anjo que não tem uma identidade elucidada no verbo *ser*.

Outras formas de obsistência sintático-endofórica no poema coutiano acontecem em expressões como *de rara envergadura = anjo*, *rara = envergadura*, *arcanjo = anjo*, *louco =*

anjo, de anjo = sexo, dura = asa, mouco = ouvido, cruel = anjo, de ouropel = asa e *duda =* [tu, eu poético]. Este último é o que mais chama a atenção em função de o substantivo *duda*, usado na gíria para se referir intimamente a um determinado interlocutor, não ter um objeto de referência explícito: já que o pronome sujeito *eu* que se refere ao sujeito poético é omitido por elipse. O quadro a seguir resume os principais termos diádicos com o respectivo objeto de referência.

Quadro 11 — Obsistência endofórica coutiana: face do anjo

Signo diádico	Linha	Objeto de referência	Linha
[...] conheço [...]	1	[eu]	--
[...] conheço [...]	1	[...] um anjo	1
de rara envergadura	2	[que é] [...] um anjo	-- 1
[...] rara [...]	1	[...] envergadura	1
[...] louco	3	anjo [...]	3
anjo também louco	3	[que é]	--
arcanjo de asa dura	5	[que é] [...] um anjo	-- 1
arcanjo [...]	5	[anjo] de asa dura	5
[...] dura	5	[...] asa [...]	5
[...] de asa dura	5	arcanjo	5
[...] de anjo	4	[...] sexo [...]	4
[...] mouco	6	[...] ouvido [...]	6
[...] de ouvido mouco	6	um ser [...]	6
[...] cruel	9	anjo [...]	9
[...] de ouropel	11	asa [...]	11
[...] duda	12	[eu[	--

Fonte: exemplo nosso.

A obsistência endofórica no poema de Durvalino Couto evidencia que a clausura do texto dialoga com o poema de Torquato Neto não só na repetição de substantivos e adjetivos, mas na substituição de algumas palavras por outras de mesmo sentido. No entanto, isso não implica que as palavras repetidas impeçam o poema de assumir sua essência própria diante do poema que o tem como modelo. Diante das observações do quadro 11 em relação ao quadro 10, pondera-se que o anjo coutiano é também louco e torto, mas conjugado numa linguagem

secundária ao ter como modelo a face do anjo torquatiano, como se nota logo no segundo verso da primeira estrofe: “de rara envergadura” para evidenciar que seu anjo também é torto. O ser louco também se configura tanto como perda de sanidade como estilo radical de comportamento. A partir desses elementos poéticos se estabelece uma relação de obsistência sintático-endoexofórica entre Durvalino Couto e Torquato Neto para constituição da imagem do anjo.

É relevante notar como Durvalino Couto concebe o seu tipo de anjo em relação ao de Torquato Neto no que concerne à sexualidade. Torquato afirma no quarto verso que o anjo apenas “não era um anjo barroco”. A partir daí, Durvalino Couto retrata no quarto verso da primeira estrofe que o seu se tratava de um “anjo com sexo de anjo”. Se em Torquato Neto o anjo não tem a essência barroca quanto aos prazeres da vida, Durvalino Couto emprega o mesmo tom atribuindo ao anjo uma qualidade de ser tal como é sem que tal característica possa ser descrita. A sexualidade é entendida como algo além da própria linguagem. A ideia que se tem é que o gênero do anjo pertence a um tipo de sexualidade própria dos anjos, o que impede de ser descrita ou entendida com um dos três gêneros de um substantivo: masculino, feminino ou neutro. Além desse aspecto, as outras características do anjo coutiano são descritas com os mesmos termos que designam qualidades humanas, como o sentido sensorial e senso de humor. Torquato Neto não cita o nível sensorial de audição do anjo, ao passo que Durvalino Couto emprega em sua imagem de anjo esse detalhe. Os três versos seguintes da segunda estrofe “um ser de ouvido mouco / ao tanger real do meu banjo / e ao clamor sem fim do corpo” revelam não só a perda da audição através do adjetivo *mouco*, mas a indiferença do anjo em relação ao comportamento suplício do eu poético. Na verdade, percebe-se que o uso desse adjetivo nem mesmo garante que tal anjo tenha problema de audição, pois os dois versos seguintes da mesma estrofe demonstram que a deficiência parece está direcionada somente ao clamor do corpo do sujeito poético, que representa o ser humano. Neste sentido, o problema de audição tem como objeto implícito a recusa do anjo em atender aos pedidos do sujeito poético.

A hierarquia com que se apresenta o anjo coutiano também confronta com a do anjo torquatiano. Este apresenta um anjo apenas como não-barroco, louco e torto com asas de avião, ao passo que Durvalino Couto retrata um anjo arcanjo louco e envergado com asa dura e de ouropel. Dessa forma, Torquato Neto cria a imagem de um anjo que se prende em sua própria loucura torta. O não-ser-barroco evidencia um tipo de anjo bem resolvido de suas condutas. Durvalino Couto desenvolve a partir deste um anjo também envergado em sua loucura, mas na posição de arcanjo. Embora sendo arcanjo, ter as asas duras evidencia que se

trata de um anjo limitado ao seu próprio arcabouço e à sua loucura e crueldade. A qualidade das asas do anjo em ouropel implica uma essência angelical que se distingue do arcabouço na qual se manifesta. Sendo algo que imita o ouro, o ouropel remete a uma espécie de identidade falsa fazendo o anjo portar em sua envergadura o disfarce de sua própria loucura e crueldade. Anjo sem essência de anjo.

Diante dessas observações, percebe-se que Durvalino Couto projeta em seu anjo qualidades que são obsistentes às do anjo torquatiano, ou seja, uma face angelical condicionando a outra. Neste sentido, o quadro a seguir representa os principais pontos destacados acerca da face do anjo e as palavras que se relacionam entre si mantendo um diálogo obsistente, seja quando Durvalino Couto repete as mesmas palavras de Torquato Neto ou quando as substitui com expressões diferentes objetivando o mesmo sentido de elucidar a face do anjo:

Quadro 12 — Obsistência sintático-endoexofórica: face do anjo

Poema coutiano (signo)	Linha	Poema torquatiano (objeto)	Linha
de rara envergadura	2	era um anjo muito louco, torto	5
anjo também louco	3	um anjo louco muito louco	2
anjo com sexo de anjo arcanjo de asa dura	4 5	não era um anjo barroco	4
arcanjo de asa dura	5	com asas de avião	6
com sua asa de ouropel	11	com um sorriso entre dentes	9
um ser de ouvido mouco	6	--	--
anjo cruel	9	com um sorriso entre dentes	9

Fonte: exemplo nosso.

O quadro 12 revela que a funcionalidade de alguns versos coutianos em expressar com outras palavras a mesma ideia de anjo defendida por Torquato Neto faz desses versos uma espécie de ícone. No entanto, os versos só apresentam a semelhança de sentido entre si porque um condiciona o outro. Dessa forma, a relação deixa de ser apenas por similaridade, mas também por obsistência em função do processo de causa e efeito. Os versos coutianos só existem através dos de Torquato Neto, ao passo que os deste derivam de Drummond. A paródia constitui-se como uma espécie de símbolo indicial remático, pois representa o poema que o tem como objeto e direciona atenção para uma cognitividade que se desenvolve através dessa obsistência. Desse processo resulta uma relação triádica que, segundo Peirce (2010), corresponde à existência de uma norma ou lei estabelecendo a relação entre um primeiro e um

segundo. Assim, Durvalino Couto constrói a imagem de um anjo a partir da face do anjo torquatiano tendo seus elementos internos como os signos que determinam a obsistência sintático-endoexofórica. Dessa maneira, a iconicidade se transforma numa espécie de hipoícone chamado por Peirce de metáfora, isto é, quando se estabelece uma relação de semelhança entre um primeiro e um segundo por meio da cognitividade (PEIRCE, 2010, CP. 2). Dessa forma, o anjo coutiano é também o anjo torquatiano que é uma réplica do anjo drummondiano. O estudo da metáfora coutiana fica reservado para a parte III, quando se aborda o signo em sua terceiridade.

O que se pode destacar diante da obsistência criada por Durvalino Couto através de seu poema em diálogo com o de Torquato Neto é que essa relação constitui-se numa semiose sintática mantendo uma relação de interdependência entre os dois textos, pois o segundo poema remonta ao primeiro através da transuasão entre os signos em sua clausura. A elucidação desse processo permite que a semiótica tanto revele os signos que compreendem o universo literário como desvenda a relação entre eles necessária para a constituição do sentido e do efeito literário. Pois embora o anjo coutiano tenha a mesma face que o torquatiano, o poema não é o mesmo. Cada anjo mantém uma face tal qual descreve o universo sintático do poema ao qual está atrelado. O contorno visual se torna único possuindo uma singularidade lexical insubstituível. As palavras, embora algumas se repitam, não são as mesmas. O sentido se assemelha em ambos os textos, mas cada palavra se torna única dentro das fronteiras lexicais que formam o universo sintático do poema. A partir das considerações de Deely, pode-se afirmar que a paródia se apresenta como objeto da semiótica por incluir em seu processo e na relação entre os signos uma semiose. E essa semiose pode ser tão ampla quanto à natureza, pois é nela onde se encontram os signos (DEELY, 1990).

A partir do reconhecimento da face do anjo, implica-se que o mesmo é familiar ao próprio sujeito poético. Para compreender como ocorre esse fenômeno, o tópico seguinte desvela como se procede a relação sujeito-anjo em ambos os poemas e as implicações desse processo.

3.3 A relação sujeito-anjo: mensagem

Através do reconhecimento da face do anjo, pode-se dizer que o sujeito lírico em cada poema estabelece uma relação de proximidade com o anjo. Isso quer dizer que sem tal reconhecimento não seria possível identificar o comportamento psicológico e tampouco assimilar a locução do anjo com o destino lido nas mãos. Em Torquato Neto, a relação com o

anjo começa desde o nascimento do eu poético, como se percebe nos três primeiros versos: “quando eu nasci / um anjo louco muito louco / veio ler a minha mão”. A presença do anjo desde o nascimento do sujeito poético revela e estimula a predestinação de seu desafinamento causando desconforto em seu meio. O ato de ler a mão do eu lírico permite ao anjo demonstrar as perspectivas de futuro para o próprio sujeito. Isso implica que causar estranheza aos contentes não surge como uma perlocução do anjo contra o sujeito, mas uma leitura do que de fato faria parte do destino desse eu.

Esquematizando a relação sujeito-anjo em Torquato Neto através dos poemas dispostos no quadro 9, pode-se afirmar que o contato desencadeia em quatro assertivas principais acarretando um respectivo conteúdo pressuposto, como se percebe também no quadro seguinte:

Quadro 13 — Relação sujeito-anjo: obsistência torquatiana

Assertiva (signo)	Conteúdo pressuposto (objeto)
O sujeito poético nasce (linha 1)	Torna-se mortal
O anjo se aproxima do sujeito (linha 3)	Ausência
O anjo lê a mão do sujeito (linha 3)	Domínio do tempo
O anjo afirma algo (linhas 10, 11)	Previsão do destino

Fonte: exemplo nosso.

Releva-se ainda que além dos tópicos mencionados como conteúdo pressuposto, pondera-se que cada um deles pode ser qualificado adjetiva e/ou adverbialmente no que tange à personalidade e ao comportamento do anjo. Isso quer dizer que esses detalhes são necessários não só para a composição da imagem do anjo, mas também para compreender como se dá a relação entre o anjo e o sujeito. Em Torquato Neto, como se percebe nos versos 8 e 9 (quadro 9), o sujeito é tratado pelo anjo com mais intimidade do que em Durvalino Couto: “apertando a minha mão / com um sorriso entre dentes”. O anjo torquatiano é visto, dessa maneira, como um sujeito amigo e simpático que o cumprimenta enquanto antecipa e instiga um destino que construa a identidade do eu. A voz do anjo em “vai bicho desafinar / o coro dos contentes” (linhas 10 e 11) incentiva o sujeito poético a cumprir seu destino lido nas mãos. Pois o eu de então já era crescido e já podia direcionar suas atitudes para o objeto de desejo lido desde o tempo quando nascera.

Durvalino Couto, por outro lado, não deixa claro a partir de qual momento o encontro entre o sujeito e o anjo acontece. No primeiro verso da primeira estrofe “também conheço um

anjo" evidencia que o anjo de fato apenas é de conhecimento do sujeito lírico. O advérbio *também* dialoga com o poema torquatiano apresentando um tipo de anjo com as mesmas qualidades do de Torquato Neto. Dessa maneira, se o sujeito conhece um anjo também louco, certamente há mais de um anjo com comportamento similar. Embora descrito com características icônicas entre si, o anjo torquatiano está mais presente na vida do sujeito, ao passo que o anjo coutiano não tem essa proximidade com o próprio eu lírico. Neste sentido, implica-se que o anjo coutiano está mais distante do sujeito: o eu apenas conhece-o. Se por um lado o anjo torquatiano se aproxima do sujeito a fim de ler a mão e elucidar o destino, o anjo coutiano apenas alerta o sujeito lírico sem revelar no poema o posicionamento geográfico em relação ao seu interlocutor. De modo oposto ao anjo sorridente de Torquato Neto, o anjo coutiano é visto como cruel quando faz uma alerta ao sujeito poético — sem mencionar nenhuma proximidade espacial — acerca de seu futuro: "anjo cruel / que me avisa / com sua asa de ouropel".

Além disso, é possível notar ainda que a imagem do anjo como presença na vida do sujeito poético torquatiano surge como uma autoafirmação de si e estímulo para o cumprimento de um destino reservado para este sujeito. O anjo coutiano constitui-se como um signo-objeto que motiva e faz do sujeito a identificação de si mesmo através desse obsistência em relação a um segundo. O relacionamento entre ambos (sujeito-anjo) permite despertar e desenvolver uma identidade preexistente dentro do sujeito poético. Em ambos os poemas, é curioso notar que a relação entre o sujeito e o anjo se dá a partir do direcionamento do anjo para o sujeito, e não ao contrário. O sujeito poético é retratado como um ser passivo diante da magnitude decisiva do anjo. A proximidade do anjo torquatiano com o eu após o nascimento implica um de tipo de aproximação que representa a bênção e previsão do futuro. Em contrapartida, o anjo coutiano é mais dissimulado e permanece mais distante do sujeito. A presença é também uma ausência: não há delimitação de espaço entre o anjo e o sujeito. O quadro a seguir resume as assertivas principais que compõem a relação sujeito-anjo no poema de Durvalino Couto:

Quadro 14 — Relação sujeito-anjo: obsistência coutiana

Assertiva (signo)	Conteúdo pressuposto (objeto)
O sujeito poético conhece um anjo	O anjo tem uma essência própria
Alerta do anjo	Mudança de atitude
O anjo diz algo	Advertência *hic et nunc*

Fonte: exemplo nosso.

Os três pontos coutianos destacados se diferenciam dos de Torquato Neto tanto na aproximação com o sujeito como o modo de retratar a mensagem do anjo. Embora a intenção do anjo em insinuar o sujeito a sorver do tempo as horas do modo que lhe são aprazíveis, a diferença subsiste na maneira como a mensagem é reproduzida. O anjo torquatiano parte da mão do sujeito como signo que transmite a mensagem comunicada. Em contrapartida, o anjo coutiano surge de um efeito *ex nihilo* e veicula uma mensagem essencialmente *hic et nunc*. Neste sentido, a mensagem não assume um efeito de leitura do futuro: mas uma advertência para o presente visando mudança de atitude.

O que se percebe é que enquanto Torquato Neto se prende ao anjo drummondiano, Durvalino Couto mantém diálogo com o de Torquato Neto. O imperativo afirmativo em Drummond favorece que Torquato Neto também elabore uma ordem do mesmo tipo. Tanto em Drummond como em Torquato Neto, o verbo no imperativo insinua o sujeito a enfrentar a polidez social de sua época. Assim também o faz Durvalino Couto ao dialogar com Torquato Neto:

> vai duda
> não liga se a morte
> é carrossel:
> vai ser *boieng* na vida
>
> (DURVALINO COUTO, 1994, p. 103).

O imperativo coutiano revela que a morte deve ser encarada pelo sujeito como um ciclo inevitável e incapaz de interferir no comportamento e busca dos objetivos. Fonologicamente, o uso da palavra *boeing* dialoga com o adjetivo *bom* e semanticamente com a ideia de grandiosidade. Ser livre e aproveitar a vida com todos os *v's* e *ida*.

Fazendo uma recapitulação da relação sujeito-anjo em ambos os poemas analisados, a compreensão da obsistência desse aspecto entre ambos os poemas pode ser representada da seguinte forma:

Quadro 15 — Obsistência sintático-endoexofórico: relação sujeito-anjo

Obsistência coutiana (signo)	Linha	Obsistência torquatiana (objeto)	Linha
---	--	quando eu nasci	1
também conheço um anjo / de rara envergadura / anjo também louco	1-3	quando eu nasci / um anjo louco muito louco /	1-2
--	--	veio ler a minha mão	3

que me avisa	10	eis que esse anjo me disse	7
com sua asa de ouropel	11	apertando a minha mão	8
anjo cruel / com sua asa de ouropel	9-11	com um sorriso entre dentes	9
vai duda	12	vai bicho	10-12
não liga se a morte / é carrossel	13-14	--	--
vai ser *boeing* na vida	15	vai desafinar / o coro dos contentes	10-13

Fonte: exemplo nosso.

Partindo de Torquato Neto, Durvalino Couto desenvolve uma linguagem que pretende assimilar um anjo tão marginal quanto o torquatiano, embora num arcabouço diferente. A poesia coutiana não só ecoa a torquatiana, mas também libera junto a esse eco uma essência própria fortalecida pela influência do estilo literário do outro. A imagem do anjo funciona como um signo para intermediar o destino do sujeito lírico. Dessa forma, o eu permanece numa zona passiva diante da mensagem do anjo. O alvo principal desse sujeito fantasiado é insinuar a inquietação do sujeito lírico em relação ao corpo que habita. O movimento, a mudança de comportamento e a busca pelo destino se fazem necessários para a procura do próprio eu poético. Como pontua Monteiro (2004, p. 184), "entre nós, a grande arte de Torquato consiste na sua desterritorialização: a vida em movimento". Sendo uma assertiva que caracteriza toda obra torquatiana, o poema *Let's pla that* remonta a este conceito através de um título que se oferece como um convite: desafinar os contentes com um coro marginal, louco e torto. A mensagem do anjo também revela a busca pelo movimento: "vai bicho desafinar / o coro dos contentes".

Durvalino Couto dialoga com Torquato Neto também no título quando usa o mesmo tipo de construção sintática da língua inglesa: *Let's poetry.* O que chama a atenção é que o substantivo *poetry* parece ter sido usado com o mesmo sentido do verbo *poetize*, que de fato remete à ideia implícita do poema ao parafrasear Torquato Neto. Embora o substantivo usado por Durvalino Couto não possua um valor sintático tal qual o verbo *poetize*, defende-se que o uso desse substantivo evidencia a liberdade linguística com que se apodera o sujeito poético. É romper com a gramática normativa e cultivar um sentido que somente a própria poesia pode expressar. Esse efeito foi marcante na poesia da segunda metade do século XX. Como postula Torres,

> Para tentar livrar-se de uma obrigação com a tradição poética, esses indivíduos buscaram a fruição e o prazer da criação, esquecendo-se do passado e vivendo o presente, brincando com as palavras, para, dessa forma, romper com o sentido tradicional de arte (TORRES, 2013, p. 24).

A ideia de fruição e prazer na linguagem surge na poesia marginal não apenas como forma de protesto contra modelos tradicionais, mas também como uma forma de reinventar e ressignificar ao uso das palavras. A criação poética como mecanismo de representação das angústias por que passavam os artistas dessa época redimensiona ao mesmo tempo as configurações estéticas de poesia e arte. Castelo Branco e Brito (2016) afirmam que Durvalino Couto fez dessa ousadia literária uma forma de repensar seu tempo relendo outros poetas. Uma prática experimental que se fez manifesto cultural e político como maneira de "forjar uma nova leitura a respeito da própria noção de ser piauiense" (CASTELO BRANCO & BRITO, 2016, p. 8). Assim se proclamava o movimento *Pua Baçu*:

> [...] um clamor que, no mesmo bojo em que denuncia o trabalho parasitário da imprensa piauiense e as perdas comerciais do Estado no campo da agroindústria, teimando em lutar pela retirada do Piauí de seu estado clássico de atraso, pretende lançar, como uma trombeta, um som alto e combativo no sentido de chamar para si as fundações-bases da cultura piauiense (CASTELO BRANCO & BRITO, 2016, p. 8).

Frente a essas iniciativas políticas e de contracultura, pode-se dizer que a poesia coutiana situa em sua linguagem tanto um modelo estético anticonvencional como também um registro desse momento histórico. A vida cheia de aventuras e perigos numa sociedade de retalhos sociais contribui para o desenvolvimento de uma linguagem poética de anjo torto, louco e de asa dura. Assim, retomando os principais pontos discutidos na paródia do anjo, pondera-se que Torquato Neto foi tão necessário para a composição da imagem angelical do anjo coutiano o quanto Drummond o foi para Torquato Neto. Ademais, conforme observam Castelo Branco e Brito (2016, p. 12), Torquato Neto reflete Drummond em sua poesia como uma "das primeiras experiências de sua produção escrita." Outro aspecto torquatiano que influencia a poesia coutiana, como se percebe no poema analisado, é a intensidade com que se manifesta sua poesia — tal como a de Mário Faustino. Essa tensão provoca um esgotamento do corpo que aos poucos presencia a própria morte tornando-a objeto de sua obra (CASTELO BRANCO & BRITO, 2016).

Ao tornar sua poesia tão intensa quanto a própria vida que levava, Torquato Neto desenvolve em sua linguagem um eu prestes a explodir-se com ela. A destruição da linguagem acarreta desse modo a banalização e destruição da própria existência, entendida como linguagem. Por outro lado, como abordam Castelo Branco e Brito (2016, p. 16), a obra de Durvalino Couto revela que se não se pode destruir a linguagem, é possível possuir, dominar e "submetê-la a um devir menor." O próprio título do poema *Let's poetry* e a

mensagem imperativa do anjo “vai ser boeing na vida” evidenciam a tentativa de posse e redimensão da linguagem. De um substantivo faz-se verbo. De marcas de empresas faz-se adjetivo.

Diante disso, destaca-se que foram analisados nesse capítulo os elementos que constituem a obsistência sintático-endoexofórica na paródia do anjo ente Durvalino Couto e Torquato Neto. Identificou-se que o anjo coutiano se torna uma metáfora para o anjo torquatiano, ou seja, uma espécie de hipoícone. O estudo da metáfora e das representações simbólicas na poesia coutiana a partir da transuasão é analisado ao longo da parte III a seguir, quando se examina o signo dentro da categoria da Terceiridade.

PARTE III

TERCEIRIDADE: A POESIA COUTIANA EM SEMIOSE

NOTA PRELIMINAR

Tendo sido discutido nas partes I e II sobre a poesia coutiana nos níveis de iconicidade e obsistência sintática na relação entre os signos que constituem o arcabouço poético, esta parte destina-se a elucidar o universo de transuasão que se acarreta da relação entre esses signos. Para isso, a análise envolvendo o signo verbo-visual no âmbito da terceiridade compreende uma discussão distribuída em três capítulos. Com o objetivo de investigar o poder cognitivo que a transuasão dispõe na relação entre os signos, o estudo parte dos elementos que determinam uma relação triádica. Dessa forma, o capítulo 1 — O SIGNO TRIÁDICO — parte do conceito de Terceiridade a fim de identificar os signos triádicos que constituem o arcabouço sintático do poema e o tipo de transuasão que tais signos constituem. Neste capítulo a poesia coutiana é analisada nos sentido de examinar de que forma o signo mantém uma continuidade cognitiva através dos signos lexicais. O arcabouço sintático do poema envolve e desenvolve uma semiose responsável por atribuir ao texto um poder de cognição. Essa característica surge da transuasão que se cria entre as fronteiras do signo verbal com as ideias que representam. Desse modo, a transuasão na linguagem verbal pode ocorrer tanto endofórica quanto exoforicamente.

No capítulo 2 — PROEZAS: A TRANSUASÃO SINTÁTICO-ENDOFÓRICA — a pesquisa centra-se em analisar como ocorre a transuasão sintática dentro de um mesmo texto considerando a relação entre as palavras que o constituem mantendo um diálogo com diferentes categorias de signos. A transuasão sintático-endofórica é analisada em dois níveis: no âmbito da imagem (signo visual) e da palavra (signo verbal). A transuasão na imagem é examinada com o objetivo de compreender o diálogo que se estabelece entre a linguagem verbal e não-verbal como constituintes do poema. Por conseguinte, no nível verbal a transuasão é examinada a partir da relação entre as palavras conforme a relação que se estabelece entre si e a função que exercem dentro do texto, sobretudo na composição de palavras para expressar ideias singulares. Esse caso pode ser notado a partir da composição lexical *proezas* empregada por Durvalino Couto com o propósito de construir uma ideia mais instigante.

Por fim, o capítulo 3 — PROSÓDIA COUTIANA: A TRANSUASÃO SINTÁTICO-ENDOEXOFÓRICA — analisa a metáfora coutiana a fim de elucidar as representações simbólicas acarretadas dos signos disposto em alguns poemas considerando o contexto sociocultural contemporâneo. A semiose é analisada através da transuasão sintático-

endoexofórica construída a partir do poema em relação com outros textos e com o universo que representa. A iconicidade no nível metafórico é examinada tendo como foco discutir sobre o poder que a transuasão dispõe no signo como parte do processo de compreensão do próprio mundo. A prosódia coutiana constitui, dessa forma, uma sincronia entre o verbo e o mundo.

Diante disso, a parte III é composta de três capítulos que discutem acerca dos processos que desenvolvem a transuasão no poema e de que modo essa relação entre os signos pode elucidar e questionar as introspecções humanas sobre o mundo objetivo traduzido pelo signo verbal.

CAPÍTULO 1
O SIGNO TRIÁDICO

The first condition of learning is to know that we are ignorant.[40]

Charles Sanders Peirce

A poesia é presença e ausência conjugando na mente o efeito do verbo. É pensar o poema e sua funcionalidade estético-cognitiva. Para entender tal processo, este capítulo objetiva examinar a partir do conceito de Terceiridade os tipos de signos que constituem uma relação triádica através do arcabouço sintático na poesia de Durvalino Couto. A partir daí discute-se como o poema constitui o efeito de cognição através de um conjunto de signos que se vinculam a um objeto por meio de um interpretante. A análise considera ainda a possibilidade de identificar o tipo de transuasão que pode ser acarretada através da relação entre os signos como forma de produção de sentido. O estudo considera principalmente as contribuições de Charles Peirce (2010, CP. 1931-1958, 8 vols.) e Chandler (2007), além de outros pesquisadores.

1.1 Terceiridade: o signo *in continuum*

A poesia no seu nível monádico e diádico, como já foi mostrada nas partes I e II, constitui um arcabouço sintático que se desenvolve a partir de relações por similaridade e contiguidade, respectivamente, entre os signos lexicais. Através da iconicidade e obsistência entre os signos o poema se torna visível e cognoscível. A cognitividade do poema se dá através da relação por transuasão entre esses signos, que acarretam uma relação triádica formando assim a Terceiridade. Peirce (2010) descreve que essa categoria de signo caracteriza-se pela participação de um terceiro signo: o *interpretante.* Sendo um signo que mantém a relação entre o representâmen (signo monádico) e o objeto (signo diádico), o interpretante é responsável por formar uma semiose através da inter-relação entre essas categorias (PEIRCE, 2010). Chandler (2007) descreve que o signo é um representâmen que é uma unidade pela qual um objeto é representado. A forma como esse representâmen é interpretado acontece através do interpretante que torna a relação signo-objeto cognoscível. Dessa forma, a Terceiridade constitui um ser que é tal como é em função de relacionar um

[40] "A primeira condição do aprender é saber que somos ignorantes."

segundo com um terceiro (PEIRCE, CP. 8.328; PIGNATARI, 2004, p. 43). Neste sentido, toda Terceiridade engloba Primeiridade e Secundidade, mas nunca o inverso. Essas três categorias de signos formam o que Peirce chama de categorias cenopitagóricas, às vezes mencionadas como *Ceno-Pythagorean Categories* (PEIRCE, CP. 2.87), *cenopythagorean categories* (PEIRCE, CP. 1.351-352; 2.116; 8.328-329) e *Kainopythagorean categories* (PEIRCE, CP. 7.528; 7.531; 7.536-537).

Um signo terceiro é um signo de lei que media um primeiro e um segundo por meio do pensamento, raciocínio, mediação, condução, transuasão, lógica, convenção social ou meios correlatos que tornam a mente em signo *interpretante.* Dessa maneira, as palavras funcionam como legissignos ou signos que só assumem um sentido em virtude da relação com outras palavras (PIGNATARI, 2004). Ainda assim, a relação entre elas se dá por meio do encadeamento lógico que condiciona a estrutura e funcionalidade da língua.

Os signos que formam a Terceiridade evidenciam o poder cognitivo que eles evocam, pois são resultantes de uma lei que determina o sentido do próprio signo. Pode-se considerar como exemplo o processo que condiciona a distinção de um texto que é poema de outros que não o sejam. O conceito parte de uma generalização que é concebida a partir de um interpretante que media a relação entre o signo e o objeto. Dessa maneira, para que um texto seja um poema não basta ter um contorno estético de certa natureza, mas que o encadeamento lógico entre os signos que sustentam sua estrutura dialoguem tanto ente si como com o universo cognoscível que representam. Ainda assim, isso não é o suficiente para categorizar o signo que envolve e desenvolve o poema. Constrói-se, então, um processo cuja classificação é tão arbitrária quanto o próprio signo. Badiou (2002, p. 46) pondera que "a verdadeira relação do poema se estabelece entre o pensamento, que não é um sujeito, e a presença, que ultrapassa o objeto". Isso demonstra que o poema, em seu nível sintático, apresenta-se como um efeito lógico que determina a obsistência provocada entre os signos que sustentam sua clausura. A presença revela-se entre a clausura e a rasura do arcabouço poético, isto é, a partir do encadeamento lógico-discursivo que se desenvolve por uma obsistência entre poema e não-poema, linguagem e não-linguagem. A originalidade qualitativa da poesia impregna na composição sintática um valor semântico que transborda o próprio verbo, fazendo deste um universo sígnico onde a cognição objetiva a conjugação da linguagem através de um universo maior. Esse universo é composto de categorias de signos que se relacionam entre si por meio do interpretante que determina sua atuação como signo.

Chandler (2007) critica que a classificação dos signos apresentada por Peirce não pode ser concebida sem levar em conta o propósito para o qual tal signo possa ser usado num

contexto específico. Desse modo, segundo Chandler, ao passo que um signo A possa ser interpretado como símbolo por um sujeito B, um sujeito C pode considerar o mesmo signo A como um ícone ou índice, quando D pode inclusive negar B e C ao defender A como D. Neste sentido, conforme Chandler, pode-se dizer que *a map is indexical in pointing to the locations of things, iconic in representing the directional relations and distances between landmarks, and symbolic in using conventional symbols (the significance of which must be learned)* (2007, p. 44).[41] Diante disso, nota-se que Chandler destaca um aspecto que ultrapassa a essência do próprio signo: a sua funcionalidade. Todavia, mesmo que um signo possa assumir ao longo do tempo diferentes vieses entre pessoas de épocas diversas, não se pode negar que a essência que caracteriza um ícone não é a mesma do índice e nem do símbolo. Considerar um ícone como um símbolo apenas reforça a arbitrariedade que o signo possui diante da possibilidade do objeto que representa. Neste sentido, quando Peirce (2010) diz que um signo só funciona como tal quando alguém o considera signo, então a essência que um signo possui surge de sua funcionalidade, o que não se confunde com a essência que distingue um ícone de índice ou símbolo. Isso implica que, dessa maneira, embora um mesmo signo possa assumir a essência de classes de signos diferentes, não se pode negar que existem modelos de relação signo-objeto que asseguram determinar um signo conforme seu modo de relação com o objeto independentemente de sua funcionalidade.

Embora pareça controverso distinguir essência e funcionalidade do signo, releva-se que Chandler instiga sobre um assunto que necessita ser discutido com mais profundidade. Isso demonstra que um poema, sendo ícone e índice — como foi discutido nas partes I e II —, ele também pode ser um símbolo. De certo modo, se a essência do signo consiste em sua funcionalidade, então, pode-se afirmar que toda referência atribuída ao signo é, antes de tudo, simbólica. Pois todo signo representa aquilo que ele não é. Logo, a representação implica simbolizar o que não é cognoscível sem a representação. Se um poema funciona como ícone para uma determinada introspecção psicológica de um sujeito lírico e, a parir de outro viés, o mesmo texto passa a ser um símbolo que marca a característica de uma geração literária ou ainda representa o uso refinado de uma língua específica na sua forma poética, certamente o poema se torna um signo cuja essência *sui generis* nunca pode ser *de facto* acessível em seu caráter *per si*. Dessa forma, isso seria o mesmo que buscar compreender o mundo e as coisas sem uma linguagem que pudesse traduzir em pensamento e raciocínio os objetos pertencentes

[41] "Um mapa é indicial por apontar a localização das coisas, icônico por representar as relações de direção e distância entre os pontos de referência, e simbólico em usar símbolos convencionais (o significado do qual deve ser aprendido)."

a este universo. Assim, se, por um lado, a crítica de Chandler justifica a arbitrariedade do signo, por outro, ela dissipa do signo a essência genuína *hic et nunc* devido a ênfase dada à funcionalidade do signo. Isso revela que, segundo Chandler, o estudo da semiótica como busca de sentido deve abranger uma estância filosófica no que concerne à natureza do signo, representação e realidade (2007, p. 59).

A defesa da essência do signo *sui generis* como uma experiência *hic et nunc* é concebida por Peirce como uma categoria de signo chamada de *actisign* (atissigo). São signos que expressam a essência singular de um signo como um evento único encerrado em si mesmo em um determinado instante:

> ***Actisigns,*** or Objects which are Signs as Experienced ***hic et nunc;*** such as any single word in a single place in a single sentence of a single paragraph of a single page of a single copy of a book. There may be repetition of the whole paragraph, this word included, in another place. But that other occurrence is not ***this*** word. The book may be printed in an edition of ten thousand; but THIS word is only in my copy (PEIRCE, CP, 8.347, grifo do autor).[42]

O efeito da singularidade de um signo dentro de um instante no tempo e no espaço remonta à ideia de Paz (2009) ao afirmar que o poema constitui-se de signos que são insubstituíveis. Cada palavra possui dentro do poema uma singularidade cuja essência é perdida ao ser substituída por outra, embora com sentido similar. O efeito da poesia reside nessa singularidade do signo que compreende o poema tornando-o num conceito. Desse modo, isso quer dizer que embora o poema seja constituído de unidades menores que funcionam como signos regidos em sua própria singularidade, a generalização do poema é a negação da heterogeneidade que constrói o conceito homogêneo. Nomear um texto de poema é ao mesmo tempo negar a essência das unidades mínimas que compõem o arcabouço sintático do próprio texto. As palavras de diferentes classes gramaticais que o compõem se tornam poema. No entanto, pode-se dizer que todo poema verbal é um conjunto de palavras de diferentes classes gramaticais mantendo uma relação sintática e semântica entre si, mas nem todo conjunto de palavras dessa natureza é um poema. Isso demonstra que a generalização não é dicotômica e que não se encerra na relação causa e efeito. A generalização é transuasiva. Logo, é triádica. Nesse sentido, todo poema se torna uma

[42] "***Atissignos,*** ou Objetos que são Signos quando Experienciados ***hic et nunc***: tal como uma única palavra num único lugar em uma única sentença de um único parágrafo de uma única página de uma única cópia de um livro. Pode haver repetição de todo o parágrafo, desta palavra inclusa, em outro lugar. Mas esta outra ocorrência não é ***esta*** palavra. O livro pode ser impresso numa edição de dez mil; mas ESTA palavra está apenas na minha cópia."

metáfora do objeto ao qual se refere. Primeiro porque representa o objeto parcialmente: a qualidade do objeto se limita ao propósito e ao ângulo pelo qual foi observado e traduzido em linguagem pelo sujeito lírico. E, segundo, pelo fato de a representação do objeto se dá através de palavras, que são símbolos que expressam a ideia das coisas, sem serem elas propriamente dita. Pois, segundo Peirce, assume-se que:

> Any ordinary word, as "give," "bird," "marriage," is an example of a symbol. It is ***applicable to whatever may be found to realize the idea connected with the word;*** it does not, in itself, identify those things. It does not show us a bird, nor enact before our eyes a giving or a marriage, but supposes that we are able to imagine those things, and have associated the word with them (PEIRCE, CP. 2.298, grifo do autor).[43]

Embora as palavras tenham como objeto aquilo que elas não são, é possível considerar que às vezes elas podem representar elas mesmas, como acontece nos processos de metalinguagem. O poder de uma palavra sugerir uma ideia quer seja ela mesma ou não, deve-se à comunidade do interpretante que condiciona tal essência na linguagem. Essa referência ao interpretante como parte da comunidade é discutida por Kress (2005) ao considerar que o signo se torna um efeito do social. A combinação do significante com o significado (signo/objeto) resulta de contingências histórico-sociais num determinado meio incluindo relações de poder e solidariedade. Isso possibilita a linguagem de representar certo objeto tanto tal como ele poderia ser, como também distorcer a ideia da essência desse objeto, como ocorre no poema "Tresidelas", de Durvalino Couto (1994, p. 153). O processo de relação triádica no nível sintático e semântico conjuga o signo verbal em camuflagem que remete ao possível objeto que poderia representar:

> **TRESIDELAS**
>
> ***a Edmar Oliveira***
>
> **THERESYNA**
> **THE SUN**
> **THE MOON**
> **TYMON**
>
> (DURVALINO COUTO, 1994, p. 153, grifo do autor).

[43] "Qualquer palavra comum, como "dar", "pássaro", "casamento," é exemplo de símbolo. Ele é ***aplicável a qualquer coisa que possa ser encontrada para perceber a ideia relacionada com a palavra***; mas em si mesmo não identifica essas coisas. O símbolo não nos mostra um pássaro, nem promulga diante de nossos olhos o ato de dar ou um casamento, mas supõe que somos capazes de imaginar essas coisas por associar a palavra com elas" (PEIRCE, CP 2.298, grifo do autor).

A organização das palavras no poema "Tresidelas" funciona como distinção entre duas cidades justapostas separadas por um rio: Teresina e Timon. As palavras da língua inglesa *The sun* e *The moon* assumem a função de mediar os locais Theresyna, que está para Teresina, e Tymon, que está para Timon. Ademais, é possível ainda observar que *Tymon* possui uma ortografia reduzida que apresenta os mesmos léxicos das palavras dos versos que o precedem. Dessa maneira, *Tymon* permanece como um signo que é acarretado tanto pela sintaxe quanto pela fonologia das palavras anteriores formando um ritmo condensado na aliteração em /t/.

Essas observações são implicadas através da estrutura das palavras. A relação entre o texto e a cidade propriamente dita pode estender as representações simbólicas para além da sintaxe. O que se deve notar é que as palavras assumem uma função entre si e o objeto que representam. É esse o signo que motiva a relação entre elas. Sem um interpretante que condicione a funcionalidade do texto, o poema não teria efeito de sentido.

Diante disso pode ficar implícito que a Terceiridade trata-se meramente do número três. Todavia, da mesma forma que a Secundidade não se resume ao número dois — como foi mostrado na parte II —, a Terceiridade é algo além do número três. Não se refere apenas à quantidade, mas ao efeito produzido pelos signos envolvidos. Na figura 34, citada na parte II, capítulo 2, o traço branco formando as letras V, E, R sobrepostas ao fundo preto compõem uma relação triádica em virtude de cada traço compor as próprias letras destacando-as do fundo. A obsistência entre essas cores acarreta o contorno das letras: signo terceiro. Embora sejam apenas duas cores, o preto e o branco, a obsistência entre ambas forma um contorno que se torna simbólico. A percepção desse símbolo, representados pelas letras V, E, R, é o que determina a relação triádica.[44] Surge daí a necessidade de elucidar o processo de semiose que torna o poema cognoscível.

1.2 A cognoscibilidade estético-poética

Ao desenvolver-se a partir de um sistema de signos que são regidos por lei, a poesia abrange um universo sintático heterogêneo cuja fronteira é reconstruída a cada leitura condicionada pelo espaço-tempo. Peirce determina que o interpretante pode ser imediato, dinâmico e final. O primeiro pode ser entendido como a qualidade que certa assertiva contém em sua clausura. O dinâmico se refere ao impacto provocado pelo propósito que condiciona o interpretante imediato. E o final é o argumento que resulta do diálogo entre o interpretante

[44] A relação triádica na imagem é reservada para o capitulo seguinte, quando se observa o poema através da transuasão sintático-endofórica.

imediato e o dinâmico. Todavia, na poesia o que se pode defender é a existência de um interpretante final apenas para cada leitura ou modo de reconhecer signo, que compreende uma parcela do universo que o poema representa. Se a poesia se restringisse a um interpretante final e absoluto, o poder metafórico do poema se reduziria a apenas um conceito lógico. Logo, não seria poesia.

Para Badiou (2002), o poema situa-se numa operação que se faz presença sobreposta à sua objetividade:

> Essa idéia é capital: o poema não é nem uma descrição, nem uma expressão. Tampouco é uma pintura comovida da extensão do mundo. O poema é uma operação. O poema nos ensina que o mundo não se apresenta como uma coleção de objetos. O mundo não é aquilo que coloca objeção ao pensamento. É — para as operações do poema — aquilo cuja presença é mais essencial que a objetividade (BADIOU, 2002, p. 44).

A partir de Badiou é possível considerar que o poema é uma presença cujo efeito se desloca de sua iconicidade e o poder de representação. A operação do poema estabelece a presença como a própria cognitividade poética. No entanto, até que ponto essa presença sobrepõe a objetividade que condiciona tal presença? Embora a experiência da presença construa uma cognição que transborda os limites da linguagem, seria equivocado conceber o poema como uma presença absoluta quando seu arcabouço resulta da tradução de outras operações ocorrendo no nível introspectivo. Pensar o poema é repensar a cognição que o condiciona. Desse modo, tudo o que se experiencia no poema nada mais é do que o próprio pensamento traduzido de outro. Peirce (CP. 7.337) postula que a experiência direta parte do próprio pensamento que causa outro construindo uma rede de raciocínio cujo início e fim não são claramente delimitados.

Isso implica que o poema constitui-se de signos que funcionam como fatores externos a fim de provocar, associar e desenvolver o pensamento por ele representado. O pensamento não está no signo, tampouco no seu objeto. Mas na mente daqueles que compartilham do mesmo interpretante que determina o signo pelo qual o pensamento é traduzido através do poema. Desse modo, a presença do poema tal qual se pode considerar a partir de Badiou engloba tanto o pensamento que o eu lírico traduz em linguagem quanto o encadeamento lógico que possibilita o signo funcionar como tal e provocar o efeito poético. O diálogo entre esses dois universos possibilita o poema de produzir um efeito metafórico plural. A diversidade com que as coisas podem ser concebidas parte das relações diversas que o sujeito pode ter em relação a elas, como defende Peirce (CP. 7.335).

A elucidação da cognoscibilidade como fenômeno pertencente à presença do poema tem como propósito o efeito poético. Não sendo a coisa em si, o objeto poético a ser construído decompõe-se a partir da generalização da linguagem como signo ao constituir-se como tal no interpretante. O arcabouço sintático é composto de signos que em semiose afloram seu poder metafórico. É o processo que torna o signo cognoscível, como se pode perceber no poema seguinte:

> NÃO SEREI CLEMENTE
>
> Não existe literatura
> no Piauí
> em Sampa
> ou Singapura
> quando
> apenas
> retoco
> minha obra
> única
> com um toco
> de pena,,,,,,,,
> ,,,,,,,,,,,,,,,,,,,
> como quem bota florzinhas
> no próprio túmulo
>
> (DURVALINO COUTO, 1994, p. 107).

Conforme se percebe, Durvalino Couto apresenta um poema no qual a inclemência do sujeito lírico se torna próprio objeto de representação poética. O poema exige do eu poético mais do que uma codificação sintática. A literatura tal — como critica o sujeito — deve transbordar as fronteiras da linguagem no verso. Remontando à questão feita anteriormente, até que ponto esse arcabouço deve se sobrepor à objetividade que condiciona sua presença? Certamente o sintático poético não se sobrepõe à cognição que produz em função de o poema resultar do próprio interpretante. Esse signo terceiro é o fator que decompõe o efeito poético de um determinado texto e o classifica como poema. As palavras do poema são legissignos, que é um signo de lei e que comporta sinsignos (PEIRCE, 2010; PIGNATARI, 2004). A classe gramatical de cada palavra do poema é um dos principais fatores que determina a essência do signo envolvido e sua participação na construção de sentido no poema. Fazendo uma análise estrutural do poema de Durvalino Couto citado anteriormente, observa-se que o substantivo é um signo terceiro que direciona o interpretante ao objeto poético, cuja essência corresponde ao Símbolo Remático ou Rema Simbólico descrito por Peirce em sua 8º classe de signo:

> Um Símbolo Remático ou Rema Simbólico (e.g... um substantivo comum) é um signo ligado a seu Objeto através de uma associação de idéias gerais de tal modo que sua Réplica traz à mente uma imagem a qual, devido a certos hábitos ou disposições dessa mente, tende a produzir um conceito geral, e a Réplica é interpretada como um Signo de um Objeto que é um caso desse conceito (PEIRCE, 2010, p. 56).

Diante dessa observação, pode-se afirmar que o poema assume uma essência que se manifesta a partir de sua operação sintática endofórica, que está para um universo transuasivo no nível do interpretante. Ambos os processos constituem em diálogo o efeito poético da linguagem. Em seu arcabouço, como já foi mostrado nos capítulos anteriores, existem signos que se relacionam por meio de diferentes categorias. A inter-relação entre essas categorias se desenvolve numa semiose que, por seu turno, produz um objeto poético plural tendo como base um arcabouço icônico singular. No nível da Terceiridade, as palavras que participam de relações triádicas devem ser observadas tanto no nível sintático (arcabouço icônico), como no cognitivo (efeito obsistente-transuasivo). Ambos os processos são imprescindíveis um do outro. O primeiro corresponde à presença com a qual o poema se manifesta (linguagem, métrica, sonoridade...); o segundo corresponde ao efeito cognitivo que tal presença provoca num determinado interpretante. Cumpre lembrar ainda que, antes que o poema se torne presença, é preciso que um interpretante determine a composição do poema, cujo efeito de composição pode ou não ser o mesmo do efeito de produção de sentido.

No âmbito sintático-cognitivo, pode-se considerar o substantivo e o verbo como as duas principais classes gramaticais cuja relação signo-objeto se dá através de um processo transuasivo que ordena a intersemiose entre o que é e o que não é linguagem. Esse modo de relação triádica se difere das outras classes de palavras ao possuir um objeto que não é a própria linguagem, como acontecem com as conjunções, os advérbios e as preposições, por exemplo. Esses tipos de signos atuam como legissignos que se diferenciam por sua respectiva réplica dentro de um contexto, como é o caso dos atissignos. Por outro lado, um substantivo — podendo ser próprio ou comum — possui um objeto que é um conceito geral. Ele representa apenas a ideia que se implica de um objeto que não é a coisa *de facto* em sua singularidade. Assim, os substantivos representam, por convenção social, a presença do abstrato e do concreto como uma experiência imediata do interpretante em um determinado instante. Por conseguinte, o verbo representa as ações e o estado pelo qual certa experiência acontece no tempo e no espaço. Em resumo, verbos e substantivos (sintático-cognitivamente) funcionam como símbolos. A singularidade de seu objeto é constituída do universo do interpretante do receptor.

Essas ponderações sobre essas duas classes gramaticais faz com que se identifique o poema como uma operação metafórica: a constituição do efeito cognitivo daquilo que representa o que não é. Desse modo, fazendo uma análise dos verbos e dos substantivos presentes no poema citado anteriormente, pode-se observar os seguintes aspectos:

Quadro 16 — Análise de substantivos e verbos

Substantivo			**Verbo**		
Palavra	**Linha**	**Cognição poética**	**Palavra**	**Linha**	**Cognição poética**
literatura	1	Substantivo comum no singular. Refere-se a toda e qualquer produção lógico-conceitual e/ou paradigmática. Conjuga-se com o verbo *existir*.	existe	1	Verbo transitivo direto na 3ª Pessoa do Singular no Presente do indicativo. Conjuga-se com substantivo *literatura* e expressa a ideia de não manifestação desse conceito como um efeito artístico em particular a partir de determinada situação.
Piauí	2	Substantivo próprio no singular. Refere-se a uma federação da região Nordeste do Brasil. Completa o sentido de uma preposição.	retoco	7	Verbo transitivo direto na 1ª Pessoa do Singular do Presente do Indicativo. Refere-se a uma ação que implica a retomada de uma ação anterior. Conjuga-se com o pronome sujeito *Eu* e o objeto direto *obra*.
Sampa	3	Substantivo próprio no singular. Modo alternativo de referência à cidade de São Paulo cujo estado	bota	13	Verbo transitivo direto na 3º Pessoa do Singular no Presente do Indicativo. Refere-se ao ato de colocar algo em determinado

		tem o mesmo nome. Completa o sentido de uma preposição.			lugar. Conjuga-se com o pronome relativo restritivo *quem* e o objeto direto *florzinhas*.
Singapura	4	Substantivo próprio no singular. Refere-se a uma cidade-estado da Malásia. Completa o sentido de uma preposição.			
obra	8	Substantivo comum no singular. Refere-se ao que o eu lírico defende como não-literatura. Conjuga-se com o verbo *retocar* e o pronome possessivo adjetivo *minha*.			
toco	10	Substantivo comum no singular. Refere-se a um objeto que pode ser usado para operar certa ação. Completa o sentido de uma preposição.			
pena	11	Substantivo comum no singular. Refere-se uma espécie de ferramenta usada para executar certa ação. Completa o sentido de uma preposição.			
florzinhas	13	Substantivo comum no plural. Refere-se a uma grande			

		quantidade de flores sem determinação de espécie, tipo ou tamanho. Conjuga-se com o verbo *botar*.			
túmulo	14	Substantivo comum no singular. Refere-se ao processo resultante de uma obra que não se torna literatura. Completa o sentido de uma preposição.			

Fonte: exemplo nosso.

Implica-se do quadro 16 que existe certa dificuldade em expressar com outros signos o sentido particular de um signo. Neste sentido, se a tradução de um signo para outro dentro de um mesmo sistema semiótico é um processo inacurado, torna-se instigante considerar a essência de uma coisa representada por aquilo que ela não é. Isso revela que o efeito poético de um poema se limita ao universo do interpretante, e não apenas ao arcabouço sintático.

Os substantivos comuns *literatura*, *obra*, *toco*, *pena*, *florzinhas* e *túmulo* ao lado dos substantivos próprios *Piauí*, *Sampa* e *Singapura* servem como signos que possam representar a ideia que o eu pretende traduzir em linguagem. Os substantivos refletem a ação dos verbos *existir*, *retocar* e *botar*. No entanto, como assegurar que o objeto poético de fato possa ser o mesmo que o sujeito compreende no nível introspectivo se os signos que compõem o poema são apenas conceitos gerais? Certamente o efeito surge justamente pelo fato de os signos representarem a ideia da coisa, e não a coisa em si. Os signos que designam os conceitos apresentados pelos substantivos e as demais classes de palavras constituem um poema cujas fronteiras metafóricas transbordam a própria sintaxe. Esse efeito não poderia ser atingido caso fosse feita a ordenação das coisas em si no lugar do conceito que expressam a ideia da coisa. Isso quer dizer que uma cidade, um estado, uma obra, um toco de pena, e várias flores não são e tampouco fazem um poema. Todavia, a ordenação dos conceitos que designam essas coisas em si de fato constitui um poder comunicativo que pode assumir a essência de poesia. O que produz o efeito não é a coisa em si, mas a ideia que se tem delas quando são acessíveis ao interpretante por meio de um sistema de signos. Desse modo, a cognoscibilidade do poema surge, então, da operação sintático-cognitiva de sua estrutura e a funcionalidade de seus

signos como símbolos que, segundo Peirce, podem ser compreendidos a partir de três categorias:

> Os símbolos, e de alguma maneira outros Signos, podem ser *Termos*, *Proposições* ou *Argumentos*. Um *Termo* é um signo que deixa seu Objeto, e a *fortiori* seu Interpretante, ser aquilo que ele pode ser. Uma *Proposição* é um signo que indica distintamente o Objeto que denota, denominado de seu *Sujeito*, mas que deixa seu Interpretante ser aquilo que pode ser. Um *Argumento* é um signo que representa distintamente o interpretante, denominado de sua *Conclusão*, que ele deve determinar (PEIRCE, 2010, p. 29, grifo do autor).

Se um símbolo pode ser compreendido como Termo, Proposição e Argumento e um poema se ordena em torna de símbolos, então a cognição do poema pode ser compreendida a partir das seguintes premissas:

a) Primeiro: se a literatura transborda o toco de pena retocando uma obra única, minha obra não é um túmulo.
b) Segundo: retoco minha obra única.
c) Terceiro: não faço literatura.

Sendo possível inverter as premissas e construir novo sentido com a negação da primeira pela segunda e vice-versa, pode-se afirmar que o silogismo pode ser usado como uma forma de simbolizar e categorizar a cognição do poema. A defesa da obra como túmulo desenvolve uma metáfora para criticar o fazer literário como uma atividade centrada na própria finitude do sujeito lírico. Isso implica que o fazer literário deve transcender a obra, o sujeito e o universo que ela representa. A transcendência parte tanto do signo que se traduz em conceito geral para representar uma ideia que nunca pode ser exata ou absoluta.

O que mais chama a atenção é o poder que o signo tem em expressar o sentido proposto e, ao mesmo tempo, possibilitar um universo de leitura além da própria linguagem sem fugir dela. Certamente esse poder simbólico e metafórico se dá não só no nível da organização sintática e estética, mas também através do interpretante que media o signo e o sentido. É esta cognição resultante desse processo que constrói a transuasão.

1.3 A transuasão no poema

O processo de transuasão no poema acontece quando o signo possui a capacidade de expressar cognição para um determinado interpretante pertencente ao mesmo universo de representação do signo. Peirce (2010, p. 27) destaca que a transuasão sugere translação

transação, transfusão, transcendental por ser "[...] mediação, ou a modificação da primeiridade e da secundidade pela terceiridade, tomada à parte da secundidade e da primeiridade; ou, é ser enquanto cria Obsistência". No nível do interpretante, a transuasão nesse caso opera quando condiciona a um signo a capacidade de veicular certa informação a respeito de um objeto sob determinada circunstância ou funcionalidade, cujo processo acarreta outro objeto por formar outro signo a partir do primeiro. Seja tomada como exemplo a seguinte pergunta: quando é que existe literatura? Considerando esse questionamento como signo primeiro, relve-se que a elaboração parte do universo de conhecimento de mundo do próprio enunciador. Levar em conta que a literatura passa a existir a partir de um determinado espaço de tempo, implica-se que o processo de construção e composição da arguição parte da ausência dessa informação. Não-saber quando de fato a literatura passa a existir implica, de certo modo, que o sujeito conhece que ela existe a partir de um certo momento. A busca pelo *quando* se desenvolve e traduz-se em linguagem tornando-se signo que, por seu turno, produz um efeito de cognição no interlocutor. A obsistência produzida pela pergunta, que é signo, causa uma reação no interlocutor que passa a refletir sobre o possível objeto levando em conta o universo de conhecimento que possui. A reflexão sobre a pergunta também se caracteriza como uma busca por um *quando* entre todos os *quando* possíveis. Desse processo algumas informações são identificadas e coletadas dentre as demais e são traduzidas em linguagem que se torna signo para se manifestar como uma possível resposta.

Em busca pelo *quando* no poema "Tresidelas", pode-se afirmar que a afirmação de quando a literatura existe parte da negação de sua existência, ou seja, daquilo que ela não é. O argumento pode ser acarretado através do termo *a literatura não existe apenas sob alguma situação* e a proposição *existe apenas alguma situação que nega a literatura*. A literatura como existir é primeiramente concebida a partir do que a impede como existência. A comparação entre o ato de retocar a obra e o de botar flor no túmulo revela duas situações que acarretam um terceiro: o existir literário como metáfora. O retoque da obra única manifesta-se como o efêmero do fazer literário. O enfeite encobre o poder de transcendência da obra além de sua clausura. Assim, para haver literatura é preciso que uma obra não se torne túmulo de si mesma. As flores simbolizam o retoque de uma obra que se dissipa em sua própria efemeridade por tornar breve a essência literária. Ainda assim, assume-se que esse poder de cognição só se atinge a partir da própria clausura do poema, embora seja um retoque do sujeito lírico.

Considerando a produção de cognição através desse processo, pode-se dizer que a transuasão no poema apenas espelha um interpretante primário que traduziu certas

introspecções em linguagem verbal. A elucidação desse processo pode ser claramente percebida através da seguinte experiência verbal:

ãNo xieset rauleitart
on iPuaí
me Spama
uo Supingara
noudaq
esanpa
croteo
hamin baro
cúnia
moc mu coto
ed pane,,,,,,,
,,,,,,,,,,,,,,,,,,,
moco mueq tabo sfalorzhin
on rópripo lútumo

A inversão aleatória de letras das palavras do poema permite considerar que o processo de transuasão-cognição do poema fica afetado. Embora uma produção textual desse tipo possa ser feita propositalmente como uma experiência estética, o código per si não veicula um interpretante capaz de expressar acuradamente a ideia ou o propósito da composição, pois necessita de um objeto além do verbo. Isso revela que, mesmo mantendo as palavras na mesma posição em cada verso, a alteração lexical produz um tipo de palavra que não acarreta nenhum objeto e que, por conseguinte, não possui um interpretante. Mesmo que essa forma de conjugação sintática tivesse algum objeto, ele se limitaria ao interpretante que poderia manter essa forma de escrita como um código secreto para a troca de informações. Neste sentido, o avesso do poema pode ser entendido como a tênue relação que se estabelece entre o signo e o objeto. Às vezes a linguagem é tratada de modo como se ela fosse de fato aquilo que se pretende representar. Construir um sentido para o poema em seu avesso é dizer tudo o que ele pode ou poderia ser, mas não o que ele é em função de não apresentar um sistema de signo acessível a um determinado interpretante. Dessa forma, a poesia se torna algo mais do que um simples processo de representação de um objeto em linguagem. Chandler enfatiza que *any representation is more than merely a reproduction of that which it represents: it also contributes to the* construction *of reality* (2007, p. 70, grifo do autor).[45]

As considerações de Chandler sobre a representação como construção de uma realidade reforça a ideia de repensar a poesia além de seu efeito cognitivo por uma obsistência

[45] "Qualquer representação é mais do que a simples reprodução daquilo que ela representa; ela também contribui para a *construção* da realidade".

transuasiva vinculada à sua clausura icônica. O arcabouço sintático do poema, embora às vezes não assuma contorno visual conforme o objeto retratado, possui uma iconicidade por se manifestar como uma presença que é uma imagem. Desse modo, a imagem se ordena em torno de uma composição sintática que acarreta o interpretante que o condiciona como poder de cognição. Sem essa coordenação lógica compreende-se que o poema perde o efeito de sentido, como se observa na citação do poema com mudança na posição das letras de cada palavra. Diante disso, pode-se inferir que a organização textual reflete o próprio encadeamento de ideias que se dá no nível do interpretante ao se manifestar como forma de produção de ideias, valores, atitudes, crenças, conhecimento e práticas através de códigos e subcódigos (CHANDLER, 2007). Esses códigos, por fim, transcendem a si mesmo ao implicar outros textos e códigos diversos formando um universo de intersemiose de modo contínuo e *ad infinitum.*

Essa forma de percepção do poema constata que, mesmo não residindo em si o sentido que expressa, o poema escrito é uma imagem que se faz parte do mundo objetivo. A transuasão permite que a relação entre os signos que constituem o poema seja capaz de expressar um poder cognitivo que ultrapassa as fronteira do texto. Se isso não fosse possível, todo poema — como também um texto em prosa — poderia ser considerado como um espelho ao avesso, isto é, sem reflexo. Sem a transuasão, o poema seria apenas um signo possível sem acarretar um conceito geral. Logo, não haveria sentido.

Considerando que o efeito cognitivo de um poema constitui-se na transuasão, então é possível considerar que esse processo de construção de sentido deve acontecer de dois modos distintos: endofórica e exoforicamente. O primeiro diz respeito à transuasão que se estabelece no interior de um mesmo poema através da relação entre os signos que o constituem, podendo ser chamada de transuasão sintático-endofórica. Isso será objeto de análise para o capítulo seguinte. O segundo, por seu turno, acontece quando o poema assume a essência de veicular informação cujo objeto não seja o próprio signo, criando um conceito geral através de um interpretante. Esse processo de cognição pode ser chamado de transuasão sintático-endoexofórica, pois considera tanto a relação entre o signo verbo-visual como o universo de ideia que se implica da semiose. Isso será discutido no capítulo terceiro.

Em resumo, demonstrou-se neste capítulo que no âmbito da terceiridade o poema constitui seu poder de cognitividade a partir da relação transuasiva que se estabelece entre as palavras que sustentam sua clausura. O avesso do poema é o outro lado do signo vazio de sentido. A leitura do poema revela a não possibilidade de abarcar um objeto absoluto, visto que o signo representa aquilo que ele não é. Desse modo, por ordenar-se num sistema de

signos que representam apenas ideias e conceito geral, pode-se dizer que o poema imita a si mesmo. O sentido surge da transuasão tornando o signo em poesia. O capítulo seguinte aborda esse processo.

CAPÍTULO 2
PROEZAS: A TRANSUASÃO SINTÁTICO-ENDOFÓRICA

Whatever is real is the law of something less real.[46]
Charles Sanders Peirce

A partir do conceito de terceiridade, foram feitas no capítulo anterior algumas considerações sobre o modo de organização sintática da poesia de Durvalino Couto através da relação triádica entre os signos como modo de produção de sentido. Por conseguinte, observou-se que a cognição acarretada pelo poema se dá através do processo de transuasão entre os signos que constituem a sintaxe. Levando em conta as ponderações feitas até então, este capítulo objetiva analisar a estrutura sintática da poesia coutiana a fim de elucidar como a transuasão sintático-endofórica contribui para a construção de sentido no poema como uma presença verbo-visual. Dessa forma, partindo das contribuições de Peirce (2010; CP. 1931-1958, 8 vols.), Chandler (2007) e pesquisadores afins, a análise se desenvolve através da transuasão na imagem, no verso e, por fim, na conjugação poesia e prosa como forma de composição do termo proeza.

2.1 A transuasão na imagem

A poesia coutiana assume ao longo de *Os caçadores de prosódias* (1994) uma característica instigante em virtude de a composição poética acontecer através de recursos verbo-visuais e não-verbais. A combinação de cores, letras e símbolos cria uma imagem transuasiva endoforicamente, isto é, um modo de produção cognitiva a partir da intersemiose entre os signos envolvidos dentro de uma mesma composição textual. Foi observado ainda que o poema torna-se visível através da obsistência entre linguagem e não-linguagem, poema e não-poema, presença e ausência. No entanto, quando a obsistência acarreta um signo terceiro, a relação se torna transuasiva e desenvolve cognitividade, pois implica um signo terceiro que funciona como uma lei mediando um primeiro e um segundo. Como diz Peirce (CP. 7.388), a sucessão de ideias se dá por meio de uma lei. A presença dessa lei, seja por meio de uma cor, imagem, palavra, contexto ou qualquer outro meio que torne a cognição possível, faz com que certo signo seja capaz de veicular informação para um interpretante.

[46] "Qualquer coisa que seja real é a lei de algo menos real."

Embora não se possa, em certos casos, compreender o sentido que um possível signo evoca, não se pode negar a presença da transuasão entre as partes que forma o signo como um todo. É o efeito transuasivo que torna o signo em presença e cognoscibilidade, mesmo quando não se pode elucidar claramente tal sentido. Isso significa que, mesmo não se podendo identificar o significado real de um signo, o não-significar algo constitui-se como um sentido que é um significado que contradiz o verdadeiro. Logo, se um signo não significa nada, o nada assume ainda a função de um conceito que faz do signo um representâmen para o próprio nada, embora sem sentido.

A elucidação de um signo verbal que se manifesta como uma presença visual acontece por meio da transuasão sintático-endofórica entre as partes que sustentam o arcabouço poético. Essas partes podem ser identificadas através da cor com a qual se manifestam, visto que se tornam uma imagem. Dessa forma, a presença de uma cor determina as fronteiras da outra através de seu próprio contorno. Assim, diversas letras se tornam visíveis e se distinguem uma das outras. A combinação entre elas forma uma semiose que produz um efeito cognitivo que acarreta um objeto geral, como acontece no poema "receita de biscoito", citado a seguir:

Figura 41 — "receita de biscoito"

Fonte: fotografia do original em Durvalino Couto (1994, p. 113).

A imagem intitulada "receita de biscoito" revela que a cor cinza funciona como um signo transuasivo por mediar a obsistência entre as letras pretas e brancas. A presença dessas

cores só é possível em função do contraste que se faz com a cor cinza ao fundo. Qualquer outra cor diferente da preta ou branca posta ao fundo funcionaria como signo transuasivo ou lei que estabeleceria uma relação triádica entre as duas outras cores tornando-as visíveis. Do contrário, se o fundo fosse branco, só seria possível ver as letras pretas, pois as que já são brancas se camuflariam ao fundo de mesma cor. O processo inverso poderia acontecer de modo similar caso o fundo fosse preto, onde só se tornaria possível perceber as letras brancas.

A transuasão sintático-endofórica através da cor cinza na figura 41 demonstra ainda que a obsistência criada entre as cores preta e branca elucida uma receita de biscoito completa. As palavras assumem a função de legissignos que estão para um objeto geral que corresponde aos ingredientes necessários para a receita de um biscoito. É curioso notar que as palavras RAÇA, CASCA e JAÇA, nas cores pretas, têm como referência um objeto que é caracterizado pela qualidade de sua superfície, ou seja, pela cor: O obsigno RAÇA, por exemplo, ao estar na cor preta pode direcionar seu objeto de referência a pessoas de pele negra, especificamente cozinheiras devido o campo semântico das palavras. O sujeito negro fica implícito como ingrediente que opera o branco. Ademais, essa ideia pode ser reforçada a partir dos obsignos CASCA e JAÇA. O primeiro reforça a ideia de raça e cor da superfície de algo. O segundo acarreta a ideia de mancha ou nódoa na receita. Por fim, as palavras MIOLO, GEMA e MASSA implicam a ideia de centralidade através de dois modos: pela cor branca e por se referirem a algo que está no centro, no meio, como MIOLO e GEMA. Dessa forma, o poema alude a duas possibilidades cognitivas: metáfora da composição culinária de biscoito ao usar palavras nas cores pretas e brancas como ingredientes e, ao mesmo tempo, por referir-se à estrutura superficial do biscoito; ou ironia étnico-racial por relacionar os afazeres culinários como atividades pertinentes a pessoas de pele negra.

No nível do raciocínio ou cognição, pode-se considerar que os pares de palavras nas cores preta e branca formam uma relação triádica da seguinte forma:

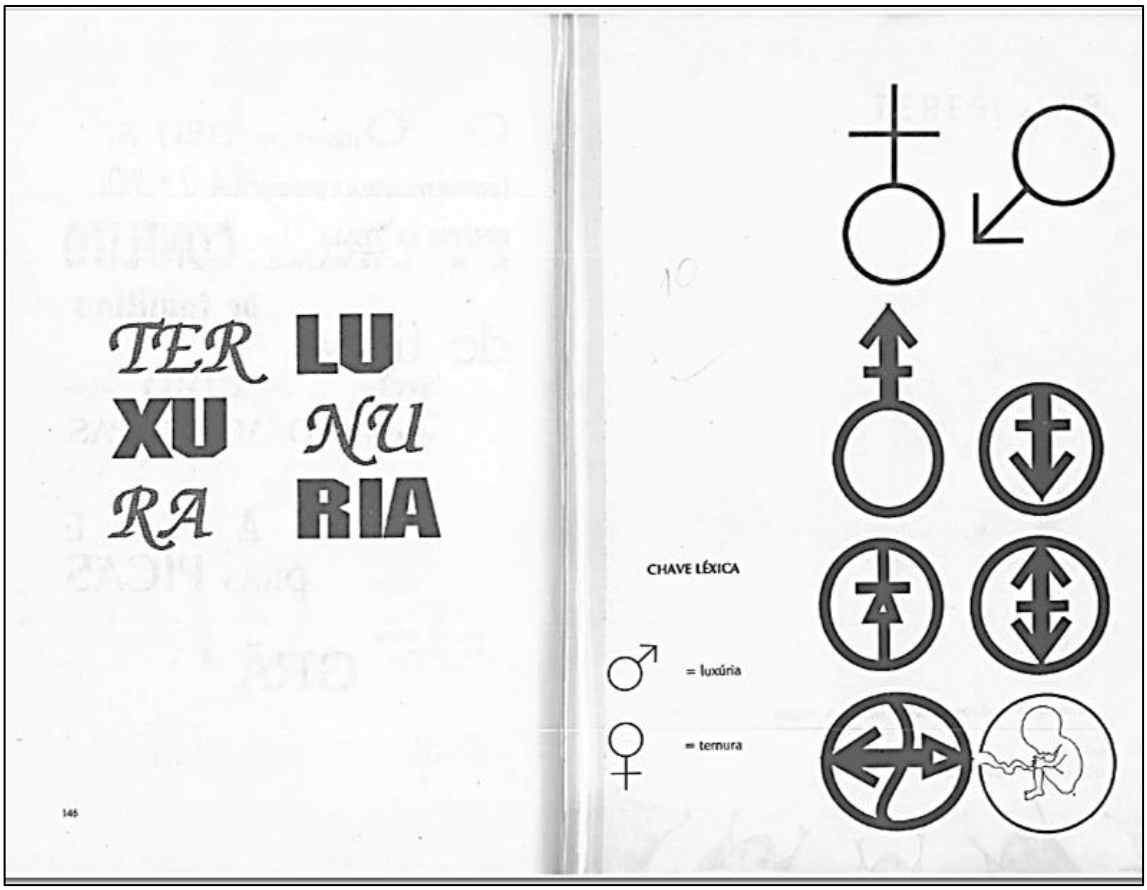
a) Termo: Raça ↔ Miolo = rema;
b) Proposição: Casca ↔ Gema = dicente;
c) Argumento: Jaça ↔ Massa = interpretante.

Considerar os legissignos *massa* e *jaça* como argumento que é parte do interpretante deve-se ao fato de seguirem um termo e uma proposição: *raça/miolo* e *casca/gema.* A ideia de massa só surge depois que os conceitos primeiros são enunciados. Dessa maneira, a massa corresponde ao signo final que acarreta o efeito da receito de biscoito. É a partir da massa que o biscoito será produzido. Todavia, cumpre lembrar que essa ideia só se torna possível devido ao encadeamento lógico que se estabelece entre as palavras mencionadas. A expressão —

signo primeiro ou representâmen — configura-se como todo o arcabouço que se manifesta como uma presença que tem efeito de cognição devido ao processo transuasivo entre suas partes internas, por isso endofórica. A cognição se expressa não como algo próprio do signo, mas como parte do próprio pensamento que se traduz numa ideia acessível através do signo propriamente dito. Segundo Peirce, a consistência da ideia na mente está relacionada ao pensamento. Quando não há ideia, também não existe significado na expressão. A lei funciona como um signo que media a sucessão de ideias (PEIRCE, CP. 7.345; 388).

O texto "receita de biscoito" se torna uma imagem em função de as letras tornarem-se visíveis através de sua própria clausura. Durvalino Couto cria, desse modo, um efeito poético limitado à sensibilidade perceptivo-visual. Um texto que precisa ser visto para poder atingir seu objetivo a partir de sua estética. Essa seja talvez a principal desvantagem da poesia que se apropria do próprio contorno visual para veicular um efeito cognitivo. De modo distinto do texto mencionado na figura 41, outra composição poética de Durvalino Couto ocorre com o uso de palavras e imagens que se fundem e em semiose constroem um efeito cognoscível. Esse efeito pode ser experienciado na figura seguinte:

Figura 42 — Chave léxica



Fonte: fotografia do original em Durvalino Couto (1994, p. 146-147).

Através da figura 42 pode-se notar que a copulação das palavras luxúria e ternura do lado esquerdo é representada de mesmo modo a partir da sequência de imagens dispostas do lado direito. Na parte central inferior da figura observa-se que a legenda intitulada "chave léxica" facilita o efeito de cognição do texto. A palavra luxúria equivale ao símbolo que representa o sexo masculino, ao passo que ternura corresponde ao do feminino. Em obsistência, ambos os termos entram em copulação. A sucessão de imagens entre luxúria e ternura acarreta uma terceira como resultado dessa relação: a imagem de um feto em desenvolvimento. Considerando a disposição visual das palavras à esquerda e da legenda à direita como ponto de partida para a elucidação das imagens em semiose, pode-se dizer que esse procedimento funciona como uma espécie de sinsigno dicente. Peirce (2010) declara que esse tipo de signo se caracteriza pelo fato de apresentar uma experiência direta. Assume um poder indicial por implicar o objeto descrito: as imagens. Como um todo, envolve um sinsigno icônico (as imagens em semiose) e um sinsigno indicial remático (a legenda que acarreta e direciona a atenção às imagens) (PEIRCE, CP. 2.257).

Certamente o efeito poético que o eu pretende atingir com esse modo de composição poética refere-se à importância da relação heteroafetiva como forma de garantia de reprodução dos indivíduos. Luxúria e ternura em transuasão garantem a semiose da espécie. A imagem da criança posiciona-se como um signo que possibilita a continuidade da espécie por meio dessa semiose. Daí percebe-se que os signos funcionam como mecanismo pelos quais as espécies podem sinalizar sua existência, como aponta Sebeok (2001). Ademais, por meio de signos cada espécie manifesta sua existência na troca de informação e capacidade de modelar a percepção e relação com o próprio meio onde vive. Desse modo, a transuasão é o processo que torna possível a continuidade de uma ação por acarretar outros signos que tornam possível o desenvolvimento de uma semiose *in continuum ad infinitum*. Diante disso, observa-se que a imagem em semiose transcende-se ao manter uma obsistência com outra. A reprodução se torna, nesse caso, um legissigno transuasivo, pois resulta de uma obsistência. É esse modo de relação que provoca e insinua a continuidade. A luxúria provoca uma reação por agir e buscar no outro algo que não seja de si: a ternura. Logo, a construção de si começa pela busca do outro. Como diz Peirce, é somente através da ideia do outro que o sujeito se torna consciente de si mesmo: *we become aware of ourself in becoming aware of the not-self* (PEIRCE, CP. 1.324).[47] A não-presença desse outro como obsistência torna o sujeito anestesiado por um mecanismo psicológico chamado constância perceptiva (*perceptual*

[47] 'tornamo-nos conscientes de nós mesmos ao nos tornar conscientes do não-eu."

constancy), pois raramente toma consciência de seus próprios hábitos como modo de perceber o mundo através da forma e tamanho das coisas percebidas (CHANDLER, 2007). Esse processo apontado por Chandler pode equivaler em sentido similar à ideia de automatização ou automatismo perceptivo defendido pelo formalista russo Chklovski (1976). Nesta situação, o sujeito percebe os objetos sem captá-los em sua singularidade. A percepção das coisas neste nível exige o que Chklovski defende como singularização ou desautomatização. No tocante ao arcabouço sintático da poesia pode-se dizer que a leitura procede de um ato automatizado ou de constância perceptiva. As palavras são lidas de maneira que o sujeito não se torna ciente das relações entre os signos que compõem o poema tornando-o visível e cognoscível. As palavras se juntam e se dividem por espaços vazios para formar uma semiose. O tópico seguinte analise esse tipo de relação.

2.2 A transuasão no verso

A leitura e compreensão do poema parte tanto das palavras como do espaço vazio entre elas (MANDEL, 2011; ARBEX, 2006). Para que uma palavra — sendo legissigno ou obsigno — assuma um contorno visual que a distingue das outras dentro de um verso é preciso que haja esse vazio ou ausência que ao mesmo separa e conjuga a relação sintático-verbal. Isso demonstra que a cognoscibilidade da poesia surge da transuasão que se desenvolve no poema através das palavras em diálogo com outras e o espaço que as dividem. Desse modo, pode-se entender que esse modo de relação transuasiva entre os signos no verso pode acontecer a partir de dois modos: linguagem verbal e não-verbal. No âmbito da linguagem não verbal, a transuasão ocorre por meio dos espaços vazios ou fronteiras que dividem uma palavra da outra. No tocante à linguagem verbal, a transuasão sintático-endofórica pode acontecer através de elementos como pontuação, conectivos, metáfora e outros mecanismos linguísticos que funcionem como signos terceiro numa relação triádica.

Começando pela transuasão no verso a partir dos espaços vazios, pode-se dizer que eles são necessários ao poema como forma de mediar a relação entre as palavras ao determinar o espaço e a fronteira entre elas. Do contrário, o poema poderia ser um caos onde a leitura seria um procedimento desafiador, como foi examinado no capítulo 3 da parte I. A junção de uma palavra à outra atribui ao poema um sentido distinto do que ele poderia ter quando as palavras são organizadas por um espaço entre elas.

A recorrência de espaços vazios na poesia coutiana pode ser entendida como um elemento que soma ao poema seu poder de cognição. Embora os poemas não sigam uma

delimitação estética fixa, não se pode negar que em alguns deles a presença desses espaços vazios contorna o poema numa configuração visual icônica a outros poemas. A divisão entre palavras, versos e estrofes indica a mecanicidade do fazer poético. Isso significa que o fazer poético ainda parece está limitado quanto ao modo de organização de seu arcabouço sintático: ou se faz um poema icônico ao seu objeto de representação — podendo ser o mundo objetivo ou o próprio fazer poético — ou se tece versos verticalmente com agrupamento de estrofes variado. Essa limitação de composição poética faz com que um poema só se diferencie de outro — quando não enfatizar o contorno visual — a partir do uso de palavras que não se repetem. É como se não existisse uma singularização estrutural do poema, sem querer contradizer Paz (2009) ao afirmar que o poema é singular ao possuir palavras que lhe são insubstituíveis. Por outro lado, é necessário também avaliar até que ponto um poema pode assumir um contorno visual ou dispor de um arcabouço sintático de modo tão singular que nenhum ou poucos poemas possa assumir a mesma essência. Todavia, isso seria tão desafiador quanto escrever em prosa sem ordenar as orações sequencial e horizontalmente da esquerda para a direita.

Quanto a isso, assume-se que a singularidade estrutural de um poema depende do propósito do autor empírico ao se apropriar dos espaços vazios que determinam a visibilidade do poema. Desse modo, ou o autor busca novos meios de tecer palavras ou repte modelos já existentes. Neste caso, é possível notar que *Os caçadores de prosódias* apresenta essa busca pelo novo e total controle sobre a linguagem e modos de tecer versos. Embora o fazer poético reflita uma determinada época, Durvalino Couto consegue se apropriar do outro e do mesmo refletindo um modo próprio de conjugar a palavra e o vazio em diálogo com a presença e a ausência. Uma dessas formas pode ser notada na composição textual a seguir:

(

d c

urv

al

IN OUT

o o

)

(DURVALINO COUTO, 1994, p. 155).

Sem titulo, Durvalino Couto expressa no texto citado seu próprio nome de modo único e instigante. O espaço vazio faz parte de uma transuasão que revela ao lado esquerdo a palavra Durvalino de cima para baixo; e do lado direito a palavra Couto também de cima para baixo. É instigante notar que a divisão entre as sílabas que formam cada palavra não segue as regras da gramática. O modo próprio de ordenação das sílabas e letras acarreta a ideia de que o sujeito está se desconjugando da linguagem. Ademais, o modo de divisão lexical revela e enfatiza em caixa alta a presença de duas preposições da língua inglesa dentro do próprio nome: *IN* (dentro) e *OUT* (fora). A obsistência entre ambas em cada um dos nomes põe o sujeito em conflito consigo mesmo a ponto de desintegrar-se formando duas partes. Entretanto, embora o desconjugar-se seja possível dentro do universo do nome do sujeito, observa-se que ambos os nomes aparecem dentro de parênteses. Dessa maneira, isso demonstra a possibilidade de decomposição do eu dentro de si mesmo, mas nunca além do universo da linguagem propriamente dita. O estar entre parênteses demonstra ainda a delimitação do universo que cerca e limita a presença e composição do sujeito poético dentro do verbo.

A maneira como se apresenta a organização textual do poema citado implica que Durvalino Couto não só reflete em sua linguagem um viés específico de percepção do mundo, como também esboça na linguagem o caos que compõe o existir do sujeito que habita o verbo. A desordem sintática abre caminho para conjugações plurais, visto que os espaços vazios que cercam o verbo contribuem para isso. A possibilidade como criação e efeito poético constitui uma presença constante em alguns textos de *Os caçadores de prosódias*, principalmente no poema a seguir:

	LADO A	LADO B	
(1)	O POSSÍVEL É	POEMA	(1)
(2)	A IMEDIDA DO	NO PAPEL	(2)
(3)	POSSÍVEL	O	(3)
(4)	GOTA DE OCASO	TRILHO DOMENT	(4)
(5)	AQUELA E NÃO	E	(5)
(6)	ESTA	IMPRECISO	(6)
(7)	SERENA GOTA	LEME DO	(7)
(8)	DE CAOS	IMPASSÍVEL	(8)
(9)	ALMA DE ORVALH	CORVO DO OCASO	(9)
(10)	O	"ENTENEBRANDO"	(10)
(11)	NÃO	A BRASA DO SOL	(11)
(12)	AQUELA E ESTA	CORVO NEGRO	(12)
(13)	ESTE SACO DE	ANCHO	(13)
(14)	GATO	ESTE SACO DE	(14)

(15)	NEGRO NO BRANC	GATO AQUELE	(15)
(16)	O	BRANCO E ESTE	(16)
(17)	ANCHO CORVO	NÃO	(17)
(18)	A BRASA DO SOL	O ORVALHO DA	(18)
(19)	"ETENENBRANDO"	ALMA	(19)
(20)	CORVO DO OCASO	GOTA SERENA	(20)
(21)	IMPASSÍVEL	DE CAOS	(21)
(22)	LEVE DO	ESTA E NÃO	(22)
(23)	IMPRECISO	AQUELA GOTA	(23)
(24)	DORMENTE TRILH	DE ACASO	(24)
(25)	O	É A POSSÍVEL	(25)
(26)	PAPEL	IMEDIDA	(26)
(27)	DO POEMA	DO	(27)
		POSSÍVEL	(28)

(DURVALINO COUTO, 1994, p. 113, grifo do autor).[48]

O poema "o possível é" apresenta-se como um universo de possibilidades de combinação de sentido. No quadro 6 (parte II, capítulo 2) foi analisado um poema similar na perspectiva da obsistência considerando uma análise combinatória entre versos de estrofes diferentes. Quanto à estrutura, o poema citado anteriormente se diferencia do analisado no quadro 6 tanto na extensão quanto na ausência de sobreposição letras numa mesma palavra. O processo de transuasão sintático-endofórica neste poema acontece por meio do espaço vazio que divide as estrofes descritas como lado A e lado B. Neste sentido, pode-se pensar que são dois poemas ou apenas um com estrofes separadas e emparelhadas.

A ausência de uma linearidade vertical das duas estrofes sem uma seguir a outra faz do poema um labirinto onde cada verso pode ser lido tanto em estrofes separadas como também intercambiados entre as estrofes. Certamente esse procedimento de emparelhar as estrofes possibilita um efeito cognitivo que elas não teriam caso fossem tecidas uma embaixo da outra. Desse modo, percebe-se que ambos os lados do poema são o mesmo. O lado B (1-28) apresenta os mesmos versos do lado A (1-27) com leve alteração vocabular. Desse modo, o lado B é desenvolvido através do lado A em ponta cabeça. As linhas de B são as mesmas de A em ordem decrescente. Certamente essa estratégia provoca um efeito cognitivo mais instigante do que se B fosse construído com versos diferentes de A. Pois B funciona como reflexo de A e, por ser A em ordem decrescente, revela-se como se fosse o outro lado do poema constituindo uma cognição inversa. O inverso do sentido é impreciso e possível. O caos em torno do verso cria uma iconicidade para a poesia como um signo do possível. A

[48] A numeração dos versos e descrição das estrofes em lado A e B não fazem parte do poema original. O uso desses recursos é feito para facilitar a análise estrutural do poema. Optou-se por preservar a ênfase do autor dada à fonte lexical do poema.

palavra se rompe e integra as partes de si mesma. Na ausência de pontuação, não existe lei que possa mediar a relação entre os versos. Assim, as linhas 1-27 do lado A podem ser lidas sequencialmente na mesma estrofe ou em combinação com as linhas 1-28 do lado B de modo aleatório e em ziguezague. Os versos integram um quebra-cabeça onde o possível representa partes sem medida. Uma análise combinatória entre os versos do lado A e B formam 756 combinações possíveis, embora algumas não possam fazer sentido completo entre si. Se levar em conta as combinações dentro de uma mesma estrofe e em seguida entre as duas estrofes, poderia ter-se em torno de 530,712 combinações diferentes. A margem de erro equivale à metade (265,356) pelo fato de B ser reflexo de A. Por outro lado, considerando as orações completas em A e B como um dos vários modos possíveis de combinação de sentido, seria possível ter um total de 80 combinações entre A e B. O quadro seguinte mostra a sequência dos versos — representados pelas linhas — em A e B com sentido completo:

Quadro 17 — Sequência de versos que formam sentido completo

LADO A	LADO B
(1) ↔ (2) ↔ (3)	(1) ↔ (2)
(4)	(3) ↔ (4) ↔ (5) ↔ (6) ↔ (7) ↔ (8) ↔ (9) ↔ (10) ↔ (11)
(5) ↔ (6) ↔ (7) ↔ (8)	(12)
(9) ↔ (10)	(13)
(11) ↔ (12)	(14) ↔ (15) ↔ (16) ↔ (17)
(13) ↔ (14) ↔ (15) ↔ (16)	(18) ↔ (19)
(17)	(20) ↔ (21)
(18) ↔ (19) ↔ (20)	(22) ↔ (23) ↔ (24) ↔ (25) ↔ (26) ↔ (27) ↔ (28)
(21) ↔ (22) ↔ (23) ↔ (24) ↔ (25)	
(26) ↔ (27)	

Fonte: exemplo nosso.

O número de combinações de A entre A, B entre B e A e B conforme a sequência das orações do quadro 17 poderia ser igual a 5,040 modos de produção de sentido. A margem de erro reduz pela metade (2,520) em função de A refletir B. Isso revela que o receptor se sente livre para criar seu próprio signo interpretante para mediar a relações entre os versos e, por conseguinte, entre as estrofes. Pode-se, então, considerar este aspecto como uma vantagem ao poema por apresentar-se como um signo possível para um objeto impreciso e sempre orbitando em torno do interpretante do receptor. No entanto, a ausência de um mecanismo sintático que possa mediar a fronteira da relação entre os signos que constituem o arcabouço

poético subtrai a proposta cognitiva do próprio poema. Assim, o poema continuaria se apresentando como um possível poema para uma possível cognição. Desse modo, para evitar essa liberdade e imprecisão entre os versos, existe a possibilidade de tecer os versos verticalmente formando uma sequência única com ou sem pontuação.

No que concerne à pontuação no poema, caso que ocorre com certa frequência em Durvalino Couto, isso pode ser entendido como uma espécie de transuasão sintático-endofórica na linguagem verbal que assume a função de mediar uma relação triádica e determinar o objeto a partir de um contexto. Nem sempre a pontuação aparece em poesia, mas quando este recurso é usado, deve-se levar em conta sua funcionalidade para a produção cognitiva do poema, como ocorre no trecho seguinte:

IV

Quando nasci, (1)
os boêmios e letrados de academia (2)
ainda chamavam poeta de “príncipe”. (3)
Poeta-príncipe é como garçom que além de servir (4)
puxa uma cadeira e conta piadas. O poeta da elipse (5)
se assusta no país das belas letras, (6)
findas cascatas e gozosas putas. (7)
Ainda bem que as academias enrijecem (8)
e os boêmios padecem da falta de tetas. (9)

(Que poesia lerás? (10)
Do vilão coroado? (11)
Do vilão condenado?) (12)
Continua o rouxinol da canção, (13)
ex-*infant terrible*, (14)
menos preocupado com a história: (15)
onde anda o coração da melódia? (16)
O mercenário-escopeta e seus pares-veneta (17)
dão-se as mãos (18)
em torno de uma lagoa morta, (19)
cercada de ricos e estetas por todos os lados. (20)

(DURVALINO COUTO, 1004, p. 73-74).

A disposição estrutural do trecho citado implica que a leitura deve ser linear e ritmada conforme a pontuação, o que acontece de modo contrário no poema analisado anteriormente. A ordenação dos versos ritualiza o contexto que acarreta o objeto referenciado. Neste sentido, os sinais gráficos que aparecem no poema assumindo a função de mediar uma relação triádica entre palavras e versos são a vírgula e o ponto final. No caso da vírgula, ela é necessária ao poema por identificar e distinguir expressões ou orações de outras mantendo relação de

sentido entre si, como acontece nas linhas 1, 6, 13, 14 e 19. O posicionamento dessas vírgulas em outro local dentro do mesmo verso ou locais adjacentes afetaria o poder de cognição do poema. Embora a vírgula seja a mesma nos caos citados, cumpre lembrar que em cada linha ela assume uma função distinta por relacionar expressões que expressam sentido diferente. Dessa forma, em cada caso a vírgula é um legissigno que tem como instância de aplicação uma réplica que é um sinsigno, tal como as palavras em geral (PEIRCE, CP. 2.246).

O ponto final assume nos versos 3, 5, 7, 9 e 20 a delimitação da quantidade de orações e períodos que constituem o poema como um todo. Dessa maneira, o uso deste tipo de sinal gráfico no poema expressa uma transuasão gráfica por indicar o fim de uma ideia que logo deve ser continuada com outra oração. Ademais, a presença deste sinal controla e media a linearidade e sequência da leitura entre os versos. As ideias constituem uma sequência lógica. Numa análise estrutural da primeira estrofe, percebe-se que o ponto final aparece quatro vezes criando um raciocínio podendo ser sintetizado da seguinte forma:

a) Se na academia poeta é príncipe, as belas letras são putas e o poeta da elipse se assusta;
b) O poeta-príncipe é simpático, o da elipse não. E a academia enrijece;
c) Logo, os boêmios padecem de tetas, e os da elipse permanecem.

A continuidade da ideia da estrofe primeira transcende para a segunda a partir do reforço do raciocínio defendido nos versos iniciais. É neste ponto onde se deve considerar a presença de outros sinais gráficos que justificam, auxiliam, reforçam e defendem a ideia apontada pelo sujeito lírico. As aspas, por exemplo, posta no substantivo príncipe (linha 3) provocam uma obsistência para não-príncipe, o que acarreta uma ironia por expressar algo diferente do que aparece explicitamente. O efeito cognitivo produzido por este recurso gráfico certamente direciona a atenção para todo o contexto que contradiz e descreve o ser do poeta-príncipe e o da elipse. Diante disso, o eu poético instiga — através do ponto de interrogação — o receptor a fazer uma decisão quanto ao tipo de poesia que poderá ser apreciada: da academia ou da elipse (versos 10-12). A liberdade de escolha por parte do receptor torna ambos os poetas em vilão, seja coroado ou condenado. Os parênteses assumem a função de expressar a segunda voz do poema representada como o canto do rouxinol (verso 13).

Através da função dos sinais gráficos como a vírgula, o ponto final, aspas, ponto de interrogação e parênteses a segunda estrofe faz um fechamento em defesa da idade apontada na primeira estrofe: se a academia enrijece, os boêmios padecem. Dessa forma, todo esse raciocínio resume-se no questionamento feito no verso 16: “onde anda o coração da melódia?”. A resposta a esta inquietação é desenvolvida ao longo dos versos de 17 a 20,

construindo uma metáfora engenhosa. A ideia de lagoa morta corresponde ao túmulo do poeta vilão com sua melódia. Além disso, o substantivo melódia antecipa o destino funério do poeta boêmio em três modos:

a) divisão silábica gramatical:
   — são três sílabas que correspondem aos três signos que representam o padecimento: as tetas (ausência), a academia (enrijecimento) e os boêmios (padecimento).
b) divisão silábica poética:
   — são duas sílabas que implicam o sujeito diante de seu destino.
c) quantidade de letras:
   — são sete letras, o que equivale à profundidade de um túmulo com sete palmos.
d) valor semântico da palavra.
   — o substantivo melódia completa o sentido da preposição *da* que juntos funcionam como adjunto adnominal para *coração*, que expressa fonte e origem da *melódia.*

Diante dessas observações é possível notar que a transuasão sintático-endofórica tanto na linguagem não-verbal (espaços vazio) e linguagem verbal (pontuação...) faz com que o poema possua um poder de cognição mediado pelo seu próprio arcabouço sintático-poético. Esses signos que funcionam como lei no poema limitam a capacidade de fuga do receptor em criar um interpretante próprio para o poema, como acontece no poema com as duas estrofes emparelhadas. Todavia, quando essa transuasão não surge através da pontuação e nem da organização do contorno visual do poema, certamente o efeito de sentido do texto pode ser afetado. A combinação desses dois tipos de situações é analisada no tópico seguinte.

2.3 Proeza: um signo quase-poema

A recepção eficiente de um texto literário, segundo Maingueneau (1996), parte do reconhecimento do próprio gênero que caracteriza o texto. Para Chandler (2007), por exemplo, isso equivale ao fato de que a compreensão do signo parte de sua funcionalidade. Desse modo, a afirmação de Maingueneau é verdadeira e tão arbitrária quanto a relação signo objeto. Pois o ser literário resulta de uma generalização de que algo não seja literário. Desse modo, toda interpretação do literário parte dos signos que tornam algo em literário. Por isso deve-se levar em conta que a compreensão de um texto deve partir do arranjo estrutural de seu arcabouço sintático. Isso significa que as partes precisam manter uma relação lógica e transuasiva entre si a fim de que o todo seja capaz de produzir cognição. Sem esse processo, o texto nem sequer poder ser considerado literário, a menos que tal modo de produção esteja

vinculado a uma proposta estética. Esse caso acontece na parte "Proezas" de *Os caçadores de prosódias* (1994) onde se nota que Durvalino Couto desenvolve versos numa perspectiva prosaica, embora sem a pontuação necessária. A proeza coutiana surge como proposta de prosear o verso num quase-poema. O texto constitui-se em torno de emendas que em sequência desenvolvem um sentido confuso, como se percebe no texto a seguir:

> **A FESTA QUE FUI COM EVA**
>
> ***A Pierre Baiano***
>
> tava completamente roquenrol quando vi a pasta de dente virando tromba de elefante saindo do tubo da pasta de dente o tudo de pasta de dente era novo e cheião vi aquela tromba enorme que saía do tubo volutas de dentifrício feito uma tromba de elefante roquenrolava mil sons no som da sala a pulsação do batera era forte a pulsação da caixa era ta ta ta e ta rompia um elo lá dentro alguma coisa fez clac começou a girar tudo as pessoas o copo de cerveja e eva evasiva veja como eva é vazia ao fundo vã esperança amor velho sem pique vazia eva vãs respostas como resposta dancei girei horas na pulsação ta ta e nada de me saca? Aquela trava nó eva longe com evasivas ao longe o som vum vum synthesizers ar condicionado eva olhos nus eva encosta-se na parede da sala de som eva está só e não azara nada nem ninguém é vazio assim para me dar a mão assim vejo eva vadia agora eva corteja e é cortejada por um azar azar azaro zelda e zilda aparecem mil situações festa festa atrasa minha vida sem festa por isso vou à dessa festa é eva que some agora não a vejo mais numa volta eva sumiu e rola o som bem forte a batera beat beat forte é watts e sua indiferença que faz a diferença do som stone dos stones watts vê várias coisas ao mesmo tempo é como se não tocasse aquele instrumento ele é completamente indiferente under my thumb ao som ao ta e ta e ta do som da caixa ao tum tchi tum chi tum tchi tá louco meu? eva voou vu sumiu danço ando avanço danço passo ali aqui cozinha um pãozinho patê de ricota e uma ricota me olha sozinha e galinha uma galinha então está sozinha? sonora gargalhada o macho dela tá do lado não tá com nada ela ri da minha cara ficam ali rindo de mim ela me olha não está zangada tou só zanzando não é nada tchau o encontro se dá na porta do banheiro eu e meu mais novo companheiro está bêbado vejo: é o amigo de eva até inda agora então onde está eva? eva vadia evasiva vã cadela vaporzeira na dela o próximo: um casal que não ela & outra o banheiro cadê eva? abro basta nada de fêmea casta enfrento com unhas dedos e dentes aquela pasta refrescante o que vejo? dentro de dentro dela sai um elefante
>
> (DURVALINO COUTO, 1994, p. 95-96, grifo do autor).[49]

[49] Para efeito de análise estrutural do texto e preservação do sentido, optou-se por manter o mesmo alinhamento do original de modo que as palavras no início, meio e fim de cada linha correspondam à mesma posição tal como aparece no livro.

O modo como as palavras surgem ao longo do texto e a forma como elas se relacionam entre si cria uma estratégia prosaica de iconizar na linguagem a sensação de embriaguez com a qual o sujeito lírico se apresenta. As sensações do sujeito experienciadas na festa são retratadas numa linguagem que flui continuadamente como um despejo introspectivo do eu em estado ébrio. A ausência de pontuação para separar orações e períodos faz com que o verso se torne em texto prosaico. Ainda assim, nota-se que ao longo do texto aparecem seis vezes o ponto de interrogação (para indicar questionamento e transição de ideias) e apenas duas vezes o sinal de dois pontos (para indicar pausa e distinção de ações). Embora a presença desses sinais gráficos não resolva os problemas de ambiguidade e inconsistência lógica ao longo do texto, é possível identificar a partir deles o ponto de transição de uma ideia para outra. Desse modo, através de cada ocorrência do ponto de interrogação é possível destacar seis tópicos principais que esquematizam a estrutura cognitiva do texto:

a) Primeira ocorrência:
   — apresentação do sujeito em estado ébrio e questionamento sobre si mesmo provocado por tal condição psicológica.
b) Segunda ocorrência:
   — metáfora do sujeito que se presencia diante de um cenário vazio e vadio sem o objeto de desejo.
c) Terceira ocorrência:
   — sumiço do objeto de desejo e a aproximação com o outro.
d) Quarta ocorrência:
   — distinção do objeto de desejo diante de outras coisas.
e) Quinta ocorrência:
   — a procura pelo objeto de desejo.
f) Sexta ocorrência:
   — a consumação do objeto.

Diante dessas considerações, percebe-se que o ponto de interrogação aparece como forma de questionar acerca da própria desordem introspectiva experienciada pelo sujeito. Por outro lado, o sinal de dois pontos surge no contexto das subalíneas das alíneas d) e e) como estratégia de dinamizar o raciocínio do sujeito diante do cenário onde aparece e a situação que o levou a buscar o objeto de desejo. Indica ainda uma pausa e transição entre as ações que caracterizam o devaneio do eu lírico. Diante disso, nota-se que tal modo de categorização do efeito cognitivo do texto revela certa linearidade na sequência das ações do sujeito lírico. Assim, o texto constitui uma metáfora para o sujeito que se diverte consumindo o próprio

vício na poluição sonora do ambiente que o envolve. O substantivo eva escrito em inicial minúscula surge no texto como uma metáfora que representa o vício. A busca por eva faz do sujeito um vazio que se confunde em meio a introspecções ébrias. Eva, desse modo, assume a função de representar a festa, o desejo, o prazer, o outro, a completitude, a pasta, o refúgio, a fuga, o encontro, presença e ausência além de outras situações que determinam o comportamento do sujeito. O uso figurado da linguagem não só mascara a face do sujeito como também revela o vazio que transborda de seu arcabouço. A maneira como as coisas são representadas assume um valor maior do que o que é representado. Isso se deve ao poder de cognição que a linguagem possui a partir do momento que certas palavras são combinadas umas com as outras criando uma linguagem figurada. De acordo com as ideias elencadas por Chandler (2007, p. 124), *like other codes, figurative language is part of the reality maintenance system of a culture or sub-culture. It is a code which relates ostensibly to how things are represented rather than to what is represented*.[50]

É necessário levar em conta também que, apesar de o texto ser redigido em formato prosaico, nota-se que se trata de um poema com versos ordenados em longos períodos que se estendem até cada ponto de interrogação. Em função de o texto reproduzir ébrias introspecções psicológicas de um sujeito dissolvido no vício e no prazer, pode-se considerar que tal modo de composição textual é usado como estratégia de espelhar na linguagem as divagações ininterruptas do sujeito. Isso se torna evidente a partir do momento em que a desestruturação do texto em versos com sentido completo e ordenados sequencialmente um abaixo do outro torna o entendimento do texto mais acurado. Uma análise seguindo essa perspectiva — dentre outra possíveis — permite reconstruir o texto da seguinte forma:

tava completamente roquenrol	(1)
quando vi a pasta de dente virando tromba de elefante	(2)
saindo do tubo da pasta de dente	(3)
o tudo de pasta de dente era novo e cheião	(4)
vi aquela tromba enorme que saía do tubo	(5)
volutas de dentifrício feito uma tromba de elefante	(6)
roquenrolava mil sons	(7)
no som da sala a pulsação do batera era forte	(8)
a pulsação da caixa era ta ta ta e ta	(9)
rompia um elo lá dentro	(10)
alguma coisa fez clac	(11)
começou a girar tudo	(12)
as pessoas	(13)

[50] "como outros códigos, a linguagem figurada faz parte do sistema de manutenção da realidade de uma cultura ou subcultura. É um código que se relaciona ostensivamente com o *como* as coisas são representadas e não com *o que* é representado."

o copo de cerveja e eva evasiva (14)
veja como eva é vazia ao fundo (15)
vã esperança (16)
amor velho sem pique (17)
vazia eva (18)
vãs respostas (19)
como resposta dancei (20)
girei horas na pulsação ta ta e nada de me saca? (21)

aquela trava nó (22)
eva longe com evasivas (23)
ao longe o som vum vum (24)
synthesizers (25)
ar condicionado (26)
eva (27)
olhos nus (28)
eva encosta-se na parede da sala de som (29)
eva está só e não azara nada nem ninguém (30)
é vazio assim para me dar a mão (31)
assim vejo eva vadia (32)
agora eva corteja e é cortejada por um azar (33)
azar azaro zelda e zilda (34)
aparecem mil situações (35)
festa festa atrasa minha vida sem festa (36)
por isso vou à dessa festa (37)
é eva que some (38)
agora não a vejo mais (39)
numa volta eva sumiu e rola o som bem forte (40)
a batera beat beat forte é watts (41)
e sua indiferença que faz a diferença (42)
do som stone dos stones watts (43)
vê várias coisas ao mesmo tempo (44)
é como se não tocasse aquele instrumento (45)
ele é completamente indiferente (46)
under my thumb (47)
ao som ao ta e ta e ta do som da caixa (48)
ao tum tchi tum chi tum tchi tá louco meu? (49)

eva voou vu sumiu (50)
danço ando avanço danço passo ali aqui (51)
cozinha um pãozinho patê de ricota (52)
e uma ricota me olha sozinha e galinha (53)
uma galinha então está sozinha? (54)

sonora gargalhada (55)
o macho dela tá do lado (56)
não tá com nada (57)
ela ri da minha cara (58)
ficam ali rindo de mim (59)
ela me olha (60)
não está zangada (61)
tou só zanzando (62)
não é nada tchau (63)
o encontro se dá na porta do banheiro (64)
eu e meu mais novo companheiro está bêbado (65)

vejo: é o amigo de eva até inda agora (66)
então onde está eva? (67)

eva vadia evasiva vã cadela vaporzeira na dela (68)
o próximo: um casal que não ela & outra (69)
o banheiro (70)
cadê eva? (71)

abro (72)
basta (73)
nada de fêmea casta (74)
enfrento com unhas dedos e dentes aquela pasta refrescante (75)
o que vejo? dentro de dentro dela sai um elefante (76)

A divisão do texto em seis estrofes considera o processo de transuasão que se cria em torno do emprego do ponto de interrogação. Este sinal gráfico não somente constrói questionamentos em forma de introspecções ébrias, mas também ordena a sequência desses eventos. A ausência de conectivos, que são signos sintáticos transuasivos, faz com que palavras e sentenças com ideias distintas se combinem e formem metáforas que mascaram a elucidação precisa da ebriedade do sujeito. Dessa forma, a reorganização dessas combinações em versos separados atribui ao texto uma nova configuração visual e, ao mesmo tempo, torna o objeto de referência mais sincronizado com o estilo de linguagem usado. Os versos onde mais predominam mudança abrupta de sentido entre si formando metáforas ocorrem entre as linhas 6-7, 15-19 e 25-28.

Além disso, a repetição de palavras e expressões — fato próprio de pessoas embriagadas — tece ao longo do texto um efeito cognitivo que faz da palavra ou expressão um signo cujo objeto está no próprio texto. O contexto funciona como uma transuasão que determina o sentido da palavra que se repete ao longo do texto, fazendo com que seu sentido original seja perdido por meio da metáfora. Isso apenas demonstra o quão tênue é a relação signo-objeto diante de um interpretante. Peirce (CP. 2.301) esclarece que um símbolo na função de símbolo não indica a coisa em sua singularidade, mas apenas em seu aspecto geral. O ato de escrever ou apagar uma palavra qualquer não faz do sujeito o criador ou o destruidor desta palavra, pois ela continua existindo na mente das pessoas mesmo após ser apagada. Dessa maneira, o signo determina apenas o conceito geral da coisa através da representação. Representar, de acordo com a semiótica peirceana, é tornar presente uma determinada situação, sentimento, sensação, fato ou termos correlatos através de um signo cujo objeto — independente de si mesmo — seja da natureza de um signo ou pensamento (PEIRCE, CP. 1.538). Os principais legissignos que assumem um novo sentido dentro do texto através do contexto são *tromba de elefante* (1-7), *galinha* e *ricota* (53-54). A relação *pasta de dente* e

tromba de elefante reconfigura o significado de *tromba* e *pasta*. Ambos os termos são equiparados de modo que podem ser usados com sentido similar. Todavia, apenas a palavra *tromba* perde seu sentido original (referência à parte do corpo do elefante) para assumir o mesmo sentido que pasta devido a forma física ser semelhante. A iconicidade torna os signos similares com sentido intercambiável, como ocorre também com os substantivos *ricota* e *galinha*. Ambas são usadas para se referir a certa personalidade feminina de pouca reputação. Assim, a transuasão media a relação entre as palavras fazendo com que o significado de cada uma seja revelado como uma parte da semiose na qual se desenvolvem. O contexto possibilita a reconfiguração e deslocamento dos signos ao longo do texto.

Outro processo que participa do processo de transuasão sintático-endofórica é a iconicidade fonológica presente em alguns versos. Essa estratégia cria ritmo e, ao mesmo tempo, determina as fronteiras sintáticas de algumas palavras. Em outras palavras, a iconicidade se manifesta como um signo que permite a presença de outros com a mesma característica. Embora a relação por semelhança possua uma essência monádica, observa-se que a presença desse modo de relação entre os signos com certa frequência cria uma regularidade como transição entre os signos de características diferentes. A aliteração e assonância constituem-se, desse modo, como etapas do processo de semiose das palavras dentro do texto. O quadro a seguir mostra os casos mais significativos de iconicidade fonológica e os respectivos versos onde ocorrem:

Quadro 18 — "A festa que fui com eva": iconicidade fonológica

Iconicidade fonológica	Verso	Linha
	a pulsação da caixa era ta ta ta e ta	9
	girei horas na pulsação ta ta e nada de me saca?	21
/ɑː/; /ʌm/;	eva encosta-se na parede da sala de som	29
/əʊ/; /ɒn/; /uːm/;	do som stone dos stones watts	43
/t/; /s/	ao som ao ta e ta e ta do som da caixa	48
	ao tum tchi tum chi tum tchi tá louco meu?	49
	danço ando avanço danço passo ali aqui	51
	o copo de cerveja e eva evasiva	14
	veja como eva é vazia ao fundo	15
	vazia eva	18
/ɑː/; /e/; /æ/;	eva longe com evasivas	32
/iː/; /uːm/	ao longe o som vum vum	34

/v/	assim vejo eva vadia	32
	eva voou vu sumiu	50
	vejo: é o amigo de eva até inda agora	66
	eva vadia evasiva vã cadela vaporzeira na dela	68
/ɑː/; /ɔː/; /iːn/; /g/; /z/	eva está só e não azara nada nem ninguém	30
	azar azaro zelda e zilda	34
	cozinha um pãozinho patê de ricota	52
	e uma ricota me olha sozinha e galinha	53
	uma galinha então está sozinha?	54
/e/; /f/	festa festa atrasa minha vida sem festa	36
/æ/; //iː/; /b/	a batera beat beat forte é watts	41
/d/; /en/; /f/; /t/	e sua indiferença que faz a diferença	42
	enfrento com unhas dedos e dentes aquela pasta refrescante	75
	o que vejo? dentro de dentro dela sai um elefante	76
/ɪ/; /m/; /ʊ/	eu e meu mais novo companheiro está bêbado	65

Fonte: exemplo nosso.

Dentre os sons mais frequentes nos versos destacados, percebe-se que o som consonantal /v/ e os vocálicos //ɑː/, /e/ e /æ/ se tornam mais instigantes e necessários ao texto devido a relação de sentido que se estabelece com o substantivo *eva* e as palavras que reforçam o efeito metafórico em torno dela, como *evasivas*, *vazia*, *vadia*, *vã*. *vaporzeira* e entre outras. Esse viés de percepção do texto mostra que a proeza coutiana está mais para um poema distribuído em longos períodos não pontuados do que a prosa propriamente dita. Esse modo coutiano de proezar certamente constitui-se numa metáfora cujo objeto de referência é retratado de dois modos: através da estrutura e organização sintática do texto e o efeito de sentido acarretado da relação desconexa entre as palavras.

Diante disso, percebe-se que a transuasão sintático-endofórica na poesia coutiana acontece desde os espaços vazios entre as palavras até a relação lógica entre elas. Na transuasão na imagem observou-se que o texto se manifesta e cria um efeito cognitivo a partir da relação linguagem verbal e não-verbal. A leitura do verso procede da leitura do não-verbo, isto é, do vazio que compreende e delimita a fronteira sintática da palavra. No âmbito da linguagem verbal, identificou-se que são necessários alguns elementos transuasivos de modo que garantam efeito de sentido conciso, como a pontuação e classes de palavras variadas. Por fim, notou-se que a ausência de algum fator transuasivo no texto altera o efeito de sentido. As palavras intercambiam os sentidos. Cria-se metáforas cujo objeto de referência pode ou não

estar no próprio texto. O capítulo seguinte analisa a metáfora coutiana e os signos que participam da transuasão sintático-endoexofórica.

CAPÍTULO 3
PROSÓDIA COUTIANA: A TRANSUASÃO SINTÁTICO-ENDOEXOFÓRICA

> *[...] the real world is the world of sensible experience, and it is a part of the process of sensible experience to locate its facts in the world of ideas.*[51]
>
> Charles Sanders Peirce

No capítulo anterior identificou-se que a poesia coutiana constitui seu efeito cognitivo a partir de dois modos de transuasão sintática: o endofórico e endoexofórico. Tal como foi examinado, o primeiro refere-se ao processo transuasivo que acontece dentro de um mesmo poema através dos espaços vazios, das cores e de elementos coesivos como a pontuação e organização estrutural dos versos. O segundo, sendo objeto deste capitulo, trata-se das relações transuasivas que acontecem dentro e além das fronteiras sintáticas da composição textual. Essa transcendência pode ser caracterizada tanto pelas influências que um texto possui em relação a outro — como foi analisado a partir da obsistência na parte II — quanto pelo processo que torna o texto cognoscível e representâmen para um objeto do mundo real. Desse modo, a análise no âmbito endoexofórico se desenvolve a partir da transuasão entre gêneros textuais, na metáfora e no poder de representação que a composição textual possui como um signo representâmen para um interpretante. O estudo considera principalmente as contribuições de Peirce (2010; CP. 1931-1958, 8 vols.), Chandler (2007) e Sebeok (2001).

3.1 Entre textos: a transuasão endoexofórica

Durvalino Couto emprega em *Os caçadores de prosódias* (1994) um modo de composição textual intrigante quando permite a transuasão entre gêneros textuais diferentes como forma de produção de sentido. Como já foi dito ainda nos primeiros capítulos, os versos coutianos relacionam entre si e entre textos diferentes. Nessa transição para além das fronteiras sintáticas do texto, a prosódia coutiana cria uma transuasão endoexofórica entrelaçando composição e cognição. Nessa perspectiva, o texto ocupa um espaço que também pertence ao outro. A prosa tinge o poema na perspectiva de insinuar o confronto entre o universo de representação estética e o de representação crítico-social. O gênero textual em

[51] "[...] o mundo real é o mundo da experiência sensível, e é uma parte do processo de experiência sensível localizar seus fatos no mundo das ideias."

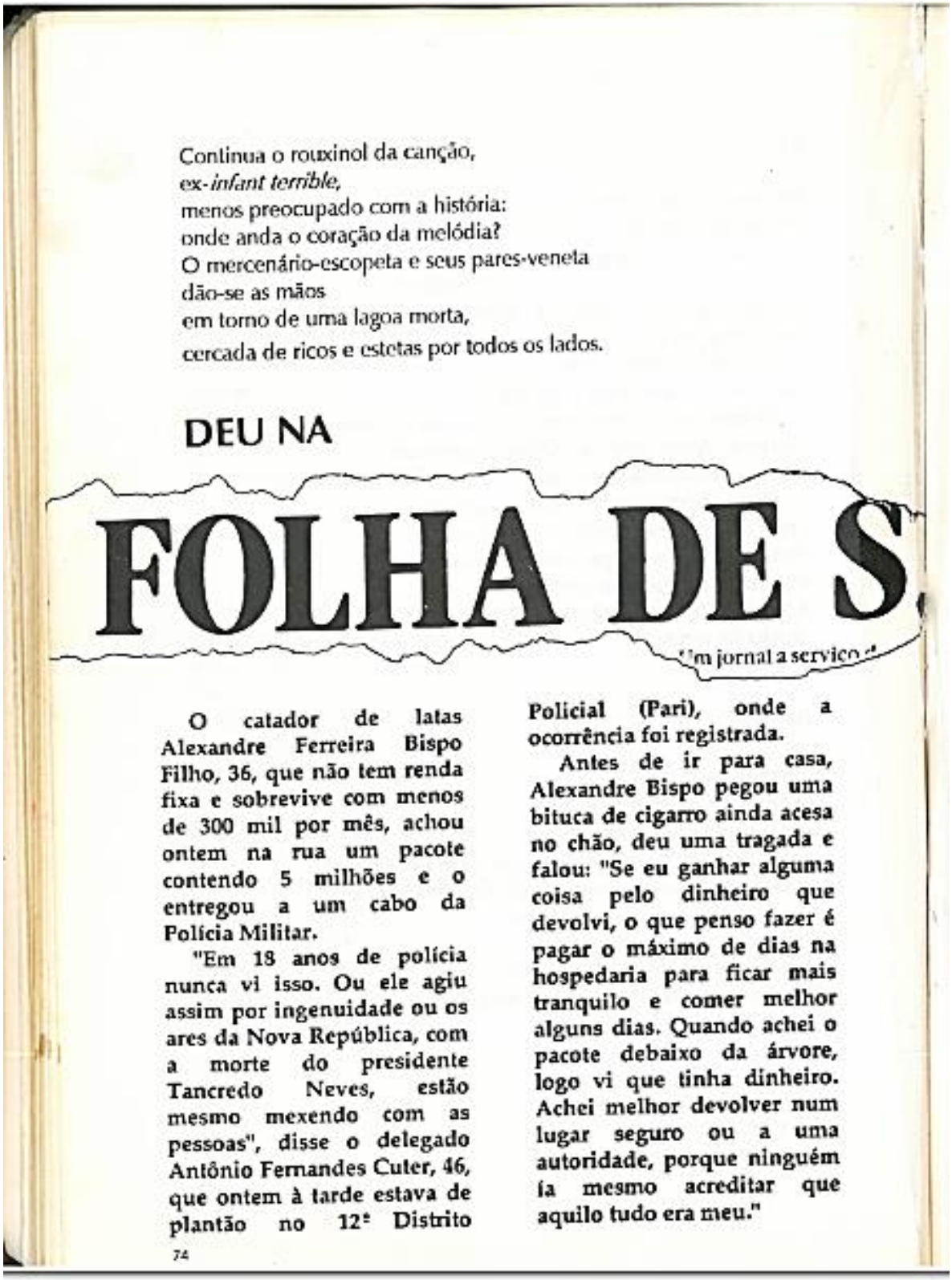
transe cria na prosódia coutiana um conflito do verbo contra si mesmo. Embora a prosa tenha como objeto de referência o mundo tal qual se apresenta ao sujeito lírico, não se pode negar que a poesia também não opere nesse mesmo nível. Pois o mundo de representação poética constitui-se das introspecções líricas do sujeito que idealiza seu próprio mundo. Desse modo, em ambos os casos o mundo ideal e o mundo real são representados pela mesma linguagem. Assim, o ideal e o real se imbricam na mesma introspecção, seja em prosa, poesia ou na inter-relação entre ambas. O entrelaçamento entre poesia e prosa aparece na composição de Durvalino Couto quando a prosa invade o espaço do poema e se torna parte dele. O poema passa a ser mesclado por textos com estilo prosaico-jornalístico. O poema "Trifé (A Deusa das Delícias)", da parte "As 7 filhas da loucura", por exemplo, é seguido com texto redigido em estilo que confronta com a proposta estética dos versos que o circundam, como se percebe a seguir na reprodução das partes onde essa estratégia ocorre:

> [...]
> Pôncios ouvidos pelas multidões. Os porões de olvido.
> Os que bebem como cães.
> Nisto estamos metidos,
> disto estamos cônscios ou somos
> uns cagões fudidos.
>
> BOMBA! BOMBA!
> APÓS A POESIA
> EXPLODIRAM OS PREÇOS.
>
> Virou praxe:
> morte de donos e não-donos de terras;
> tortura sistemática em todas as polícias
> e o enlouquecimento precoce de profetas.
> [...]
>
> (DURVALINO COUTO, 1994, p. 70, grifo do autor).

A transuasão sintático-endoexofórica entre o texto grifado e os versos enfatiza a banalidade do sujeito diante do outro no meio social. O domínio sobre o outro parte tanto da força bruta quanto do esquecimento das angústias do oprimido. Certamente é possível apontar que tais fatos sejam pertinentes aos movimentos de resistência contra as forças político-militares da época. A poesia surge como forma de desnudar essas ações e difundir no meio do poema um tom alto e marcante do poder que a poesia possui. O universo da linguagem enfatizada enaltece a voz do poema como publicidade de sua própria essência poética. Dessa forma, conforme o poema é entrelaçado com manchetes de jornais num estilo publicitário,

pode-se considerar o texto como poesia de jornal. A manchete invade as fronteiras do poema subtraindo sua essência poética, como também pode-se observar na figura seguinte:

Figura 43 — Transuasão sintático-endoexofórica



Continua o rouxinol da canção,
ex-*infant terrible*,
menos preocupado com a história:
onde anda o coração da melódia?
O mercenário-escopeta e seus pares-veneta
dão-se as mãos
em torno de uma lagoa morta,
cercada de ricos e estetas por todos os lados.

DEU NA

FOLHA DE S

Um jornal a serviço d

O catador de latas Alexandre Ferreira Bispo Filho, 36, que não tem renda fixa e sobrevive com menos de 300 mil por mês, achou ontem na rua um pacote contendo 5 milhões e o entregou a um cabo da Polícia Militar.

"Em 18 anos de polícia nunca vi isso. Ou ele agiu assim por ingenuidade ou os ares da Nova República, com a morte do presidente Tancredo Neves, estão mesmo mexendo com as pessoas", disse o delegado Antônio Fernandes Cuter, 46, que ontem à tarde estava de plantão no 12º Distrito Policial (Pari), onde a ocorrência foi registrada.

Antes de ir para casa, Alexandre Bispo pegou uma bituca de cigarro ainda acesa no chão, deu uma tragada e falou: "Se eu ganhar alguma coisa pelo dinheiro que devolvi, o que penso fazer é pagar o máximo de dias na hospedaria para ficar mais tranquilo e comer melhor alguns dias. Quando achei o pacote debaixo da árvore, logo vi que tinha dinheiro. Achei melhor devolver num lugar seguro ou a uma autoridade, porque ninguém ia mesmo acreditar que aquilo tudo era meu."

74

Fonte: fotografia do original em Durvalino Couto (1994, p. 74).

De acordo com a figura 43, é curioso instigar o propósito de uma notícia de jornal ser colocada especificamente num espaço que implica a continuidade do poema. O local onde a notícia é ajustada ocorre entre os versos finais dos poemas IV e V (DURVALINO COUTO, 1994, p. 74-75). A sequência dos poemas de I a V é de fato uma combinação de versos entrelaçados por estilo de escrito pertencente aos gêneros prosa e poesia. A inserção abrupta da notícia destacando a honestidade do catador de latas confronta diretamente com a leitura dos versos que precedem. Neste sentido, essa estratégia surge como forma de economia de espaço ou por confrontar no poema a estética e o objeto de referência em si? Se não fosse por economia de espaço, seria mais adequado que a notícia fosse mencionada apenas após o poema V. O que se nota, na verdade, é que dividindo a mesma página com o poema, o texto em prosa colide com os versos por não equivalerem ao mesmo processo de cognição. Os versos são a continuação da crítica sobre os poetas príncipes e da elipse, ao passo que a notícia não dar continuidade ao mesmo objeto. Cria-se, dessa maneira, uma metáfora acerca da funcionalidade do ser centrado em sua simplicidade e honestidade. Apresenta-se uma visão dos tipos de poetas com a iniciativa do catador de latas.

Em outra parte de *Os caçadores de prosódias* Durvalino Couto emprega a mesma estratégia de combinação entre versos e manchetes de jornal. Todavia, neste caso o enquadramento da linguagem informativa opera nos versos que circundam uma construção de sentido mais elaborada. Existe um diálogo acentuado entre as partes que compõem o texto:

> **LEAD**
>
> Ontem às onze da noite
> liguei o som, Jimi Hendrix
> tocou para 200 mil pessoas.
> Tocou o hino da Grande Nação
> entremeado de metrancas explodindo.
>
> # 900 MORREM EM EL SALVADOR
>
> É preciso sinceramente
> que um aguitarra soe de novo.
> (maiores detalhes –
> **Última página.**)
>
> (DURVALINO COUTO, 1994, p. 101, grifo do autor).

O texto revela uma transuasão endofórica que se desenvolve através do objeto exofórico. A manchete em caixa alta provoca um sentimento de revolta a partir da obsistência

criada em torna do ato de tocar de Jimi Hendrix. No ano de 1986 ocorreu um forte terremoto em El Salvador deixando um número de vítimas igual ao mencionado no poema (WHITE, HARLOW & ALVAREZ, 1987; notícias.terra.com.br). Provável seja que se trate desse desastre ocorrido na época como forma de fazer um contraste entre o número de vítimas e o do público de Jimi Hendrix. Além disso, o texto apresenta ainda um fechamento próprio do discurso publicitário por sugerir ao receptor como certas informações podem ser adquiridas. De qualquer forma, o texto "Lead" entrelaçado por manchete evade do texto o compromisso estético centrado na própria essência poética como representação da arte em si. A notícia, como também ocorre nos dois exemplos citados anteriormente, não se confunde com o poema, embora exista a tentativa de se camuflar entre os versos. Isso revela que o texto continua sendo um conjunto de versos entrecortado por manchetes e notícia de jornal. Neste sentido, como as duas coisas podem ser facilmente distinguidas uma da outra, o processo de semiose apresenta alguma falha na transuasão. Configura-se numa transuasão em que o poético não é o mesmo que o publicitário ou o jornalístico e assim vice-versa. Logo, trata-se de uma tentativa frustrada de buscar aproximar gêneros textuais diferentes com objeto e propósito estético estritamente distinto. A persuasão consiste, nesse caso, num processo que impede a linguagem poética de desenvolver suas próprias metáforas. Nessa perspectiva, a montagem entre gêneros textuais torna explícita uma metáfora que o poema *sui generis* tornaria em seu próprio arcabouço. A metáfora seria o todo, e não somente a relação entre unidades mínimas. O tópico seguinte analisa na poesia coutiana a iconicidade que pode ser constituída na metáfora e na comparação.

3.2 Metáfora: a iconicidade transuasiva

Na função de signo, a prosódia coutiana torna-se verbo possuindo um poder de representação icônica através dos símbolos que se traduzem em metáfora. Como defende Pignatari (2004), a poesia constitui-se como a transformação de símbolos em ícones. Por conseguinte, a composição textual manifesta-se como uma metáfora por transitar no nível das relações por similaridade e transuasão. O poema funciona como uma janela que espelha um mundo possível a partir do real. Dessa forma, a elucidação do literário num viés semiótico não se limita ao mundo real, mas ao universo de mundos possíveis. Pois a semiótica não revela o que o mundo é, mas circunscreve o que se pode saber sobre ele (SEBEOK, 2001). Todavia, como identificar o universo do poema através da metáfora se ela oscila entre os modos de relação por iconicidade e transuasão? Embora não se pretenda determinar as fronteiras que

dividem a metáfora do ícone e do símbolo, faz-se necessário, de antemão, entender o universo da linguagem que compreende a metáfora para a partir daí elucidar o efeito de cognição que uma composição literária possui. Isso se deve pelo fato de a própria linguagem não ser aquilo que ela representa e, ainda assim, possuir o poder de veicular ideias consideradas inacessíveis sem uma linguagem.

Durvalino Couto constitui em seu *Os caçadores de prosódias* (1994) uma busca instigante pelo domínio da linguagem. A sede do verbo surge como a forma de acesso daquilo que a linguagem representa. Isso revela que, para o sujeito lírico, o verbo funciona como um mecanismo de acesso e domínio do mundo real. A manipulação do não-verbo parte do próprio verbo em si ao tornar cognoscível o existir do eu poético, como se percebe em algumas partes do poema "Redoma", especialmente na primeira estrofe:

> Ó poder da linguagem,
> repertório da ciência,
> viva musicalidade!
> Virem filhas do infinito
> e desvendem naturezas
>
> (no atmo em que percebê-las
> torna-se uma primavera).
> [...]
>
> (DURVALINO COUTO, 1994, p. 17).

Considerando o sujeito como parte da natureza, pode-se afirmar que usar a linguagem para desvendar a natureza é também, ao mesmo tempo, elucidar a si mesmo. No entanto, até que ponto a linguagem pode elucidar o real sem se confundir com ele? Peirce (2010) defende que um signo primeiro não pode ser um segundo de si mesmo. Isto mostra que para que um signo possua o poder de veicular uma ideia, é preciso que esta ideia não seja o próprio signo representâmen. Dessa forma, a elucidação do real parte da ideia de que o verbo precisa conter o real, embora o real não precise conter o verbo. Nessa obsistência, o verbo constitui-se como um interpretante que, dentro de suas fronteiras sintáticas, só revela do real aquilo que o sujeito consegue captar e fazer do real o verbo. Neste sentido, é possível afirmar que existe algum real além do verbo e que não se pode ter acesso. Essa ideia pode ser percebida nos dois últimos versos da estrofe citada: "Virem filhas do infinito / e desvendem naturezas". O verbo desvendar implica que o verbo é finito e que não contém todo o real. Desse modo, a infinitude da linguagem possui a medida do universo de representação, considerada como uma espécie de repertório condicionante do objeto de referência. Pois o segundo verso "repertório da

ciência" na função de aposto, implica a omissão do verbo *ser* como predicação do primeiro verso "Ó poder da linguagem". Neste sentido, a linguagem é o repertório ou ferramenta que orquestra a ciência propriamente dita. Assim, o desvendar a natureza torna esse objeto um reflexo do próprio signo que precisa conter um poder icônico tal qual o objeto. Ter acesso ao real surge como uma orquestração da linguagem. No âmbito da poesia, a iconicidade transuasiva como processo de orquestração do real na linguagem ocorre por meio da metáfora.

A compreensão do poema na sua forma escrita como uma metáfora é tornar a linguagem num ícone para aquilo que ela sugere a partir da relação com o interpretante que media e produz o efeito de cognição entre as palavras que constituem o arcabouço do texto. Chandler (2007) considera que a metáfora deve ser entendida tanto como um ícone, como um símbolo: *the basis in* resemblance *suggests that metaphor involves the* iconic *mode. However, to the extent that such a resemblance is oblique, we may also think of metaphor as* symbolic (CHANDLER 2007, p. 127, grifo do autor).[52] A tênue fronteira entre a metáfora como ícone e símbolo sugere que se trata de situação diferente tornando a metáfora como um signo de dois conceitos distintos. Na verdade, a distinção entre esses dois vieses de concepção da metáfora verbal está condicionada à própria funcionalidade do signo, tal como acontece no exemplo citado por Chandler (2007) ao defender que um mapa pode ser tanto icônico, indicial ou até mesmo simbólico. Torna-se evidente, nesta perspectiva, que a metáfora como ícone ou símbolo está condicionada à sua funcionalidade dentro da própria organização estrutural do texto. Entende-se, dessa forma, que a operacionalidade da metáfora no contexto compõe uma categoria de signo que possibilita a linguagem de compor e transferir o sentido de uma palavra para outra.

O modo como a metáfora verbal opera condiciona o poder de cognição que ela possui. Considerando a metáfora como uma espécie de hipoícone (PEIRCE, 2010; PIGNATARI, 2004) pode-se dizer que a iconicidade funciona como mecanismo de construção da metáfora em si a partir de uma cognição. A metáfora é icônica porque os pares relacionados se dão no âmbito da relação por meio de uma qualidade que só pode ser relacionada entre si por similaridade apenas através da cognição no nível da terceiridade, por isso simbólica. Logo, a metáfora é um hipoícone, um tipo de ícone cuja relação por similaridade se dá no nível do interpretante (PEIRCE, 2010). Dentro do poema, essa figura de linguagem reflete o objeto de referência por meio da transferência de sentido de um signo para outro, tal como ocorre no

[52] "A base na *semelhança* sugere que a metáfora envolve o modo *icônico*. No entanto, na medida em que tal semelhança é oblíqua, também podemos pensar a metáfora como *simbólica*."

cinema quando a combinação de imagens forma uma metáfora em virtude de a qualidade de uma poder ser tomada pela da outra (BAZIN, 1991; CHANDLER, 2007; EISENSTEIN, 2002a, 2002b; MARTIN, 2005). Neste sentido, Chandler (2007) destaca que essa forma de usar a linguagem torna o acesso à realidade através da relação entre uma coisa tomada por outra formando um sistema de analogia.

A presença da metáfora na poesia coutiana surge com elucidação das introspecções líricas diante de uma determinada situação. É recorrente em poemas diversos a obsistência em torno do sujeito *versus* linguagem, espaço social, desejo, existência e realidade. O tempo opera no sujeito a busca de saciar a sede do próprio corpo em conflito consigno mesmo. Na parte "AS 14 +" de *Os caçadores de prosódias* é possível perceber na canção "Amor lindo" — musicada por Edvaldo Nascimento — essa sede que o corpo possui em relação ao outro:

> Fogo onde não há fumaça
> Encontro que não tem data
> Diga sim
> Güente a pulsação de um rock
> Regue as flores
> Sente em cima de mim
>
> Amor lindo
> Amor lindo
>
> Um novo tempo
> Só os tempos do verbo amar
> Irão dizer
> Qual verbo se fez carne
> Quero o princípio
> Dessas emoções
> Meu corpo se reparte
> Em verdadeira arte
> Para os corações
>
> Amor lindo
> Amor lindo
>
> Nem faz tanto tempo
> Mais que um ledo engano
> O verbo haver
> A dor atroz
> Há separação de corpos
> União de outros
> Tantos nós
>
> Amor lindo
> Amor lindo
>
> (DURVALINO COUTO, 1994, p. 170).

A busca pelo outro faz do sujeito uma busca constante do sentido de seu próprio existir. A musicalidade construída em torno da similaridade fonológica acarreta uma transuasão icônica por meio das imagens que se criam a partir do verbo que habita a carne e vice-versa. Os dois versos iniciais da estrofe primeira demonstram que a sede do eu poético consome o corpo fazendo uma analogia com o fogo. A ausência de fumaça revela por meio de metáfora que o fogo é o próprio desejo da carne em busca de seu objeto, por isso um "encontro sem data". Tomado em seu arcabouço sintático, o poema acarreta um objeto que se torna cognoscível através do poder metafórico da linguagem em veicular as qualidades do objeto tal qual se apresenta ao sujeito lírico. O verbo e a carne habitam o sujeito que se posiciona ausente do outro. A união e separação de corpos implicam sujeitos que se tornam nós, cujo sentido se torna ambíguo em detrimento de a palavra *nós* poder corresponder ao pronome sujeito da primeira pessoa do plural e ao plural do substantivo nó. O *nós* pode se referir, neste caso, tanto à copulação do sujeito diante do outro quanto ao conflito ou confronto que se cria nessa copulação. A busca pelo outro permite que o sujeito revele o seu verbo em forma de arte: "Meu corpo se reparte / Em verdadeira arte / Para os corações". Diante disso, nota-se que o corpo na função da carne que habita o verbo permite o eu poético tornar-se arte enquanto se decompõe. Logo, a decomposição do sujeito em arte acarreta a ideia de que o eu não era arte: o corpo se faz arte em virtude da busca do objeto de desejo. Dessa forma, a transferência de qualidade do corpo conjuga no sujeito uma essência múltipla devido a divisão de si. As partes são o sujeito mutilado em arte. Daí as palavras podem ser entendidas como o próprio sujeito que se apresenta noutra qualidade formando uma metonímia.

A metonímia, segundo Chandler (2007), apresenta uma característica com relações indiciais onde o efeito é tomado pela causa. Diante disso, ao passo que a metáfora se baseia em aspectos qualitativos a fim de combinar objetos não relacionados entre si, a metonímia envolve uma situação em que um signo é usado para se referir a outro por manter alguma relação direta ou próxima de alguma maneira. No poema "Amor lindo", embora não se possa identificar com acuidade o objeto de referência, é possível apontar que o substantivo *flores* possui uma cognição metonímica quando o eu lítico persuade o objeto de desejo a aceitar alguma proposta:

> [...]
> Diga sim
> Güente a pulsação de um rock
> Regue as flores

Sente em cima de mim

Ao preceder o verso “Sente em cima de mim”, pode-se considerar que as flores são substituídas por um signo que se apresenta como a parte do próprio sujeito que se “reparte em arte”. Dessa forma, as flores são o sujeito à espera de seu objeto que precisa cuidar e, em seguida, despejar seu arcabouço sobre o sujeito a fim de que ambos se tornem *nós.* A copulação permite manter as flores regadas e aguentar o corpo que pulsa como um rock. Nessa perspectiva, a poesia coutiana apresenta um sujeito que se percebe solitário e parte em busca do objeto de desejo. O confronto com o outro, a perda do *nós* e o vazio que se abre dentro do sujeito transbordam o verbo deixando a carne imersa em introspecções. Se no poema “Amor lindo” o eu lírico busca o objeto de desejo, no poema “Quando te perdi sofri tanto” o sujeito poético tece ao longo do texto situações que iconizam a situação por que passa. O processo de cognição é construído através de comparações, como se percebe no poema a seguir musicado por Geraldo Brito:

Quando te perdi sofri tanto
Quando te perdi sofri tanto

Como se morasse em Beirute
Como se pegasse um foguete
Como quem se mata de fome
Criança que se toma o sorvete
Feito o pulso de um presidente
Explosão – e o dia seguinte
Solidão de quem está na frente
Lembrança que não faz o presente

Quando te perdi sofri tanto
Quando te perdi sofri tanto

Feito um índio solto na city
Fim de uma estrela gigante
Ir morar no monte Everest
Cemitério de elefante
Escapar sozinho da peste
Livro esquecido na estante
Feito o monstro de Loch Ness
Como já não ser teu amante

(DURVALINO COUTO, 1994, p. 174).

No tocante à metáfora, releva-se que o modo como a qualidade de um signo é tomada por outro acontece de forma diferente da comparação. No uso metafórico um signo A possui as mesmas propriedades qualitativas de B ao ser B: “Meu corpo se reparte / Em verdadeira

arte". Diante disso, na metáfora o signo A é tomado por B. Logo, o corpo é arte. Por outro lado, a comparação relaciona A e B por iconicidade sem que A seja de fato B. O interpretante é o signo terceiro que media e condiciona a comparação entre A e B. No poema citado anteriormente, o verso "Quando te perdi sofri tanto" funciona como tópico A que através da comparação mantém relação com todos os versos que se seguem assumindo a função de veículo B da qualidade icônica relacionada com A. O sentimento de perda do objeto de desejo por parte do eu lírico dá ritmo e estrutura ao arcabouço sintático do texto formando duas estrofes regulares com 8 versos cada rimados entre si. A repetição do verso "Quando te perdi sofri tanto" formando um dístico não só introduz a primeira estrofe, como também media a primeira como a segunda assumindo a função de refrão.

Em ambas as estrofes, Durvalino Couto se apropria do vazio do sujeito lírico sofrendo a perda do objeto de desejo para tecer a mesma situação em ambas as estrofes. As situações que implicam ausência, separação e vazio servem como mecanismo de descrição da perda que o eu poético sofre. A sensação que se tem, na verdade, é que são necessárias situações diversas para elucidar o vazio que invade o eu lírico. Neste sentido, o texto implica uma continuidade cujo modo de comparação poderia se desenvolver *ad infinitum*. No entanto, isso torna o poema numa continuidade impossível de se criar uma grande expectativa em relação ao desfecho do poema, pois implica-se que todos os versos seguintes apenas funcionarão como veículo de comparação com a situação projetada nos versos iniciais. Assim, o sujeito sofre tanto quanto:

a) evadir-se num foguete;
b) saciar a fome do homem;
c) reminiscências esquecidas;
d) isolar-se cultural e socialmente.

A partir dessas observações, como entender a relações entre as situações apontadas se todas funcionam como ícone pata o ato de sofrer? Neste caso, evadir-se num foguete é o mesmo que saciar a forme do homem, as reminiscências esquecidas e isolar-se cultural e socialmente? A relação entre as situações comparadas forma cognições distintas não intercambiantes entre si. Isso revela que o ato de sofrer a perda de algo impossibilita a linguagem de expressar tal essência a partir de um único conceito. A cadência com que se desenvolvem as estrofes dentro do mesmo universo de cognição também aponta essa reflexão entre o ato de sofrer comparado com situações diversas e a relação dessas situações entre si. A não proximidade icônico-transuasiva entre alguma situação torna o ato de sofrer equivocado. Assim, se o sujeito sofre como quem se evade num foguete e, ao mesmo tempo, como quem

sacia a fome, então evadir-se e saciar-se deve equivaler no mesmo sentido. Todavia, se por um lado o ato de evadir-se expressa afastamento, distanciamento, ausência, isolamento, rompimento e termos afins, o verbo saciar indica, por outro lado, completitude e preenchimento. Logo, a sensação de estar saciado elimina todo o sentimento de sentir a fome. Certamente o ato de sofrer é comparado ao tamanho da fome que se sente antes de saciar-se. Porém, o saciar-se confronta a cognição de sentir a fome e, por conseguinte, com a ideia de distanciamento evadindo-se num foguete, por exemplo. Essa observação demonstra que, à medida que o poema desenvolve versos com situações distintas tendo como foco compará-las ao ato de sofrer, é possível que algumas delas apresentem sentido oposto entre si. Diante disso, em vez de tecer continuadamente o mesmo universo de cognição, seria mais viável e instigante caso fossem entrelaçadas entre as situações de comparação à perda de eventos que justificassem a própria perda em si para chegar a um possível desfecho. A partir daí, percebe-se que a linguagem prega um papel relevante no modo como certa realidade é concebida. Se na metáfora signos diferentes assumem a mesma essência de outros por iconicidade, a comparação revela que mesmo tendo qualidades similares os signos não são os mesmos. Nessa tentativa de buscar tecer na linguagem o próprio real desnudando o verbo, Durvalino Couto cria um modo de composição poética que torna presente o objeto de representação aproximando-o do sujeito lírico. A linguagem produz cognição.

3.3 Prosódia coutiana: a sincronia verbo-mundo

A transuasão sintático-endoexofórica na poesia coutiana, além de ponderar situações existenciais de um sujeito angustiado consigo mesmo e o mundo em busca do outro, reflete também no verbo conflitos de ordem social de sua época. O efeito de cognição neste nível opera na linguagem uma imagem como recorte do mundo objetivo. O enquadramento do social, tal como ocorre no cinema, revela em sinédoque uma moldura cuja fronteira psicológica acarreta o todo através do próprio verbo. Desse modo, a disposição visual do arcabouço sintático do poema transborda em obsistência e transuasão um efeito cognitivo como uma espécie de fatia da vida e do mundo espelhado na linguagem. O verbo surge como um reflexo do mundo do qual faz parte (CHANDLER, 2007). Diante disso, levar em conta a visão do poema como uma sinédoque é também considerar o verbo como signo que se torna visível e veicula ideias que em semiose desenvolvem um conceito mais expandido das coisas representadas.

Além de possuir a capacidade de reinventar o mundo por meio de estruturas paradigmáticas (eixo da iconicidade) e sintagmáticas (eixo da transuasão), a linguagem coutiana também se torna passível aos conflitos sociais de sua época através do pensamento crítico. É a partir desse universo de representação no verbo que se torna necessário elucidar o foco inicial do pensamento e como as ideias são veiculadas a partir da linguagem poética. Pois o verbo, mais do que rabisco em papel ou mídia digital, atua como um signo que não sendo o pensamento em si provoca outro que se liga a outro *in continuum ad infinitum.* Isso mostra que o verbo é o signo que torna o pensamento presente. As ideias se tornam presente na mente pela força cognitiva do signo, o que ocorre de modo oposto quando se trata das coisas *de facto in sui generis.* Neste sentido, Peirce propõe que a única coisa que se pode ter presente na mente é apenas o próprio pensamento, que é provocado por algo externo a ela:

> We have, it is true, nothing immediately present to us but thoughts. These thoughts, however, have been caused by sensations, and those sensations are constrained by something out of the mind. This thing out of the mind, which directly influences sensation, and through sensation thought, because it ***is*** out of the mind, is independent of how we think it, and is, in short, the real (PEIRCE, CP. 8.12, grifo do autor).[53]

Considerar o real como fator agente de sensações que se tornam cognoscíveis através do pensamento esclarece que não se pode ter acesso ao real senão por meio de signos. A coisa fora da mente em obsistência confronta com o corpo e produz cognição a partir da transuasão criada entre a coisa em si, a sensação provocada e o pensamento capaz de refletir a cosia a partir da sensação veiculada no signo. Peirce defende, nessa perspectiva, a necessidade de haver algo além do próprio signo que atue como fator determinante da cognição que ele veicula. Diante disso, pondera-se que a poesia coutiana parte das mazelas sociais que provocam um efeito no eu lírico que, através da composição poética, almeja veicular a sensação sentida e pensada no verbo. No texto "Poema do homem do mundo" Durvalino Couto demonstra numa linguagem simples as sensações captadas por um sujeito poético em meio a contrastes do homem contra o próprio homem. Nessa obsistência, é possível notar no poema três situações que revelam isso: a linguagem como questionamento, o descaso social refletido no indivíduo e, por fim, a sincronia do homem diante de si e do outro nesse ser estar no mundo.

[53] "Nós não temos, é verdade, nada imediatamente presente a nós a não ser os pensamentos. Estes pensamentos são, no entanto, causados por sensações e estas, por seu turno, são limitadas por algo fora da mente. Essa coisa fora da mente, que influencia diretamente a sensação, e através da sensação pensada, pois ***está*** fora da mente, é independente de como a pensamos e é, em suma, o real."

A linguagem como questionamento apresenta o poder do verbo em expressar um conceito geral diante das sensações provocadas pelo real. A arguição, neste caso, atua num universo onde o pensamento desenvolve seu próprio objeto cognitivo tendo como base as sensações do mundo real. O confronto do homem com sua própria ignorância transborda na linguagem uma reflexão crítica do que seria o ser estar no mundo. Além disso, a preposição *do* ligando os substantivos *poema*, *homem* e *mundo* vincula os três termos ao mesmo arcabouço existencial. Não se dissocia poema de homem, tampouco homem de mundo, embora se possa distinguir cada um do outro. No ser estar no mundo, a poesia coutiana contrapõe a sede do homem em relação ao outro, como se percebe com certa ênfase na terceira estrofe de "Poema do homem do mundo":

> Existe algum branco desesperado pelas ruas de Boa Vista
> com saudades da terra natal? Uma moça enorme
> com saudades de um paraquedista?
> Ou somente ianomâmis famintos
> "na fronteira com a Venezuela?"
>
> (DURVALINO COUTO, 1994, p. 105).

Durvalino Couto propõe uma poesia de cunho crítico-social estabelecendo um parâmetro comparativo da sede de um homem em relação às necessidades do outro. A busca pelo objeto de desejo torna esse objeto fútil em relação à grandeza do problema alheio. Isso mostra que o universo de cognição do sujeito cria fronteiras que o divide do outro. Os problemas alheiro, como se percebe na estrofe citada, implicam ser mais instigantes do que o do próprio ser em si mesmo. Todavia, até que ponto é possível negar o outro como um eu? Pois embora sendo outro, o outro também possui um eu que faz do eu ser o outro. Logo, é falso afirmar que o outro possui uma sede maior do que a do eu também sendo outro. Feitas essas ponderações, o poema contrasta o homem que tem sede e saudade de algo com o mesmo homem que sente o corpo sentir sede e fome. O homem só se torna sensível à sede do outro quando o próprio corpo se esgota na fome que sente de si mesmo. Por conseguinte, o homem sente que seu próprio corpo não é suficiente para saciar a própria sede, daí surge a necessidade do outro.

À mediada que o corpo busca saciar a fome do outro, o homem não só confronta com o outro, mas também consigo mesmo. Cria-se, então, um descaso social do homem contra o homem. Durvalino Couto reflete isso quando o descaso provoca um efeito na singularidade do indivíduo, como se percebe na estrofe seguinte:

O agasalho que mandei
para as vítimas do tufão no Hawaii
terminou no fundo do Tietê,
no corpo de um pivete eliminado.
O jornal falou do modelito do poeta
e da confidência de cama do ponta
do São Paulo.

(DURVALINO COUTO, 1994, p. 105-106).

Durvalino Couto critica nesta estrofe o quão funesta pode ser a generosidade humana diante do descaso do outro em não fazer parte da mesma teia solidária que une e torna os seres iguais. A tentativa de consolidar a dor alheia é rompida a partir do momento em que o outro não participa do mesmo processo. Ademais, o descaso do outro reflete no ser individual como o reflexo da ignorância de si mesmo. O nível de insignificância do outro parte do próprio eu que não se considera outro. Dessa forma, os objetos que são doados pelo eu lírico não chegam ao destino certo em função de depender da atitude do outro.

A condenação do descaso alheio diante do homem oprimido reflete na poesia coutiana dois modos de fazer crítica social na linguagem literária. O primeiro se refere ao próprio desperdício dos objetos doados pelo sujeito. O despejo das doações no rio Tietê considera o afundamento do sujeito social diante da opressão do outro. Nas coisas doadas estão a solidariedade humana e a sensibilidade frente ao sofrimento alheio. Assim, a partir do momento em que todas essas coisas são perdidas no fundo do rio, afundam-se com elas também o sujeito e a sua caridade.

O segundo modo pelo qual o descaso reflete na sociedade como um todo, tal como na estrofe citada, acontece através da insensibilidade dos meios midiáticos em relação às causas sociais. A banalização do social é mascarada através do entretenimento buscando informações elitistas. Desse modo, enquanto as atitudes solidárias se afundam no rio, a mídia se ocupa em desvirtuar a atenção do espectador com informações que contrastam as opressões que o sujeito social enfrenta: “O jornal falou do modelito do poeta / e da confidência de cama do ponta / do São Paulo.” Isso revela a distorção de objetos que podem agradar a sede do sujeito.

A imagem do social que Durvalino Couto insiste em retratar apresenta um homem que tem sede do próprio homem. A fome do outro se manifesta como uma forma de poder como ferramenta de manipulação e opressão do outro. Faz-se, dessa forma, um retrato do Brasil numa época em que situações de mudanças político-sociais refletem efeitos mais severos sobre os que de alguma forma não participam do grupo de dominantes. A ideia de vencer o Brasil é também sobreviver ao seu ar letal e criar um país onde se morre junto com ele, tal

como se percebe na estrofe 8 de “Decálogo do maldito” (DURVALINO COUTO, 1994, p. 42).

A prosódia coutiana mostra numa perspectiva crítico-social que o homem que oprime o outro reflete a violência também em si mesmo. No confronto entre o eu e o outro os pedaços rompem-se ao colidirem no próprio sujeito:

> a bomba explode lá fora
> e os estilhaços caem todos
> aqui dentro
> do peito
> enquanto devoro um cachorro
> quente
> cheio de gás
> & mostarda
>
> (DURVALINO COUTO, 1994, p. 106).

Os conflitos do sujeito contra o outro são reflexos de sua própria existência em desequilíbrio. O descaso do social surge no indivíduo como uma impotência diante dos opressores e das situações que deles decorrem. O confronto entre essas ações desenvolve dois universos que em obsistência põem em dinâmica a essência do sujeito diante de si e do outro. Por conseguinte, surge o universo do sujeito social como espectador e o universo do social onde o sujeito presencia o social como um arcabouço fragmentado. A fragmentação desse universo dá-se devido à estrita participação do sujeito no universo individual. Por conseguinte, o intercâmbio do sujeito entre esses dois universos é feita a partir da banalização das ações de cada um dentro de seu próprio universo. A visão de fora revela que o sujeito se torna um signo incapaz de compreender suas próprias atitudes e antagonismos em virtude dessa limitação de espaço. Dessa maneira, a sincronia do homem diante de si e do outro em cada universo reflete a fragmentação do sujeito no ser estar no mundo:

> seria cômico se não fosse bárbaro:
> SINCRONICIDADE –
> enquanto uma cratera arromba a vida
> de famílias em Sarajevo
> meninas afoitas rebolam a bunda
> em Olinda
>
> (DURVALINO COUTO, 1994, p. 106).

A sincronia de ações do sujeito não se intercambia no mesmo universo, mas da cogitação que se faz do contraste dessas ações. A prosódia coutiana vincula-se, desse modo, a

uma representação do descaso social e da sincronicidade de ações como mecanismo de questionamento do homem contra o homem. O conflito consolida-se numa volição como efervescência de uma ação *in continuum*. Neste sentido, até que ponto a linguagem deve se apropriar do mundo real como objeto de cognição e efeito estético-poético? Chandler (2007, p. 209) destaca que no âmbito dos conceitos realistas a "arte imita a vida", é possível afirmar que a "intertextualidade sugere" que a arte imita a própria arte. No que tange à poesia coutiana, de que modo o real constitui uma influência na composição poética e efeito de sentido? Em face das observações feitas até então, é possível notar que a prosódia coutiana reflete a tentativa de domínio do real por meio da linguagem. Todavia, o reflexo do meio social na poesia torna o poema numa janela que se abre diante do absurdo do próprio homem. As ações humanas decompõem-se no próprio sujeito que se reconstrói na linguagem. Assim, a linguagem verbaliza o sujeito buscando transbordar as fronteiras de seu universo ao saciar-se do próprio homem. Nesse contexto, a arte coutiana reflete o social, a vida. não se pode dizer que reflete a própria arte, tal como ocorre no nível da primeiridade e secundidade analisadas nas partes I e II.

Antes essas ponderações, pode-se considerar que a transuasão sintático-endoexofórica na poesia coutiana constitui-se como mecanismo de reflexão e verbalização do sujeito fragmentado no meio social onde habita. A divisão do sujeito entre o universo individual e o social põe o homem contra si mesmo numa obsistência da qual resulta o fracasso da espécie. Apontou-se também que a metáfora funciona como ferramenta de intercâmbio de sentido entre as estruturas sintáticas da composição textual. Dentro do arcabouço poético figuras de linguagem como a metáfora, metonímia e comparação tornam o efeito cognitivo do poema mais desvinculado do objeto pertencente ao mundo objetivo, visto que as palavras recompõem-se dentro de seu próprio contexto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra *Os caçadores de prosódias* (1994) faz um registro não só de uma época, mas também do modo como as inquietações do sujeito são traduzidas em linguagem verbal. Durvalino Couto insiste no fazer poético a manifestação do poema como um obsigno, como foi observado no capítulo 1 da parte I. O poema manifesta uma presença que é a tradução de um interpretante constituindo em verbo uma cognição posta para um determinado objeto. A partir das categorias cenopitagóricas elencadas por Peirce, identificou-se que esse estado do poema em seu arcabouço sintático constitui-se como o resultado de um processo de tradução intersemiótica das introspecções psicológicas em linguagem verbo-visual. O aspecto verbal refere-se aos poemas cuja essência poética reside na cognição produzida pelo verbo em si mesmo. Já o visual, por seu turno, concerne à visualidade como efeito da presença tanto do verbo como sinsigno indicial remático quanto de imagens ilustrativas como sinsignos icônicos.

A percepção do poema como verbo imagético e obsigno de um interpretante possibilitou ainda compreender a fluidez com que o sujeito lírico manifesta suas introspecções. A necessidade do remar conduz o eu poético a uma foz que assume a função de destino. Estar em barco à deriva representa no sujeito uma inquietação que pode ser notada em alguns dos poemas analisados nas partes I e II. A ideia de movimento verbaliza a fuga de si mesmo sem um horizonte certo. Singrar o fluxo que habita o sujeito e o verbo consolidado na impotência do mundo. Desse modo, o barco e a pressa sincronizam ao longo do livro um desencontro traduzido em diversos aspectos. Uma dessas formas rergardia poemas com teor cinematográfico. Em superfície verbal, nota-se apenas um poema tecido com nomes de filmes, atores e atrizes. No entanto, por trás disso existe a metáfora da fluidez que suborna o sujeito a suas inquietações. O poema, como discutido no capítulo 3 da parte I, desenvolve-se como o rolo que se processa ao executar o filme. O uso do pronome objeto *me* intensifica essa sede de fazer com que o sujeito se sinta parte desse filme que se desenvolve. O espaço em sala de cinema faz dessa ação do eu poético um espetáculo de si mesmo decompondo-se em linguagem. Diante disso, o sujeito transcende no poema a sua fluidez e uma intersemiose entre artes distintas.

Uma outra maneira pela qual o eu revela esse distanciamento acontece através do modo como certos poemas são dispostos ao longo do livro. A relação letra, poema, papel e livro mantém um diálogo com a cognição que se pretende constituir nesse processo. Isso

demonstra que o poema transcende a si mesmo, a página e o livro. As letras, em alguns textos, parecem evadir-se do papel e do poema. Estrofes são arranjadas lado a lado e em páginas diferentes. A combinações entre palavras, versos,. Estrofes e poemas forma um possibilidade de sentidos tão vasta quanto os signos que compõe o próprio texto. Ademais, percebeu-se ainda que algumas páginas do livro são feitas propositalmente em material semitransparente. Essas páginas revelam não só o arcabouço que suportam em superfície, mas também abrem margem para presenciar o outro através de sua transparência. Nesse confronto entre verbo e superfície entende-se o sujeito poético como um desencontro de si frente ao universo que o cerca. Neste sentido, os recursos monádicos do poema revelam que Durvalino Couto desenvolve por meio de suas proezas e prosódias uma reflexão crítica acerca dos conflitos introspectivos de um sujeito frente à marginalização da arte descompromissada com padrões estético-convencionais de uma época. Conjugando a linguagem verbal em sua própria sintaxe mantendo diálogo com os signos que a tornam visível e cognoscível, a poesia coutiana manifesta-se através de uma intersemiose responsável por atribuir à composição lexical iconicidade e poder de cognição.

Entende-se, a partir daí, que o signo só possui uma essência cognitiva dentro de um processo que constrói uma semiose a partir da relação entre um signo, um objeto e um interpretante. Dessa forma, sendo o poema um universo composto de signos verbais, é possível postular que a poesia per si constitui-se como tal a partir da generalização qualitativa dos signos que compõem a essência de poema. Isso significa traduzir o arcabouço sintático do poema em uma qualidade que determine sua estética e, por conseguinte, o efeito poético. Assim, a essência primeira de um signo só pode ser compreendida e comunicada através de um sistema de signo que designa a qualidade positiva do objeto, e não a própria coisa em si. A compreensão da linguagem neste nível revela que o poema deve ser entendido não somente através de uma categoria de signo isolada uma das outras, mas numa mútua relação tecendo uma semiose ou intersemiose entre os signos envolvidos. Desse modo, a poesia coutiana em sua essência monádica apresenta-se como uma possibilidade qualitativo-positiva em relação a um objeto mediado por um interpretante. O signo verbo-visual torna-se uma Primeiridade da Terceiridade, pois o poema necessita que seja decodificado verbal e/ou visualmente a fim de veicular seu objeto de referência para uma determinada cognição. O sentido conduz a transuasão do signos do texto.

Se a codificação de introspecções psicológicas em linguagem verbal caracteriza-se como uma tradução intersemiótica, a leitura e compreensão do poema em sua forma escrita é também uma tradução do mesmo tipo de modo inverso: do signo verbo-visual para o universo

da cognição. A ilusão mimética do objeto tal qual se apresenta ao sujeito poético configura-se na poesia coutiana a partir da ordenação da linguagem de modo que permite certa similaridade com a experiência sentida. Dessa forma, surge o processo de iconicidade da linguagem poética como estratégia de refletir na performance linguística do poema as introspecções líricas experienciadas pelo eu poético. Um exemplo desse fenômeno na linguagem poética foi observado no poema "Vagas revoltas" quando Durvalino Couto tece em versos o ritmo de um sujeito à deriva do próprio instante. A linguagem espelha essa volição quando, a partir da análise do arcabouço sintático e disposição visual dos versos, o poema possibilita construir o argumento de que o sujeito habita a fluidez do seu próprio destino.

Nesse universo de experiências estéticas, Durvalino Couto desenvolve um eu em busca do enquadramento do real no verbo. Todavia, a iconoverbalização de introspecções do mundo objetivo padece em Durvalino Couto a tentativa de imitar o objeto de referência representado. A lapidação do contorno do poema contorce o verbo e limita o poder de cognição ao universo visual. Neste nível de composição poética observa-se que Durvalino Couto enfraquece no arcabouço sintático o poder de cognoscibilidade que o verbo possui frente ao interpretante. Dessa modo, o suicídio do icônico surge tanto na relação verbo, imagem e sentido, quanto nos processos de obsistência que se cria através da transuasão endoexofórica. Esse aspecto se refere à obsistência poética entre Durvalino Couto e Torquato Neto. Cria-se um símbolo indicial remático como tentativa de recriar o anjo torquatiano. A marginalidade surge em um novo arcabouço poético. Considerando a paródia do anjo como ignição de uma estética própria a partir do outro, pode-se relevar que a atitude de Durvalino Couto transcende o mero proposto de distorcer a arte com a própria arte: torna-se um registro do fazer artístico de uma época. O devir menor ao qual a linguagem poder ser submetida, como abordam Castelo Branco e Brito (2016), constitui-se como objeto de desejo da poesia coutiana. O domínio da linguagem, para Durvalino Couto, surge como alternativa à destruição da mesma, visto que isso também culminaria na destruição do próprio sujeito, tal como o fez Torquato Neto.

Contudo, nem tudo em Durvalino Couto é distanciamento ou fluidez. A composição poética também se estabelece na fusão do verbo com as palavras. A linguagem copula em si um sentido que se expande além das fronteiras sintáticos da palavra. A combinação de sons repercute no poema uma iconicidade responsável por conduzir a continuidade dos versos e estrofes. Sinsignos indiciais rematicos participam de sinsignos icônicos como forma de exercer no poema uma fidelidade de sua cognoscibilidade. O poema constrói três modos de

analogias sintáticas ou processos de iconicidade: intralingual, interlingual e intersemiótica. Em cada nível, a poesia estabelece um objetivo em comum que é a sinedoquização de uma parcela do real. Esse processo torna o poema como a transformação de símbolos em ícones, como diria Pignatari (2004). Esse caráter soma ao poema uma singularidade que, sendo ícone, impossibilita-o de ser resumido. Ademais, isso faz da poesia um modo de composição textual onde a linguagem constrói um universo de significação onde cada palavra assume um valor singular ao poema tornando-o único. Peirce (CP. vol. 8) classifica essa singularidade do signo *hic et nunc* como atissigno. Paz (2009) afirma que a substituição de uma palavra por outra subtrai do poema a sua singularidade e essência como tal. Pois a poesia se torna algo que permanece além da própria linguagem. Tornar cada palavra única ao arcabouço do poema é também validar que seu contorno visual precisa ser mantido. Daí surge a ideia de que todo poema funciona como ícone de sua própria estética ou de um objeto referente ao mundo objetivo.

A referência ao universo exofórico à linguagem é feita a partir de imagens. Elas funcionam como forma de expressar experiências que o verbo não engloba em sua dimensão sintática. O diálogo surge tanto na relação verbo-imagem, como também no ambiente onde as fotografias são tiradas, as personagens envolvidas na imagem e o próprio contexto sócio-político da época quando as ilustrações foram feitas. Além do efeito de testemunho de uma época, a ilustração da capa do próprio livro também veicula um efeito simbólico necessário de ser elucidado. Diante disso, identificou-se que a capa do livro *Os caçadores de prosódias* (1994) é uma paródia da capa do filme *Os caçadores da arca pedida* (1981), de Steven Spielberg. A iconicidade surge através da disposição gráfica do título, fonte, tamanho, cor, imagem da personagem Indiana Jones na capa e o próprio enredo do filme. Dessa maneira, o processo de analogia entre a capa do livro e a do filme constitui-se como uma metáfora do sujeito que se encontra em um barco à deriva confrontando a si mesmo e o próprio destino orbitando a presença do outro.

A ideia do outro pode ser compreendida na poesia coutiana não só a partir do homem contra o homem, da arte contra a arte, mas também através das próprias configurações que tornam o poema visível e cognoscível. Daí implica-se a ideia de obsistência. A linguagem confronta o mundo sendo parte e processo dele. Dessa forma, a poema constrói e revela-se ao manter um confronto com o não-poema. Na parte II, onde o poema é analisado no nível da Secundidade, observa-se que todo arcabouço poético apresenta-se como um efeito da presença. Esse efeito é o resultado da ação obsistente entre os signos que compõem o poema. O confronto entre o verbo e o vazio manifesta-se na composição poética como o processo que

torna o poema visível e cognoscível. Desse modo, identificou-se que neste nível de operação dos signos na linguagem poética, o efeito do vazio contribui para a funcionalidade do poema de modo que ele precisa também não-ser para poder ser. O poema constitui em seu arcabouço a operação do vazio.

Considerando a relação diádica signo-objeto como uma obsistência que possibilita dois sujeitos serem revelados como um só, percebeu-se que o poema desenvolve em sua clausura dois modos de obsistência sintática: endofórica e endoexofórica. No primeiro a relação acontece entre as partes internas que sustentam a tessitura do poema. Dentro desse arcabouço sintático o verbo colide com o vazio a fim de construir uma cognição. Esse recurso resulta na construção de metáforas, eufemismos e locuções perifrásticas como estratégia de camuflar efeitos fescenino. Implica, nesse caso, a tênue relação signo-objeto. A cognição não veicula um objeto particular em sua singularidade, mas um possível objeto. A linguagem cria dentro de si seu próprio sentido. Como defende Chandler (2007), a linguagem não se limita ao propósito de nomear objetos ou situações. A sua funcionalidade reside na capacidade que a linguagem como tal possui de ligar palavras e compor um arcabouço sintático cognoscível. Desse modo, cada palavra atua tanto como signo de alguma coisa como também como objeto de um interpretante, por isso pode ser classificada como um obsigno. A partir do momento em que uma palavra implica outra para veicular uma ideia pertencente ao mundo objetivo, constrói-se uma obsistência sintático-endoexofórica.

Essa perspectiva mostra que o poema atua como efeito lógico cuja relação com o objeto se estabelece a partir de sua funcionalidade. O valor cognitivo transborda o verbo. A análise do poema no nível da Terceiridade, feita ao longo da parte III, determina que a poesia participa de um universo sígnico no qual várias categorias de signos permitem a atuação do poema como signo. Desse modo, a noção de poema surge da generalização que se faz das unidades menores que o formam ao terem sua essência *sui generis* negada para formar a ideia do todo. Assim, a generalização é transuasiva. Logo, o poema se torna uma metáfora para o objeto ao qual se refere. A iconicidade resultante da combinação de qualidades de signos diversos constrói um arcabouço tanto icônico quanto simbólico. Por isso observou-se que o poema não apresenta um interpretante final, mas sim um possível interpretante para cada leitura. É neste processo onde reside o efeito poético do texto e a expansão de seu sentido para além das fronteiras da linguagem. Nesse sentido, a clausura sintática do poema constrói-se na semiose dos signos verbais que afloram o poder metafórico do poema. Daí surge o efeito poético que não é a coisa em si, mas a ideia que se pode fazer delas ao serem representadas por um sistema de signos. Sem essa capacidade, o poema seria apenas um espelho ao avesso

sem cognoscibilidade. Dessa maneira, a análise revela dois tipos de transuasão sintática: a endofórica e endoexofórica.

A transuasão sintático-endofórica revela que a poesia coutiana torna-se visível como uma espécie de imagem resultante da semiose entre os signos que a compõem. Formando uma transuasão na imagem, o poema se torna visível através de uma cor em confronto com outras determinando as fronteiras do próprio texto. Diante disso, a leitura do poema parte também da leitura do vazio que posiciona entre suas unidades menores formando uma transuasão no verso. Embora esse vazio seja lido juntamente com o poema, somente o código verbal é conjugado na composição do sentido que a linguagem veicula. O modo como a linguagem é disposta na motivação sintática do poema permite considerar que o sujeito conjuga-se e decompõe-se no próprio verbo, mas nunca além dessa fronteira verbal. A linguagem compreende um universo de signos onde o eu poético participa como um deles mantendo uma mútua relação tornando supersigno, isto é, um signo de outro signo. A ideia de copulação persiste em alguns poemas de Durvalino Couto como forma de manter a continuidade desse sujeito que habita o verbo, seja em prosa, poesia ou em proeza. Esta conceito surge em Durvalino Couto como mecanismo de prosear o verso tornando-o num quase-poema. Assim, o representar sobrepõe-se ao que é representado. Contudo, a pesquisa revela que a proeza coutiana configura-se mais como um poema dissecado em períodos não pontuados do que como prosa de fato.

Em contra partida, a transuasão sintático-endoexofórica atribui ao poema um poder de produção de sentido capaz de representar, criticar e repensar os objetos do mundo objetivo. *Os caçadores de prosódias* (1994) surge então como uma busca constante de uma estética capaz de dar conta das inquietações do sujeito lírico. Neste sentido, Durvalino Couto colide o poema com manchetes de jornal almejando romper o sentido e o limite entre gêneros textuais diferentes. O poema assume a função de espelhar o mundo introspectivo do eu poético como uma janela que se abre num processo de intersemiose em constância na linguagem. A sede do verbo funciona como vontade de posse e domínio do objeto. Todavia, notou-se que o verbo só consegue expressar aquilo que o sujeito consegue captar e fazer do real o verbo. Diante disso, o controle do verbo não implica o acesso ao real, mas a capacidade de ajustar a ideia do real dentro de si sendo parte e processo dele. Em outras palavras, a pesquisa demonstra que tanto a leitura e interpretação do poema como tradução de uma introspecção só acontece por meio da orquestração da linguagem, que se revela como uma metáfora para o real. A metáfora é usada por Durvalino Couto como mecanismo de elucidação da introspecção do sujeito ao experienciar algo. Na metáfora, a poesia consome o verbo que assume a mesma essência do

objeto de referência, ou seja, o poema é tal qual seu objeto. Na comparação, outro modo de transuasão sintático-endoexofórica, o signo possui a mesma essência de seu objeto, mas não é tal qual seu objeto.

Considerando que isso faz da poesia coutiana uma fuga de si e fusão, a linguagem de Durvalino Couto também expressa questionamento. A sincronia fluidez e fusão torna o verbo capaz de arguir sobre o mundo que representa. Neste sentido, a transuasão no verso pregnatiza um comboio de inquietações e sentimento de impotência diante do efeito do verbo. A colisão verbo e sentido constrói no sujeito uma evasão de si. A fúria do mundo, de si e do outro transfere ao verbo essa mesma angústia. Assim, a linguagem confronta consigo mesma na poesia de Durvalino Couto. As palavras não só decompõem, como também copulam-se e nesse enlace rompem os sentido de sua singularidade sígnica.

O sentimento de revolta parte tanto da recusa dos valores ético-morais da época quanto do modo de tradução dessa angústia em linguagem. Durvalino Couto expressa em *Os caçadores de prosódias* (1994) uma transuasão que se digere na relação verbo-mundo como esforço de conquista de si mesmo. A certeza da arte progride da incerteza do homem e sua obra. Esse fenômeno representa na poesia o fazer poético como apropriação das mazelas sociais para carpintagem do verbo. Ainda assim, em contra partida, Durvalino Couto consegue também expor no verbo um efeito poético sem limitação à presença do mundo objetivo enquadrado na linguagem. Isso se dá na experiência da palavra que conta, descreve, camufla e instiga um, sentido sem objeto. Um mosaico verbal revela-se ante à tradução da sintaxe para a mente em transuasão.

O efeito da transuasão no poema consolida no arcabouço sintático a ideia de recorte do mundo. O texto manifesta-se como uma parcela da cognição que se poder ter do real. Forma-se, desse modo, uma sinédoque cuja ilusão mimética transita com o objeto e o instante um valor qualitativo e cognitivo tal qual o signo presente. O real é tudo o que provoca no sujeito uma introspecção capaz de representar a si mesma como se fosse o próprio real. Assim, Durvalino Couto tematiza em alguns poemas não só a arte contra a arte, o homem contra o social ou a linguagem, mas o homem contra o próprio homem. Essa obsistência surge quando o ego não consegue saciar-se de si mesmo, então começa a busca do não-ego como resistência e sobrevivência. Por isso, em Durvalino Couto a poesia retrata o homem que busca vencer o Brasil criando um país com o qual se morre junto. O fracasso acarreta-se da divisão que se emana do sujeito contra si mesmo criando um vazio mal compreendido. Portanto, a compreensão da poesia coutiana em *Os caçadores de prosódias* (1994) deve partir do poema como execução da operação de uma tradução intersemiótica das introspecções do sujeito em

linguagem verbo-visual constituindo uma Primeiridade da Terceiridade, isto é, um vir-a-ser para um determinado interpretante. A cognição emerge como a semiose de uma constância perceptiva do mundo.

Nessa constância entende-se que Durvalino Couto transcende na linguagem vozes sem sujeito. O homem se torna a chave léxica de seu universo. A revolta do mar em despejo da foz provoca no sujeito um desvio de sua conduta. O desequilíbrio lança o eu contra o próprio barco. Então, *Os caçadores de prosódias* (1994) representa essa busca constante de si mesmo e do barco à deriva. Na poesia coutiana, nota-se mais do quer linguagem e experiência. No verbo, o homem se decompõe e digere a fluidez que consome o seu instante. No verbo, o homem conjuga-se e funde-se ao sentido que busca compreender. No verbo, o homem também tem sede de si mesmo antes de se saciar no outro.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias:* a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução Selvino José Assmann; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond de (1902-1987). A máquina do mundo. In: *Claro enigma:* 10 ed. Rio de Janeiro: Editora Record, [1951/19?], p. 121-124.

ANDRADE, Carlos Drummond de (1902-1987). Poema de sete faces. In: *Alguma poesia.* Posfácio Eucanaã Ferraz; 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1930 [2013].

ANDRADE, Paulo. O sujeito em situação-limite: o cogito torquatiano. *Itinerários*. ISSN: 0103-815x, Araraquara, n. 15/16, 2000, p. 29-41. Disponível em: > Acesso em: 28 jul. 2017.

A PLACE in the Sun. Direção George Stevens I. Estados Unidos, 1951, 122 min., drama, romance.

ARAÚJO, Inês Lacerda. *Do signo ao discurso:* introdução à filosofia da linguagem. São Paulo: Parábola Editorial, 2004. (Língua(gem); 9)

ARBEX, Márcia (Org.). Poéticas do visível: uma breve introdução. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível:* ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006, p. 17-62.

ARISTÓTELES (384-322 a. C.). *A Poética Clássica.* Aristóteles; Horácio; Longino; introdução Roberto de Oliveira Brandão; tradução do grego e do latim Jaime Bruna. 7 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

ARTAUD, Antonin. *The Theater and its Double.* Translated from French by May Caroline Richards. New York: Grove Press, 1958.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 10520: informação e documentação: citações em documentos: apresentação. Rio de Janeiro: ABNT, 2002.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BALDICK, Chris. *The concise Oxford dictionary of literary terms*: Oxford: Oxford University press, 2001.

BARBARELLA. Direção de Roger Vadim; Universal Pictures, 1968, 98 min, ficção. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=W31PaCiVIZw> Acesso em: 31 jul. 2017.

BASSNETT, Susan. *Translation studies*. 3 ed. London and New York: Routledge, 2005.

BAZIN, André. *O cinema*: ensaios. Tradução Eloísa de Araújo Ribeiro; introdução Ismail Xavier. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BEZERRA FILHO, Feliciano José. A visualidade na poesia contemporânea. In: CARVALHO, Diógenes Buenos Aires; MELO, Bárbara Olímpia Ramos de; SOUSA, Raimundo Isídio (orgs.). *Linguagens, culturas e* ensino. Jundiaí: Paco Editorial, 2014, p. 227-244.

BLADE Runner. Direção Ridley Scott. Estados Unidos, 1982, 117 min., drama, ficção científica.

BLOW-UP. Direção Michelangelo Antonioni. Itália, 1966, 111 min., drama, mistério.

BORGES, Jorge Luís. *El Otro, el mismo* / *Para las seis cuerdas* / *Elogio de la sombra*. 1 ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2012. (Contemporánea)

BRANDÃO, Laura. "Os caçadores de prosódias": literatura alternativa, contracultura e corpo na década de 1970 no Piauí. In: EUGÊNIO, João Kennedy (Org.). *História e vida.* Teresina: EDUFPI/PET, 2013. p. 125-148.

CAGE, John. *Silence*. Hanoever, NH: Wesleyan University Press, 1973.

CASABLANCA. Direção Michael Curtiz. Estados Unidos, 1942, 102 min., drama, guerra.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. Caçar e liquidar prosódias em Paupéria: História e Literatura menor entre Torquato Neto e Durvalino Durvalino Couto. *Fênix*: revista de História e Estudos Culturais. ISSN 1807-6971, vol. 13 ano XIII n. 1, Minas Gerais, jan.-jun., 2016, 16 p. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF37/artigo_2_secao_livre_Edwar_de_Alencar_Fabio_Leonardo_fenix_jan_jun_2016.pdf> Acesso em: 28 jul. 2017.

CHANDLER, Daniel. *Semiotics:* the basics. 2nd ed. New York: Taylor & Francis e-Library, 2007.

CHAVES, Lília Silvestre. Mário Faustino: a biografia de um poeta. *Em Tese.* ISSN 1415-594X (Impressa) / ISSN 1982-0739 (eletrônica), v. 9, Belo Horizonte, dez. 2005, p. 163-172. Disponível em: <http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3658/3626> Acesso em: 14 maio 2017.

CHILDS, Peter; FOWLER, Roger (Eds.). *The Routledge dictionary of modern critical terms*: based on a dictionary of critical terms edited by Roger Fowler. Rev. and enl. ed. London and New York: Taylor & Francis Group e-Library, 2006.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: *TEORIA DA LITERATURA:* formalistas russos. Vários autores; prefácio de Boris Schnaiderman. 3 ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976, p. 39-56.

CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível:* ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006, p. 104-166.

DA VINCI, Leonardo. *The complete Works:* Mona Lisa (La Gioconda) c. 1503-05. Disponível em: <http://www.leonardoda-vinci.org/Mona-Lisa-(La-Gioconda)-c.-1503-05.html> Acesso em: 05 jun. 2017.

DEELY, John. *Semiótica básica.* Tradução Julio C. M. Pinto. São Paulo: Ática, 1990. (Série Fundamentos; 80)

DE WAAL, Cornelis. *Sobre Pragmatismo*. Tradução Cassiano Terra Rodrigues. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

DICKINSON, Emily. *Poems*: three series, complete. Project Gutenberg's Poems: [EBook #12242], 2004. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/gu012242.pdf> Acesso em: 04 ago. 2016.

DONNE, John (1572-1631). *Devotions upon emergent occasions:* late dean of Saint Paul's [1624]. Edição John Sparrow; nota bibliográfica Geoffrey Keynes. Cambridge: Cambridge University Press, 1923, p. 96-98.

DUCHAMP, Marcel. *L.H.O.O.Q.* (1919). [S.I.]. Rectified readymade: pencil on reproduction of Leonardo da Vinci's *Mona Lisa* 19.7 x 12.4 cm (7 3/4 x 4 7/8) Private collection. Disponível em: <https://www.nga.gov/images/decor/dadainfo_fs.shtm> Acesso em: 07 maio 2017.

DURVALINO COUTO. *Os caçadores de prosódias.* Teresina: Projeto Petrônio Portela / Fundação Cultural do Piauí, 1994.

DURVALINO COUTO. Durvalino. Entrevista com Durvalino Couto concedida a Jaislan Honório Monteiro. *Revista dEsEnrEdoS* . ISSN 2175-3903, ano IV, número 15. Teresina, Piauí: outubro-novembro-dezembro de 2012. Disponível em: <http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/15-ent-DurvalinoCouto.pdf> Acesso em: 20 jul. 2016.

EAST of Eden. Direção Elia Kazan. Estados Unidos: Warner Bros Pictures, 1955, 115 min., drama.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Tradução MF; revisão da tradução e texto final Monica Stabel. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Tópicos)

ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica.* 3 ed. Tradução Antônio de Pádua Danesi, Gilson Cesar Cardoso de Souza. *S*ão Paulo: Perspectiva, 1997. (Coleção Estudos; dirigida por J. Guinsburg)

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme.* Apresentação, nota e revisão técnica José Carlos Avellar; tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme.* Apresentação, nota e revisão técnica José Carlos Avellar; tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

FATOS históricos do dia 10 de Outubro. Redação Terra. [S.I.]. Disponível em: <http://noticias.terra.com.br/interna/0,,OI112094-EI1411,00-Fatos+historicos+do+dia+de+outubro.html> Acesso em: 03 mai. 2018.

FAUSTINO, Mário (1930-1962). *O homem e sua hora e outros poemas*. Pesquisa e organização Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, (1955) 2009.

FROM HERE to eternity. Direção Fred Zinnermann. Estados Unidos, 1953, 118 min., drama, guerra.

GENTLEMAN prefer blondes. Direção Howard Hawks. Estados Unidos, 1953, 91 min., comédia, musical.

GIANT. Direção George Stevens. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1956, 201 min., drama, romance.

GIL, Antônio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

HÉNAULT, Anne. *História concisa da Semiótica.* Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

HOEK, Leo Huib. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível:* ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006, p. 167-189.

HUMPHREY BOGART (1899-1957). In: BIOGRAPHY.com Editors. Publisher A&E Television Networks; last updated April 27, 2017. Disponível em: <https://www.biography.com/people/humphrey-bogart-9217486> Acesso em: 03 dez. 2017.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Prefácio de Izidoro Blikstein; tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 24 ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

JAMES DEAN (1931-1955). In: BIOGRAPHY.com Editors. Publisher A&E Television Networks; last updated April 27, 2017. Disponível em: <https://www.biography.com/people/james-dean-9268866> Acesso em: 03 dez. 2017.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem.* Tradução José Eduardo Rodil; revisão da tradução Ruy Oliveira. Lisboa: Editora 70, 2007.

KRESS, Gunther. Sociolinguistics and social semiotics. In: COBLEY, Paul (ed.). *The Routledge companion to semiotics and linguistics.* London and New York: Routledge /Taylor & Francis e-Library, 2005, p. 66-82.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Fundamentos de metodologia científica*. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

LLANFAIRPWLLGWYNGYLLGOGERYCHWYRNDROBWLLLLANTYSILIOGOGOGOCH. In: Welcome to the Welsh village with the longest name in Britain! Disponível em:

<https://llanfairpwllgwyngyllgogerychwyrndrobwllllantysiliogogogoch.co.uk/> Acesso em: 28 jul. 2017.

LOTMAN, Juri. *Culture and explosion.* Edited by Marina Grishakova; translated by Wilma Clark. Berlin, New York: Mouton der Gruyter, 2009.
LOVE ME or leave me. Direção Charles Vidor. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer Corp, 1955, 122 min., biografia/drama.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. Tradução Marina Appenzeller; revisão da tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Coleção Leitura e Crítica)

MAKTUB. In: URBAN Dictionary. [S.I.], postado por Jules, 10 out. 2006. Disponível em: < http://www.urbandictionary.com/define.php?term=maktub> Acesso em: 13 maio 2017.

MANDEL, Ladislas. *O poder da escrita.* Tradução Constância Egrejas. São Paulo, SP: Rosari, 2011.

MARILYN MONROE (1926-1962). In: BIOGRAPHY.com Editors. Publisher A&E Television Networks; last updated April 27, 2017. Disponível em: <https://www.biography.com/people/marilyn-monroe-9412123> Acesso em: 03 dez. 2017.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica.* Tradução Lauro António, Maria Eduarda Colares. Lisboa, Portugal: Dinalivro, 2005.

MERRELL, Floyd. Charles Sanders Peirce's concept of the sign. In: COBLEY, Paul (Ed.). *The Routledge companion to semiotics and linguistics.* London and New York: Taylor & Francis e-Library, 2005, p. 28-39.

MONTEIRO, André. Torquato Neto entre nós ou pequena música para atravessar um rosto. *Ipotesi*, ISSN *Online* 1982-0836 - ISSN Impressa 1415-2525, Juiz de Fora, v. 8, n. 1 e n. 2, pág. 175 – 186, jan/jun e jul/dez 2004. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/10/Torquato-Neto-entre.pdf> Acesso em: 12 jul. 2017.

MONTGOMERY CLIFT (1920–1966). In: BIOGRAPHY.com Editors. Publisher A&E Television Networks; last updated April 27, 2017. Disponível em*:* <https://www.biography.com/people/montgomery-clift-9251168> Acesso em: 03 dez. 2017.

NEF, Frédéric. *A Linguagem:* uma abordagem filosófica. Tradução Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

NOITES de Cabíria. Direção Federico Felini. França, Itália, 1957, 115min., drama.

NÖTH, Winfried. *A semiótica no século XX*. São Paulo: ANNABLUME, 1996. (Coleção E; 5)

OS CAÇADORES da arca perdida (*Raiders of the Lost Ark*) (1981). Capa. Disponível em: <https://brasilcapas.files.wordpress.com/2010/12/indiana joneseoscac3a7adoresdaarcaperdida_.jpg> Acesso em: 15 nov. 2017.

OS CAÇADORES da arca perdida (*Raiders of the Lost Ark*). Direção de Steven Spielberg; produção Lawrence Kasdan. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1981, 115 min., ação/aventura.

PAZ, Octavio. *Tradução:* literatura e literalidade. Edição bilíngue; tradução Doralice Alves de Queiroz; apresentação Lucas Carvalho Soares de Aguiar Pereira. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica.* Tradução José Teixeira Coelho Neto; 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Estudos; 46; dirigida por J. Guinsburg)

PEIRCE, Charles Sanders. *Collected papers of Charles Sanders Peirce.* Charles Hartshorne, Paul Weiss (vols. 1-6); Arthur W. Burks (vols. 7-8) (eds.). Cambridge: Harvard University Press, 1931-1958, 8 vols.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura*. 6 ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

POE, Edgar Allan. *The works of Edgar Allan Poe.* Edited by John H. Ingram. London: A & C BLACK, 1899, vol. 1.

POESIA. In: Dicionário Aurélio. [S.I.]. Publicado em 19 de Abril. Última atualização em 19 de Abril de 2018. Disponível em: < https://dicionariodoaurelio.com/poesia > Acesso em: 30 de abr. 2018.

POESIA. In: Dicio, Dicionário Online de Português. [S.I.]. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/poesia/> Acesso em: 30 de abr. 2018.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Emani Cesar. *Metodologia do trabalho científico* [recurso eletrônico]: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico / Cleber Cristiano Prodanov. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013. Disponível em: <http://www.feevale.br/Comum/midias/8807f05a-14d0-4d5b-b1ad-1538f3aef538/E-book%20Metodologia%20do%20Trabalho%20Cientifico.pdf> Acesso em: 25 jul. 2016.

REAL é a moeda corrente no Brasil desde 1994. Portal Brasil, 05/11/2009, 08h29; última modificação: 28/07/2014, 08h57. Disponível em: <http://www.brasil.gov.br/economia-e-emprego/2009/11/Real-e-a-moeda-corrente-no-brasil-desde-1994> Acesso em 15 nov. 2017.

REBEL without a cause. Direção Nicholas Ray. Estados Unidos: Warner Bros Pictures, 1955, 111 min., drama.

RED River. Direção Howard Hawks. Estados Unidos, 1948, 126 min., western.

RIMBAUD, Arthur (1854-1891). *Iluminações.* Tradução Janer Cristaldo. [S.I.]: eBooksBrasil, 2012. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/rimbaud.pdf> Acesso em: 26 jul. 2017.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2007. (Coleção primeiros passos; 103)

SANTAELLA, Lucia. *Navegar no ciberespaço:* o perfil cognitivo do leitor imersivo. São Paulo: Paulus, 2004. (Comunicação)

SANTAELLA, Lúcia. *A assinatura das coisas:* Peirce e a literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de linguística geral*. Organizado por Charles Bally, Albert Sechehaye; colaboração de Albert Riedlinger; prefácio da edição brasileira Isaac Nicolau Salum; tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 27 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SEBEOK, Thomas Albert. *Signs:* an introduction to semiotics. 2 ed. Toronto: University of Toronto Press, 2001.

SILVA, Anderson Pires da. Antologia poética: a geração marginal e o modernismo de 22. *IPOTESI*, SSN *Online* 1982-0836 - ISSN Impressa 1415-2525, Juiz de Fora, v. 12, n. 2, jul./dez. 2008, p. 37-46. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/04/4-Antologia-po%C3%A9tica.pdf> Acesso em: 28 jul. 2017.

SOME like it hot. Direção Billy Wilder. Estados Unidos, 1959, 120 min., comédia.

TERRA em transe. Direção e roteiro Glauber Rocha; realização Grupo Novo de Cinema e TV Brasil: Mapa Filmes e Difilm, 1967, 115 min, drama, som, preto e branco. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zYQecb9C0g4> Aceso em: 26 jul. 2017.

THE MALTESE Falcon. Direção John Huston. Estados Unidos: Warner Bros, 1941, 100 min., policial.

TO HAVE and have not. Direção Howard Hawks. Estados Unidos: Warner Bros., 1944, 100 min., thriller, guerra.

TORQUATO NETO. *Torquatália:* obra reunida de Torquato Neto. Organização de Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

TORQUATO NETO. Os últimos dias de paupéria: do lado de dentro. Organização de Ana Maria Silva de Araújo Duarte e Waly Salomão. São Paulo: Max Limonad, 1982.

TORRES, Agostinho Rodrigues. Torquato Neto e suas “transas” marginais. IN: EUGÊNIO, João Kennedy (Org.). *História e vida.* Teresina: EDUFPI / PET, 2013, p. 11-33.

VELOSO, Caetano. *Eu tem amo* (1978). Disponível em: <https://www.letras.mus.br/caetano-veloso/566099/> Acesso em: 26 jul. 2017.

VELOSO, Caetano. Eu te amo. In: *Muito (Dentro da estrela azulada).* Composição David Nasser. Rio de Janeiro: CBO Phonogram, 1978. LP (lado 2, última canção).

VERTIGO. Direção Alfred Hitchcock. Estados Unidos, 1958, 128 min., mistério, romance.

WHITE, Randall A.; HARLOW, David H.; ALVAREZ, Salvador. The San Salvador earthquake of october 10, 1986: seismological aspects and other recent local seismicity.

Earthquake Spectra, ISSN 8755-2930, California, USA, vol. 3, n. 3, ago. 1987, pp. 419-434. Disponível em: <http://earthquakespectra.org/doi/10.1193/1.1585439> Acesso em: 03 mai. 2018.

GLOSSÁRIO

Arcabouço poético: Esta expressão é empregada na pesquisa para expressar todo o conjunto lexical que constitui a estrutura sintática do poema capaz de expressar um efeito poético. Estrutura lexical que forma um contorno visual através de palavras e que torna a poesia cognoscível.

Arcabouço sintático: É o conjunto de palavras que determinam as fronteiras verbo-visuais de um poema e a relação que mantêm entre si. A função sintática que os obsignos desempenham dentro de um texto é o fator essencial para a construção do arcabouço lexical do poema.

Arcabouço lexical: Refere-se a todo o contorno visual do texto formado pelas fronteiras da linguagem verbal. Corresponde ao conjunto de palavras que o texto possui.

Argumento: Signo que pertence à terceira categoria de signo referente ao interpretante. Constitui uma relação triádica. Compreende a tríade do raciocínio *termo, proposição* e *argumento.* Peirce classifica ainda o argumento em três tipos de signos: dedução, indução e hipótese (PEIRCE, CP. 1354). Todo argumento deve suceder um rema e um dicente ou dicissigno. De modo menos indireto, o argumento equivale à conclusão silogística resultante de um conjunto de premissas que condicionam um raciocínio lógico. Dessa forma, o argumento compreende todo e qualquer tipo de signo que possa ser construído a partir de um interpretante que media, condiciona e determina uma relação lógica entre os signos para a formação cognoscível de um pensamento ou uma ideia.

Categorias Cenopitagóricas: Chamadas de *Ceno-Pythagorean Categorie*s (PEIRCE, CP. 2.87), *cenopythagorean categories* (PEIRCE, CP. 1.351-352; 2.116; 8.328-329), e *Kainopythagorean categories* (PEIRCE, CP. 7.528; 7.531; 7.536-537), essas expressões são usadas por Peirce para se referir às categorias de signos que desenvolveu ao longo de mais de quatro décadas de estudo. Tendo como ponto de partida a própria teoria de Pitágoras, de onde parte a ideia de usar tal expressão referente às tricotomias do signo, Charles Peirce concebe que todo signo pode ser divide em três categorias: Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. Em cada uma dessas categorias, o signo pode ser classificado em diversas outras.

Clausura poética: É usada para se referir ao conjunto de palavras que constituem o poema e que possuem um efeito poético. → Ver A**rcabouço poético**.

Composição sintática: contorno visual do poema resultante das palavras empregadas. Refere-se à estrutura lexical do texto propriamente dito.

Constância perceptiva (*perceptual constancy*): Expressão usada por Chandler (2007) para se referir ao processo psicológico que determina e condiciona a capacidade humana de percepção das coisas. Equivale ao automatismo de percepção do mundo sem que as coisas possam ser vistas em sua singularidade.

Coordenação lexical por similaridade: Refere-se à relação analógica que se estabelece entre os signos envolvidos através da essência qualitativa. Uma relação lexical por similaridade pode acontecer, por exemplo, no verso de um poema quando as palavras se relacionam por meio da semelhança fonológica. O encadeamento fonológico por similaridade pode surgir também até mesmo entre as sílabas de um único léxico

Coordenação por contiguidade: Esse modo de associação entre os signos acontece através de conceitos ou associações de ideias. A combinação de palavras por contiguidade acontece quando prevalece a lógica sobre a analogia, isto é, a composição de ideias. A prosa é por excelência formada por contiguidade.

Degenerado: Um signo é degenerado quando sua relação com o objeto se dá por meio de referência, tal como ocorre com os pronomes relativos. No âmbito da primeiridade, signos icônicos degenerados — chamados de hipoícones — são subdivididos em imagem, diagrama e metáfora.

Díade: Refere-se à relação entre os signos dentro da Secundidade. Uma díade é sempre composta por um signo (representâmen) e um objeto. A relação diádica entre um primeiro e um segundo forma uma díade, tal como ação e reação, força e resistência e assim por diante.

Diádico: Qualidade de ser o que é tal como é em virtude de participar da categoria de Secundidade. Um signo diádico é todo aquele que só existe em função de um primeiro que o faz ser um segundo. Uma pegada é um signo diádico em função de ser condicionado pelo objeto que causa tal feito.

Dicente: Qualidade de signo que é um dicissigno. → Ver **Dicissigno**.

Dicissigno: Um signo dicente que pertence à segunda categoria de signos no vértice do interpretante. Sucede um rema e precede o argumento. É um signo de existência real. Signos dessa categoria não expressam sentido completo, mas direcionam a atenção para a composição de uma ideia. Peirce caracteriza um signo dicente de proposição ou quase proposição (PEIRCE, CP. 2.250).

Dicotomia: Relação diádica entre os signos. Uma dicotomia envolve u relação entre os signos dentro da Secundidade. Equivale à mútua relação entre um segundo que assume tal essência em função de um primeiro. Seja tomada como exemplo uma batida à porta que interrompe o fluxo de consciência em primeiridade de um determinado indivíduo. O processo de ação e reação envolve uma dicotomia, mas a conclusão que se cria desse processo para implicar que a batida indica visita ou presença inesperada de alguém envolve relação triádica. → Ver **Tríade** e **Tricotomia.**

Diferenciação (*Distinction*): Peirce usa o conceito *distinction*, como também *prescission* e *dissociation*, para demonstrar o quanto as categorias cenopitagóricas (ideia de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade) são interdependentes entre si. Traduzido na pesquisa como Diferenciação, o termo *distinction* equivale à Terceiridade pelo fato de constituir uma relação triádica quando não se pode imaginar e nem mesmo supor A sem B, ainda que se possa distinguir A de B. Peirce cita como exemplo o caso de não se poder imaginar ou supor algo mais alto sem ter como referência alguma coisa mais baixa, embora seja possível distinguir o mais alto do mais baixo (PEIRCE, CP. 1.353).

Dissenção (*Prescission*): Traduzido como dissenção, a palavra *prescission* é empregada por Peirce para descrever quando se pode supor uma ideia sem outra mesmo quando as duas são inseparáveis na imaginação. Equivale à Secundidade. Peirce cita como exemplo a capacidade de se poder supor um lugar sem cor embora não se possa dissociar espaço de cor. Trata-se do fato de imaginar uma ideia sem outra (apesar de inseparáveis) a partir de uma situação em que as duas poderiam estar separadas uma da outra (PEIRCE, CP. 1.353).

Dissociação (*Dissociation*): Traduzido como dissociação, a palavra *dissociation* é usada por Peirce para demonstrar como uma ideia pode se apresentar à mente de forma totalmente independente de outra. Equivale à Primeiridade. Refere-se às coisas que podem ser pensadas sem interferência de outras, tal como pensar a cor vermelha sem imaginar a cor preta e vice-versa. Ademais, Peirce menciona ainda que é possível ainda imaginar som sem melodia, mas nunca o contrário (PEIRCE, CP. 1.353).

Genuíno: Um signo se caracteriza como genuíno quando possui uma essência transuasiva, tal como um símbolo. A genuinidade do signo consiste no fato de só poder veicular um sentido mediante a participação de um interpretante. Numa relação genuína cada correlato é individual ou auto idêntico.

Hipoícone: Compreende os signos degenerados do ícone, cuja relação com o objeto se dá por meio de semelhança. Os hipoícones ou supersignos classificados por Peirce são a imagem, o diagrama e a metáfora. Os hipoícones pertencem à primeira (imagem), segunda (diagrama) e terceira (metáfora) categoria de signos no vértice do signo em relação ao objeto.

Hipossema: Peirce classifica os Hipossemas ou Subíndices de signos que possuem uma relação direta com seu objeto. Peirce postula que um pronome ou uma letra atrelada a um diagrama significa o que denote em virtude de sua relação direta com o objeto, embora não possa ser considerado índice.

Ícone: Um ícone é o primeiro correlato do signo no vértice do objeto. Peirce considera como ícone todo signo cuja relação com seu objeto se dá por meio da similaridade. Em função de a relação acontecer através de analogia ou semelhança, tanto o signo como o objeto são independentes entre si. Uma nuvem, por exemplo, pode assumir o contorno visual de animal ou objeto tornando-se um ícone para a coisa que se apresenta similar em algum aspecto qualitativo.

Iconicidade: Característica derivada do ato de ser icônico. A iconicidade ocorre quando a relação signo-objeto acontece por meio de coordenação por similaridade ou relação paradigmática. Na poesia, a iconicidade se dá no âmbito da métrica, da rima e do ritmo, por exemplo.

Iconicidade intralingual: Trata-se da relação por similaridade dentro de um mesmo código verbal. A iconicidade nesse caso por ocorrer de dois modos: endofórica e exoforicamente. No primeiro caso, a similaridade se dá entre as partes que constituem a estrutura estética de um mesmo texto, tal como entre as estrofes de um mesmo poema. Quando a relação por semelhança ocorre entre textos diferentes, mas escritos na mesma língua, a iconicidade se caracteriza como exofórica. A combinação entre os dois processos forma uma relação de iconicidade endoexofórica.

Iconicidade interlingual: Compreende o modo de relação por similaridade entre códigos verbais diferentes. Se um mesmo texto possui palavras de diferentes idiomas, a iconicidade é chamada de interlingual endofórica. Quando a iconicidade ocorre entre códigos verbais distintos e entre textos diferentes, a relação se classifica como exofórica, tal como comparar um poema em Português como um em Espanhol. A combinação entre a iconicidade interlingual endofórica com a exofórica forma uma relação por iconicidade endoexofórica.

Iconicidade intersemiótica: Refere-se à semelhança qualitativa que se estabelece entre sistemas de linguagens diferentes. Na poesia, por exemplo, a iconicidade intersemiótica acontece quando o contorno visual do poema se assemelha como o objeto de referência. Dessa forma, a poesia visual, concreta, semiótica e termos afins possuem essa característica devido ao engajamento em retratar o objeto a partir da relação por similaridade. A iconicidade, em situações desse tipo, pode ser entendida como a tentativa de traduzir através de um sistema de linguagem o objeto de referência pertencente a um sistema de linguagem diferente.

Iconizar: Ação resultante do ato de relacionar signos distintos a partir de processo de analogia ou coordenação por similaridade. → Ver **ícone.**

Índice: Um índice é um signo que participa da segunda categoria de signos no vértice do objeto. Sua relação com o objeto é por causalidade, ou seja, relação de causa e feito. Uma pegada na areia é um índice do objeto que causou a pegada. Embora a pegada em si seja icônica com o formato da pata ou pé, a relação entre o rastro e o sujeito que praticou a ação é direta. Sem uma relação direta e causal com o objeto não é possível que haja a pegada. A diferença que distingue a essência indicial e icônica entre o signo e seu objeto é que o na primeira a relação é causal e na segunda a relação é por similaridade. Não existe o contato direto entre o signo e objeto. É por siso que se pode afirmar que todo índice é icônico ao seu objeto, mas o ícone não é indicial com seu objeto.

Interpretante: Signo terceiro responsável por mediar a relação entre o signo e o objeto. O interpretante tal como defende Peirce é a palavra-chave que contrasta a semiótica peirceana da saussuriana. O conceito de Interpretante, uma espécie de lei que põe em relação um primeiro e um segundo, constitui para a semiótica peirceana seu caráter tricotômico. Saussure, por outro lado, aponta em seu tratado linguístico a necessidade de uma ciência dos signos chamada de Semiologia resumida em relações dicotômicas: significante/significado. No viés da lógica americana, o interpretante não se resume à simples ideia de um terceiro signo, mas a abordagem de uma categoria de signos que é responsável por relacionar, mediar e por em semiose a relação entre o signo e um objeto. Peirce (CP. 1.339) declara que numa representação o interpretante se torna o primeiro objeto da própria representação. Um substantivo qualquer, como respeito, pode significar para certas pessoas nada mais que a própria palavra em si. No entanto, para certas pessoas a mesma palavra pode tanto expressar o sentido usual como também provocar alguma volição introspectiva associada à palavra. Neste caso, o interpretante opera no nível da racionalidade que determina a circunstância responsável por tornar esse substantivo capaz de assumir tal essência.

Interpretante dinâmico: Trata-se do sentimento de reação provocado por um interpretante imediato. Considerando a pergunta "como foi a aula hoje?" — entre dois colegas de sala

de aula — como interpretante imediato, pondera-se que a reação que esse signo provoca no interlocutor até que uma resposta seja formulada, ele atua como interpretante dinâmico.

Interpretante final: O interpretante final é a possível resposta entre tantas outras que um interlocutor seleciona mentalmente a partir de todas as experiências possíveis para seu locutor. Considerando a pergunta "como foi a aula hoje?" como interpretante imediato responsável por provocar uma resposta sincera por meio do interpretante dinâmico, faz com que o interpretante final de fato seleciona a melhor resposta possível conforme todo a experiência de sala de aula tida pelo interlocutor. Logo, uma simples resposta como "foi ótima!" evidencia que o interlocutor tem a certeza de que o locutor compreende a essência de uma aula que é ótima. A interpretação da resposta por parte do locutor leva em conta o mesmo processo que condiciona o interlocutor concluir seu pensamento: um interpretante imediato ("foi ótima!"), o interpretante dinâmico (experiência do locutor sobre o que seja um a aula ótima) e interpretante final (conclusão do locutor selecionada de todas suas experiências consideradas ótimas).

Interpretante imediato: Refere-se a uma proposição que condiciona uma reação e, por conseguinte, uma conclusão lógica. O interpretante imediato pode ser entendido como um signo que causa o rompimento de um fluxo contínuo de consciência. Por exemplo, qualquer que seja a pergunta direcionada a certo interlocutor (como foi a aula hoje?), é possível que ela cause um sentimento de reação. Assim, corresponde a todo signo capaz de provocar o pensamento por meio da composição do sentido. O efeito que esse signo produz na mente do interlocutor se torna o interpretante dinâmico.

Intersemiose: A intersemiose ocorre quando a relação entre os signos acontece entre sistemas de signos diferentes. A linguagem escrita pode ser considerada uma forma de intersemiose na medida em que se torna um signo para traduzir em código verbal o pensamento e ideias sobre as coisas do mundo objetivo. → Ver **Semiose.**

Legissigno: Terceira **c**ategoria de signo no vértice do signo em relação a si mesmo. Um legissigno é um signo de lei que é um signo. As palavras em geral assumem a função de legissigno. São signos convencionais cuja relação com o objeto se dá no nível das ideias. A mesma palavra usada 10 vezes no mesmo poema é um legissigno, mas cada significada que ela assume dentro da instância contextual se torna uma réplica (*token*) desse legissigno, também chamada de sinsigno. Um legissigno pode ser icônico (um diagrama), indicial remático (um pronome demonstrativo) ou indicial dicente (um grito na rua). → Ver **Sinsigno.**

Lei: Signo que media a relação signo-objeto. → Ver **Interpretante.**

Mônada: Qualidade de signo que é tal como é sem levar em conta nenhum segundo ou terceiro. Uma mônada é um signo primeiro que se apresenta através de uma qualidade. Um fonema, uma letra, uma cor ou sentimento qualquer pode ser entendido como uma mônada. Envolve uma experiência em sua singularidade.

Motivação sintática: Essa expressão é usada ao longo da pesquisa para se referir ao processo de composição do poema e formação de palavras. Ademias, é possível também empregar o mesmo termo para se referir à função e relação que as palavras desempenham dentro do poema.

Obsigno: Esse termo foi desenvolvido ao longo da pesquisa para se referir a um tipo de signo que atua tanto como representâmen quanto como objeto de um determinado signo: o interpretante. A palavra obsigno foi criada a partir da combinação das palavras *objeto* e *signo*. Isso se deve ao fato de que toda palavra assume a função de signo ao possuir um objeto que pode pertencer tanto ao mundo objetivo, à linguagem ou ao pensamento. Diante disso, ao se tornar signo, uma palavra também se torna objeto de um interpretante que determina a capacidade de tal palavra veicular cognição. Neste sentido, optou-se por empregar o termo obsigno como referência a qualquer tipo de palavra como código verbal.

Obsistência: A obsistência pertence à categoria de Secundidade ao envolver uma ação diádica que se desenvolve entre o signo e o objeto, ou seja, um primeiro e um segundo. Nessa relação não implica transuasão, que é a ação entre signos dentro da Terceiridade. Uma obsistência ocorre toda vez que uma ação provoca uma reação ou quando um primeiro faz do segundo ser o que é. O sentimento de existência é uma obsistência que se cria em confronto com a não-existência. Logo, existir é ser diádico. É envolver uma obsistência. → Ver **Secundidade.**

Obsistência icônico-lexical: Refere-se ao processo icônico-obsistente que se desenvolve entre os léxicos de um poema. A relação, neste caso, envolve uma iconicidade por obsistência.

Obsistência lexical: Relação diádica entre as palavras dentro de um texto. Ocorre com o emprego de afixos e modos afins.

Obsistência sintática: Diz respeito a roda relação diádica que se estabelece entre as palavras a partir de sua função sintática que exerce no texto. Conjugação verbal e formação de palavras através de afixos são exemplos de obsistência sintática. → Ver **Obsistência.**

Obsistência sintático-endofórica: Refere-se a toda relação diádica que se estabelece entre as palavras dentro e um mesmo texto. Referência pronominal e contextual são exemplos desse modo de obsistência.

Obsistência sintático-endoexofórica: Trata-se da obsistência que se estabelece entre as palavras dentro de um texto em elação com outro. A relação entre os texto pode ser meramente por coincidência ou por paródia. De qualquer modo, o modo diádico acontece por meio do diálogo entre textos diferentes.

Obsistência transuasiva: Compreende o processo que determina o poder de palavra em veicular um sentido. A relação obsistente entre as palavras e o objeto de referência nesse caso é transuasiva em função de o efeito cognitivo estar condicionado por um interpretante. Dessa forma, a obsistência ocorre no nível do pensamento.

Obsistente: Qualidade de ser o que é tal como é em virtude de participar de uma obsistência. → Ver **Obsistência.**

Originalidade: Trata-se do modo de qualidade do signo que se classifica a partir de sua possibilidade qualitativo-positiva. Um signo original é um signo que não apresenta nada além do próprio ato de ser o que é sem estar relacionado com nenhum segundo ou terceiro. Signos dessa categoria pertencem à Primeiridade. Uma cor é u signo original,

pois sua qualidade jaz na sua essência de ser o que é sem implicar nada além da qualidade de ser uma cor. Envolve uma experiência em sua singularidade.

Primeiridade: Modo de ser o que é tal como é sem acarretar a ideia de segundo ou terceiro. A primeiridade constitui uma categoria de signos que apenas são. O verbo ser se aplica a toda e qualquer classe de signo dessa categoria, ao passo que o verbo existir envolve Secundidade. Peirce caracteriza a Primeiridade como o fluxo de consciência em estado contínuo sem ser interrompido por nenhum outro signo. As três principais classes de signos dessa categoria são: qualissigno (no vértice do signo em relação a si mesmo), ícone / imagem (no vértice do signo em relação ao objeto) e rema (no vértice do signo em relação ao interpretante).

Proeza: Expressão usual ao longo de *Os caçadores de prosódias* (1994) como uma tentativa de revelar um gênero literário criado a partir da combinação entre as palavras poesia e prosa.

Qualissigno: Refere-se à primeira classe de signo dentro da primeiridade no vértice do signo em relação a si mesmo. Um qualissigno é um signo que possui a qualidade de ser um signo. Atua como signo na medida em que se incorpora num ícone. Dessa forma, todo ícone envolve qualissigno e só pode ser interpretado como rema.

Referente: Palavra usada com o mesmo sentido de objeto. Trata-se da coisa à qual um signo pode se referir. → Ver **Objeto.**

Rema: Primeira classe de signo dentro da Primeiridade no vértice do signo em relação ao interpretante. Um rema é um signo pelo qual o qualissigno pode ser interpretado. Um grito espontâneo, por exemplo, é um qualissigno indicial remático. Sua qualidade de rema jaz no fato de não expressar no grito um sentido completo. Uma sílaba ou fonema também pode ser entendido como um rema. Um termo é um rema que é o mesmo que 0/0, segundo Peirce.

Representâmen: Peirce distingue signo de representam em função de o primeiro equivaler a tudo o que de alguma forma produz cognição. O representâmen é entendido como o sujeito de uma relação triádica que está para um determinado objeto (um segundo) por meio de um interpretante (terceiro). Nessa relação triádica o representâmen determina seu interpretante a participar na mesma relação triádica para o mesmo objeto por algum interpretante (PEIRCE, CP. 1.541). Em outras palavras, numa representação a coisa que atua com o efeito de substituir outra funciona como o *representâmen*, a coisa à qual o representâmen se refere ou substitui é o seu *objeto* e o efeito que se produz na mente a partir do efeito de representar se torna o *interpretante*.

Secundidade: Modo de ser o que é tal como é por manter uma relação entre um primeiro e um segundo. A secundidade compreende a categoria dos signos que participam de força bruta, ação e ração, causa e efeito, ação e resistência. Dentro da Primeiridade, o sujeito apenas é. Quando o eu (ego) confronta com o não-eu (não-ego), a condição de ser do sujeito se torna numa condição de existir. Se na Primeiridade a ente do sujeito permanece em estado de fluidez contínua, a Secundidade acontece quando o fluxo de consciência é interrompido por algum signo que se torna um segundo para o primeiro. Uma batida à porta é um segundo que chama a atenção de alguém que se torna capaz de produzir uma determinada ideia associada à batida que se torna signo. As três principais

classes de signos dessa categoria são: sinsigno (no vértice do signo em relação a si mesmo), índice / diagrama (no vértice do sigo em relação ao objeto) e signo dicente ou dicissigno (no vértice do signo em relação ao interpretante).

Semiolinguístico: Refere-se ao segundo momento histórico de estudo dos signos na Europa que se deu a partir das contribuições linguístico-teóricas de Ferdinand de Saussure (1857-1913). Para Hénault (2006), o primeiro momento acontece estritamente no âmbito linguístico, passando deste ao semiolinguístico e, por fim, ao semiótico.

Semiose: Do grego *Sémeiösis*, a semiose se refere a toda a ação que o signo envolve. Peirce considera como semiose toda a ação que envolve uma relação triádica entre o signo, o objeto e o interpretante. A semiose nesse processo é responsável por desenvolver uma relação triádica em outra do mesmo tipo *in continuum ad infinitum*. Na poesia, a semiose acontece na relação entre os signos que constituem o arcabouço sintático do poema tornando-o cognoscível.

Símbolo: É todo signo cuja relação com o objeto se dá no nível do interpretante. A relação símbolo-objeto é estritamente convencional e social. Não existe relação de causalidade ou iconicidade entre o símbolo seu objeto. Todavia, todo símbolo envolve um aspecto icônico. Para os Cristãos, uma cruz simboliza a vida e a morte de Jesus Cristo. No seu aspecto icônico, uma cruz possui uma qualidade analógica com o ato da crucificação. Ademais, um homem em pé de braços abertos também possui qualidade icônica com a de uma cruz. Um símbolo pode ser remático (um substantivo) ou dicente (uma proposição).

Sinsigno: É um signo real ou existente que envolve um qualissigno ou vários. É um signo que é o que é em sua singularidade, algo que só é uma única vez. Um sinsigno atua como réplica ou *tokens* de um legissigno. Um sinsigno pode ser icônico (um diagrama), indicial remático (um grito) ou dicente (biruta).

Subíndice: Signo que possui uma relação direta com seu objeto. → Ver **Hipossema.**

Supersigno: Refere-se a um signo que resulta de outro. Um supersigno é todo signo que se torna signo em função de outro que o torna capaz de expressar um sentido.

Tessitura textual: Expressão usada na pesquisa para se referir a todo o conjunto de palavras que um poema constitui.

Terceiro: Signo que possui a qualidade de ser o que é em virtude de um primeiro e um segundo. São signos dentro da categoria de Terceiridade, tal como um legissigno, um símbolo, um argumento ou uma metáfora.

Terceiridade: Modo de ser o que é tal como é por manter uma relação entre um segundo e um terceiro. A Terceiridade compreende a categoria dos signos que participam de raciocínio lógico, pensamento e ideias que só podem ser formuladas através da participação de um primeiro e um segundo. Na Primeiridade, o sujeito apenas é. Possui uma qualidade positiva possível. O confronto do eu como não-eu causa no reconhecimento desse eu em função da ideia do outro. Torna-se uma Secundidade e passa a existir. Na Terceiridade, a relação eu e não-eu faz do sujeito um signo capaz de refletir sobre sua própria existência através de um interpretante. Isso conduz a uma

espécie de semiose de pensar o eu que contraria o modelo cartesiano, quando o sujeito é capaz de refletir sobre si mesmo sem a participação do meio externo. As três principais classes de signos dessa categoria são: legissigno (no vértice do signo em relação a si mesmo), símbolo / metáfora (no vértice do sigo em relação ao objeto) e argumento (no vértice do signo em relação ao interpretante).

Transuasão: Refere-se ao processo em que ocorre translação entre os signos. É a transcendentalização da cognoscibilidade que um signo se torna capaz de veicular. Dessa forma, a transuasão é a mediação ou modificação da primeiridade e secundidade pela terceiridade. Na poesia, a transuasão ocorre quando o poema constitui uma obsistência entre os signos verbais ordenados de modo tal a produzir sentido cognoscível. Conjunções, por exemplo, são palavras por excelência transuasivas, pois ligam ideias dentro de um determinado contexto.

Transuasão sintática: É o modo transuasivo que se estabelece entre as palavras pondo-as em relação coerente entre si. Pode acontecer por meio de desinências, afixos e classes de palavras mais específicas, como as conjunções.

Transuasão sintático-endofórica: Relação transuasiva que se estabelece entre as palavras dentro de um mesmo texto.

Transuasão sintático-endoexofórica: Relação transuasiva que se estabelece entre as palavras dentro de um mesmo texto em diálogo com outros.

Tríade: Refere-se ao processo de relação entre os signos envolvendo uma terceiridade. Uma tríade deve envolver um signo, um objeto e um interpretante. Os símbolos, as metáforas e os legissignos implicam uma relação triádica.

Tricotomia: Relação entre os signos de modo que exige a participação de três signos. Uma tricotomia envolve uma tríade, isto é, uma relação triádica. A ideia de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade compreende uma tricotomia.