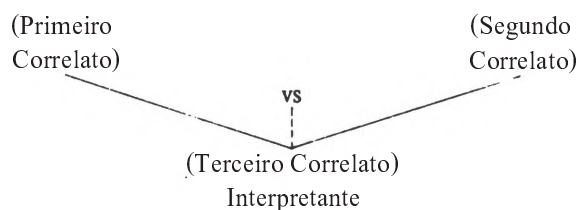


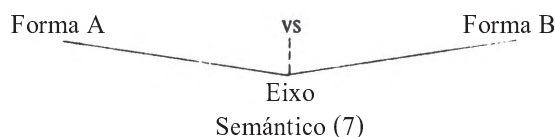
A afirmação greimasiana de que *um objeto poético qualquer aparece como o ponto de convergência de todos os níveis de comunicação poética e como lugar de seleção de certas unidades poéticas em exclusão de outras* (1), nos leva a afirmar que a metalinguagem deve ser entendida como uma operação de construção da forma-poema e não como o resultado da descrição exaustiva e quantitativa do objeto poético (2). Se compararmos esta posição teórica com as relações triádicas de Charles S. Peirce:

*Um representa men é o Primeiro Correlato de urna relação triádica, denominando-se Objeto o Segundo e sendo o Terceiro Correlato possível chamado Interpretante, relação triádica pela qual determinase que o possível interpretante seja o primeiro correlato da mesma relação triádica, tendo em vista o mesmo Objeto e para algum Interpretante possível.* (3)

veremos que o interpretante suíge como o terceiro elemento de uma trilogia e sua função é sintetizar e *interpretar* (4) a oposição dialética, esquematizada da seguinte maneira:



Este diagrama, se submetido a uma comparação com o que utiliza a noção hjelmsleviana de forma (5) e se atualiza como estrutura elementar da significação (6):



nos permitiria afirmar que apesar das orientações diferentes, tanto o Interpretante como o Eixo Semântico são possuidores de um estatuto metalingüístico cujo objetivo é construir e formalizar as articulações apresentadas disjuntivamente. Essa aproximação entre os dois teóricos é importante porque, se para Peirce o objeto poético deve ser visto como um ícone, para

mas ele é o resultado de uma dupla articulação (8): **do plano da expressão e do plano do conteúdo**. Ora, isso implica em afirmar que a noção de ícone decorre da articulação do plano da expressão, em primeira instância, e da articulação esta que realçaria uma visão analógica aparente (captada pelas formas sensíveis) e, em segunda instância, da articulação do plano do conteúdo, que manifestaria um conjunto de significados (formas) hierarquizados capaz de representar um esquema lógico com características icônicas.

Desse modo, se entendemos o objeto poético como o resultado da intersecção de duas articulações: do plano da expressão e do plano do conteúdo, podemos caracterizar a entidade metalingüística (Interpretante 1 Eixo Semântico) como a responsável pela presença dessas articulações, bem como pelo aspecto da construção que dará existência ao objeto poético.

O nosso trabalho sobre o poema **Rotação** de Murilo Mendes, buscará mostrar, na medida do possível, as duas articulações apresentadas no poema, numa tentativa de demarcar uma **isotopia espacial** (10) com base na análise sintagmática dos termos-objetos do poema (11), assim como determinar a categoria metalingüística correlativa à categoria do espaço.

## ROTAÇÃO

Murilo Mendes

A rotação da roda. A rotação do tempo.  
 A rotação do pé. A rotação do vento.  
 A rotação de Cristo. A rotação da pedra.  
 A rotação do som. A rotação da terra.  
 A rotação do não. A rotação da sombra.  
 A rotação do sim. A rotação do sal.  
 A rotação do sim. A rotação da sombra.  
 A rotação do não. A rotação do sol.  
 A rotação da água. A rotação do grão.  
 A rotação do ar. A rotação do fogo.  
 ●  
 A rotação da pena. A rotação da fome.

O aspecto gráfico do poema, presente através da relação: **facul-  
 e visual do receptor vs substância-poema**, poderia ser articulado na:

formas:

Figura 1

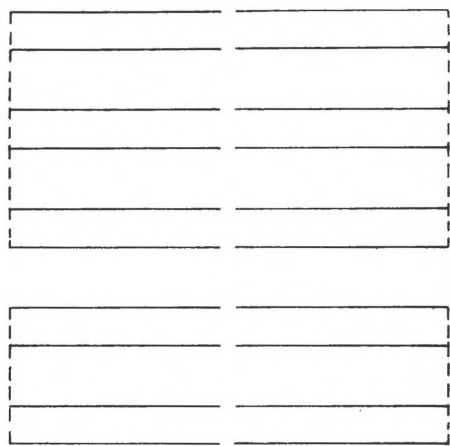
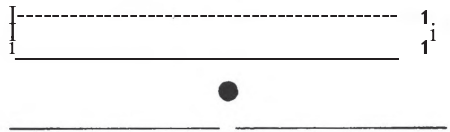
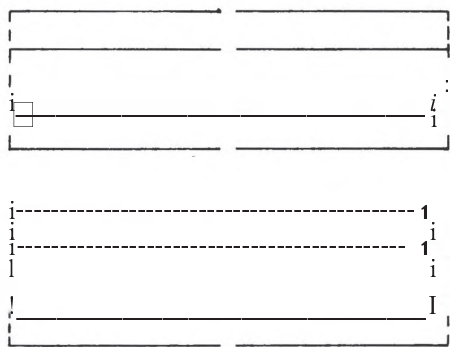
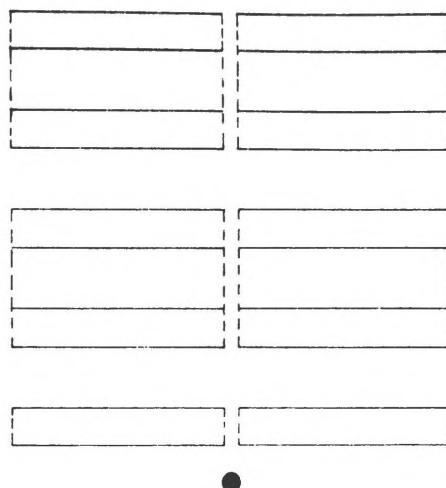


Figura 2

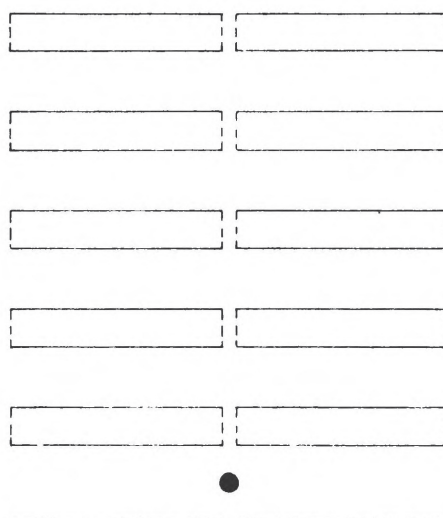
Figura 2



**Figura 3**



**Figura 4**



Obs.: Poderíamos articular outras formas visuais, entretanto, essas são o bastante para a discussão que passaremos a processar.

Para a construção das formas gráficas segmentamos o poema em duas partes: a primeira cujo término coincide com o círculo negro preenchido (•), e a segunda entendendo os dois últimos fragmentos de verso. As linhas contínuas representam a duração espaço-temporal do sintagma (—) e as fragmentadas mostram a articulação das formas, conseguidas pelo receptor durante a percepção.

A primeira conseqüência advinda da construção das formas gráficas (apresentamos apenas quatro) se filia à **forma básica** conseguida ( $\overline{\Gamma} = J$ ), pois esta não altera na primeira parte do poema a sua **realização primária (12)**. Este fato nos coloca frente a uma **estrutura (13)** cuja organização interna é feita com base no isomorfismo entre as suas partes, assim como das partes em relação ao todo. E o isomorfismo é conseguido porque apesar das transformações havidas entre as figuras, elas acontecem através de um **processo estacionário** (= mudanças de marchas regulares, contínuas e periódicas).

O que acabamos de afumar poderia parecer contraditório, pois se existe a possibilidade de várias realizações gráficas, como explicar o termo **contínuo** da proposição? Entretanto, ele deve ser entendido junto com o conceito de transformação, onde o regime, uma vez estabelecido para a figura, permanece constante. Portanto, o estado do conjunto (estrutura) é, apesar de algumas possíveis transformações, independente do tempo e, conseqüentemente, não apresenta alterações na realização primária da forma básica. As alterações das figuras podem ser explicadas através da categoria semântica da **dimensão**, ora disjunta em **vertical** (conferir as figuras 1 e 2, onde o desenvolvimento se realiza obedecendo à **verticalidade**), ora em **horizontal** (conferir as figuras 3 e 4, onde o desenvolvimento se realiza obedecendo à **horizontalidade**).

As colocações feitas até aqui nos permitem algumas conclusões, elementares ainda, relacionadas às articulações gráficas pertencentes ao plano da expressão e o correlato plano do conteúdo.

Se considerarmos a forma básica como o resultado da combinação de um **núcleo grafêmico** (= grafo 1 (—) + grafo 2 (|) ) 4- **grafo contextual (fc\*\_ )** ângulo, poderemos entendê-la como um **grafema**, ao mesmo tempo que o desenvolvimento (no poema) horizontal ou vertical (dado pela presença de grafos contextuais) deste grafema permitiria a presença de **enunciados gráficos (14)**. A hierarquia conseguida percorre desde as unidades gráficas mínimas até as mais complexas e poderia ser esquematizada da seguinte

maneira:

I - grafos: **1** (-) vs (|) **2**

II - grafema 1: CHI

Núcleo grafêmico **1** (grafo **1** + grafo **2**) -t- Grafo Contextual **1** (ângulo)

III - enunciado gráfico 1: CHI CHI

grafema **1** +- grafo contextual **1** (-) + grafema **2**

IV - enunciado gráfico 2: CHI

grafema **1** + grafo contextual **2** (|) + grafema **2**

Todavia, se esta hierarquia orienta-se desde a estrutura gráfica imánente até a estrutura gráfica manifestada (conferir respectivamente I e III), no poema — portanto, dentro da manifestação —, as várias formas gráficas conseguidas salientam a possibilidade de haver algumas **transformações**. Elas poderão apresentar-se sob duas perspectivas: a primeira pode ser vista quando o contexto gráfico possibilita várias formas que mantém, entretanto, a mesma isotopia gráfica (ex: contexto gráfico possibilitando vários enunciados gráficos sob o domínio do grafo contextual 1 (—)). Chamaremos esta transformação de **reiterativa**; a segunda acontecerá quando no contexto gráfico houver a transformação de um enunciado gráfico para outro diferente (ex.: enunciado gráfico **1** => enunciado gráfico **2**). O termo **transformação** será aplicado especificamente a este tipo de realização.

No poema, o que encontramos é a transformação, ora do enunciado gráfico **1** => enunciado **2**, ora do enunciado **2** => enunciado **1**. Portanto, temos caracterizada uma transformação reversível que só foi possível graças à **categoria do movimento** que explica a passagem de um espaço para outro, constituindo, por isso, uma unidade de metalinguagem, análoga à categoria da espacialidade, capaz de *interpretar* as diferentes realizações espaciais.

Obs.: O símbolo => deve ser entendido como **transformação** (se transforma em)

Ao contrário das articulações sonoras do plano da expressão cujo plano do conteúdo aparece através de um **isomorfismo por correlação (15)** — não existe uma homologação termo a termo entre as unidades desses dois planos —, as articulações gráficas conseguidas no poema, e hierarquizadas no quadro da página 7, apresentam um isomorfismo termo a termo. Tal aspecto é possível porque as unidades gráficas funcionam como **signo** de um conteúdo. A existência dessas unidades só é constatada graças a um

sistema de significação anterior, cujo plano da expressão é constituído pelas unidades sonoras. Dessa maneira, a articulação das unidades (do conteúdo) pertencentes ao sistema espacial desenvolvido no poema se colocará isomorficamente em relação às articulações gráficas anteriores.

I - semas: **1** (horizontalidade) vs (verticalidade) **2**

II - semema 1: *espaço retangular*

Núcleo sêmico 1 (s1 (espacialidade) + s2 (categoria da dimensionalidade: horizontal/vertical)) + Sema Contextual 1 (s1 (ângulo))

III - enunciado sêmico 1: *espaço retangular na horizontalidade*

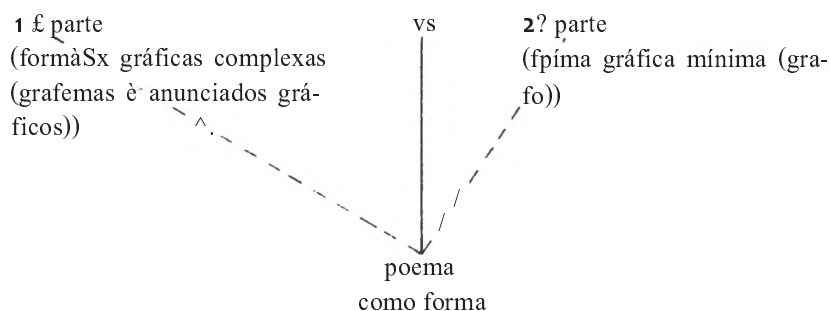
semema **1** + sema contextual (s1 (horizontalidade)) + semema **2**

IV — enunciado sêmico 1: *espaço retangular na verticalidade*

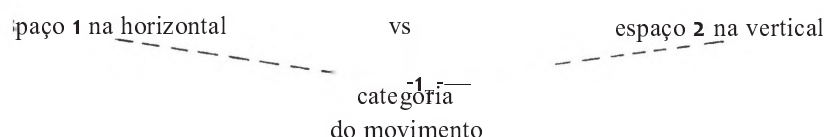
semema **1** - sema contextual (s1 (verticalidade)) - semema **2**

Obs.: As transformações havidas nesse plano, se processam através da categoria do movimento.

Conseguimos descrever, com o que foi visto até agora, duas organizações hierárquicas de natureza isomórfica que constroem os dois polos da estrutura elementar da significação e situam o poema como um objeto significativo. Se compararmos as duas partes do poema veremos que se na primeira os procedimentos que permitem a presença do grafema 1 (forma gráfica básica) se apresentam sempre reiterativamente, na segunda os fragmentos de verso fragmentam o isomorfismo anterior, uma vez que perceptualmente estão separados da primeira parte por (\*). Além disso, se na primeira tínhamos a presença de grafemas e enunciados gráficos (formas resultantes de determinadas combinatórias e, portanto, complexas), na segunda deparamos com a atualização de um único grafo (-), unidade mínima distintiva do plano gráfico. Estas colocações proporcionam a seguinte visão esquemática do poema:



O poema como forma gráfica se orientou para dois espaços diferentes, ora para o desenvolvimento horizontal, ora para o vertical o que veio irmar a categoria do movimento como a unidade da substância explicativa >s diferentes movimentos espaciais. Ela se caracteriza, então, como o interetante (ou eixo semântico) do sistema gráfico espacial articulado no >ema e, portanto, como a unidade de metalinguagem.



A redundância da realização gráfica do objeto poético analisado, apresentada disjuntivamente na operação *espaço 1 na horizontal* e *espaço 2 7 vertical*, permite ao leitor equacionar as duas partes do poema através a manifestação de duas isotopias gráficas:

$$\frac{\text{isotopia gráfica 1 (vertical)}}{\text{isotopia gráfica 2 (horizontal) (2ª parte)}} \cong \frac{X}{\text{isotopia gráfica (horizontal) 2 (2ª parte)}}$$

Estas duas isotopias de caráter cosmológico (16) orientam, na primeira parte, uma leitura visual em duas direções, enquanto que na segunda arte temos a redundância isotópica da indicação horizontal, sem que exista, atretanto, a formação de um grafema qualquer. Entendendo as duas isotopias articuladas como a afirmação de uma **injunção**, cremos estar o leitor idado a escolher entre as duas possibilidades oferecidas. Nesse sentido, a pntração da injunção poderia ser dada através da segunda parte do poema i esta atualizasse uma nova possibilidade gráfica e permitisse uma possibilidade nova de leitura. Entretanto, ao reiterar um dos grafos de uma isotopia iterior, automaticamente fica anulada a incógnita da equação, pois ao pre-entificar um traço qualquer, por pposição privativa (17), o seu contrário passa a significar. E o contrário reitera a isotopia já afirmada antes, ste aspecto vai anular, vimos só o aspecto gráfico do poema, qualquer pção individual do leitor para outra leitura que não aquelas previstas pela >rmalização do poema, ao mesmo tempo que anulará a sua liberdade de »colha. Assim, se considerarmos o eixo da injunção como ideológico e o da pção como axiológico (numa separação puramente operacional) poderemos mcluir que somente a perspectiva ideológica foi atualizada no poema srspectiva essa que tem por finalidade orientar as leituras através de um



caminho anteriormente previsto.

Esta conclusão deve levar-nos a outra preocupação manifestada no início deste trabalho: o aspecto da iconicidade do objeto poético. É necessário um retorno aos elementos que permitiram ao leitor a articulação de formas gráficas:

1. Os versos são combinados em pares e após cada uma, se apresenta um espaço em branco com maiores dimensões;
2. Separando a primeira da segunda parte do poema, além do círculo negro preenchido (•), existe outro espaço em branco com uma dimensão maior que o citado no tópico acima.

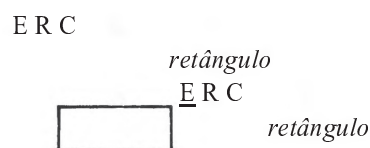
Como decorrência lógica das características enumeradas temos que o espaço em branco (não-marcado) significa, no poema, através da oposição com os signos combinados (marcado) nos versos. Se aumentássemos ainda mais a oposição poderíamos opor o poema (marcado) ao espaço em branco da página (não-marcado). Dessa maneira, a articulação da categoria marcado vs não-marcado coloca o poema como um objeto semiótico, possuidor de dimensões, quantidade e natureza análogas a outros objetos, ganhando com isso o caráter de icônico. Entretanto, esta perspectiva de abordagem faria com que o leitor determinasse uma iconicidade aparente, surgida a partir de um relacionamento sensorial entre o poema (percebido) e o leitor (percebedor). Essa iconicidade é, podemos dizer, óbvia e imediata.

Uma iconicidade não-aparente pode ser postulada entre o aspecto gráfico do poema (plano da expressão) — sua formalização é feita com base em relações lógicas hierarquizadas. Esta hierarquia representa desde o desenvolvimento das unidades mínimas até as combinações complexas — e o seu correspondente isomórfico plano do conteúdo, também hierarquizado (conferir, respectivamente, as páginas 7/8 e 9/10 do nosso trabalho). Uma comparação entre as duas hierarquias nos levará à constatação de que os princípios que as criaram são análogos e, portanto, à conclusão de que o aspecto icônico também pode ocorrer num nível mais profundo da linguagem poética.

*Um ícone é um signo que se refere ao Objeto que denota simplesmente por força de caracteres próprios e que ele possuiria, da mesma forma, existisse efetivamente um Objeto daquele tipo. É verdade que a me-*

*nos que realmente exista um Objeto daquele tipo, o ícone não poderá atuar como signo; isso, porém, nada tem a ver com o seu caráter de signo. Qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei, será um ícone, na medida em que se assemelha a esse a (go e usado como signo dele (18).*

Afirmamos durante o trabalho que as unidades gráficas eram signo de um conteúdo:



daí a necessidade de articular também esse conteúdo e verificar o seu caráter analógico, retirado da oposição entre as duas hierarquias, e vislumbrar uma iconicidade não-aparente. Ela é importante para o estudo da linguagem poética porque se pensarmos na afirmação de Peirce *de que o significado de um signo é sempre outro signo*, estaremos novamente com o problema da representação entre os sistemas de significação. Só que agora teríamos um marco comum entre eles — o significado — capaz de situar e fixar as mais diversas metalinguagens.

Como o objetivo deste trabalho está filiado à determinação de uma isotopia espacial, com base na disposição sintagmática dos termos-objetos do poema, e tendo já verificado a realização isotópica gráfica, passaremos à caracterização da isotopia espacial sustentada pelo nível sonoro do poema.

A noção de **femema** será usada para representar uma combinação de **femas**, enquanto este deverá ser entendido como uma unidade mínima distintiva do nível sonoro do plano da expressão. Uma combinação de fememas proporcionará um **enunciado fêmico** (19). Estas unidades podem ser vistas sob dois enfoques: o primeiro poderia ser chamado de teórico, se situaria numa perspectiva dedutiva de abordagem e lidaria com **unidades construídas**: unidades construídas teoricamente; o segundo segmentaria as unidades a partir de um ato concreto de linguagem, se colocaria numa perspectiva indutiva de abordagem e utilizaria **unidades realizadas**. As unidades construídas formalizariam o nível imánente da linguagem e as realizadas o nível manifestado da linguagem. Usaremos para o trabalho, tanto

as construídas como as realizadas, fixando-nos nas últimas.

Construindo algumas unidades que entrarão na análise do poema, teremos:

- I - Femema /r/ = vibrante, dental-alveolar.
- II - Femema /t/ = colusivo, dental-alveolar, surdo.
- III - Femema /s/ = fricativo, dental-alveolar, surdo.
- IV - Femema /a/ = médio, aberto, central, nao-arredondado.
- V - Fonema /o/ = médio, fechado, posterior, arredondado.
- VI — Enunciado fêmico /ão/ = Femema /a/ +- Femema /o/  
+- Fema **mensalidade**.

Se combinarmos os fememas, caracterizados através de femas, acima mencionados obteremos o enunciado fêmico hipotético (construído) /rotação/. As características que depreenderemos do enunciado são:

1. As formas consonantais possuem, uma em relação à outra, um único fema distintivo:

- /r/ (vibratividade) vs /t/ (oclusividade)
- /r/ (vibratividade) vs /s/ (fricatividade)
- /t/ (oclusividade) vs /s/ (fricatividade)

2. As formas vocálicas se apresentam de dois modos:

- a) as formas vocálicas /a/ e /o/ possuem entre si um único fema conjuntivo: o **médio**.
- b) o enunciado fêmico /ão/ é o resultado da combinatória de dois fememas cujas características são opostas pois possuem três femas que favorecem a disjunção e somente um que permite a conjunção. Entretanto, o enunciado fêmico /ão/, como forma construída, pertence à estrutura profunda da linguagem, e ao manifestar-se, o faz, através de uma transformação: jãũ]

Assim, uma comparação entre a forma sonora construída /rotação/ e os fememas realizados no signo **rotação** pode levar-nos ao seguinte resultado: tanto os fememas consonantais como os vocálicos, com exceção do enunciado fêmico final, se manifestam sem quaisquer alterações maiores que

aquelas provocadas por um ato de emissão, pois não detectamos a presença de qualquer fema distintivo entre um femema construído e o seu correspondente manifestado. **o** mesmo não acontece com a forma construída /ão/, pois na sua passagem da estrutura profunda para a de manifestação ela se transforma em <sup>^</sup>u]:

/ão/ => [ãu]

Quando examinamos o nível gráfico do poema, afirmamos ser a categoria do movimento a responsável pelas transformações havidas entre os enunciados gráficos e as possíveis combinações entre eles. Agora, a mesma categoria se apresenta para criar uma transformação interna ao enunciado fêmico j̄rotasãuj. A diferença entre as duas realizações pode ser vista do seguinte modo: na primeira, a transformação se processa na combinação de dois enunciados gráficos e, na segunda, se presentifica na geração de um único enunciado fêmico, caracterizando uma transformação interna à forma sonora.

O exame do enunciado fêmico j̄rotasãuj se fez necessário uma vez que, no poema, ele se caracteriza como **suporte sonoro** de todas as **realizações variáveis**. Este fato faz com que qualquer leitura do plano da expressão se realize a partir do suporte sonoro que orientará a leitura se realize.

Uma primeira leitura permitiria que organizássemos a oposição **Suporte** vs **Variável** na seguinte orientação espacial:

SUPORTE-----	<input type="checkbox"/> VARIÁVEL
Rotação-----	<input type="checkbox"/> r̄da
	tempo
	pé
	vento
	Cristo
	som
	pedra
	terra
	não
	sim
	sombra
	sal
	sol
	água

Rotação-----□ grão  
ar  
fogo

A redundância fêmica entre o suporte e as variáveis fornecerá uma orientação hiperotóxica (20). O suporte se constituirá numa macro categoria fêmica indicadora de realizações específicas onde os fememas das variáveis aparecem como inclusivos (Ex.: rotação —□ roda). Por outro lado, o relacionamento proposto indicará uma posição para a variável, posição esta necessária para o surgimento de uma possível isotopia espacial.

A variável se situa em um espaço diferente daquele ocupado pelo suporte e a relação entre este e aquela é dominada pela orientação horizontal. O movimento, então, se processa através da transferência de características fêmicas (dada pelo princípio da redundância) de um espaço (o dominado pelo suporte) para outro espaço, situado **depois** do suporte e pertencente à variável:

X-----□ SUPORTE ----- VARIÁVEL  
I I  
esp. anterior vs----- esp. posterior  
movimento  
horizontal

Obs.: Em algumas variáveis a redundância não é total (caso de **pé**, por exemplo). Todavia, entre /p/ e /t/ existe apenas um traço distintivo, enquanto que dois deles são conjuntivos, e, portanto, se apresentam dentro de uma perspectiva redundante. Esses casos serão examinados na segunda leitura.

O tipo de combinatória que se processa no enunciado fêmico **suporte** e a conseqüente orientação para a **variável** nos permite determinar, no plano do conteúdo, a atualização de um sema contextual (**horizontalidade**) capaz de mostrar o desenvolvimento sintagmático do poema nesta primeira leitura. Por outro lado, a unidade da **substância** capaz de explicar o relacionamento entre o espaço ocupado pelo suporte e o espaço preenchido pela variável se apresentará através do **eixo semântico do movimento**.

Esta leitura inicial se apenas nos leva a considerar a presença de uma isotopia verificável na maioria dos poemas, nos permite uma possível recuperação, numa segunda leitura, de algumas unidades cujas características

ie manifestaram. São as unidades do plano da expressão que (considerando da o relacionamento Suporte/Variável) não apresentam uma redundância al na variável: é o caso do femema /p/ de **pedra** e de **pé**.

Segmentaremos o poema, para a segunda leitura possível, em três ijuntos (não vamos considerar o verso final, o que aparece depois de que á analisado posteriormente)

O primeiro conjunto:

*A rotação da roda. A rotação do tempo.  
A rotação do pé. A rotação do vento.  
A rotação de Cristo. A rotação da pedra.  
A rotação do som. A rotação da terra.*

resenta em cada sub-conjunto (composição formal de dois x versos) três riáveis possuidoras de uma **identidade femêmica** e uma que presentifica a **marca de diferença**. As três idênticas seriam /r—t—t/ e a diferente seria /, com um fema distintivo em relação ao femema /t/ do suporte. Teria- )s, então, o seguinte esquema representativo da posição espacial em que orrem as unidades femênicas mencionadas anteriormente:

19 sub-conjunto	A - BI	A - B2
	A - C	A - B3
29 sub-conjunto:	A - B3	A - C
	A - B2	A - BI

is.: O símbolo **A** deve ser lido como Suporte. O símbolo **B** (1,2 e 3) deve ser entendido como **Variável possuidora de identidade femêmica** em relação ao Suporte. O símbolo **C** indica a **Variável que tem um fema distintivo** em relação ao Suporte.

A primeira característica proveniente da observação do esquema apresenta através da **simetria reflexiva posicional** (21) estabelecida entre duas realizações da variável cuja marca é a **diferença** (A — C). No primeiro bconjunto, A — C se situa no ângulo esquerdo inferior do esquema e irmite o seguinte relacionamento (leitura) com os demais enunciados micos do mesmo sub-conjunto:

a- A — C —→ A - B1  
 b- A - C —→ A - B2  
 c- A - C —→ A - B3

No segundo sub-conjunto, A - C se situa no ângulo direito superior do esquema e possibilita também algumas relações com os demais enunciados fêmicos:

a- A - C —→ A - B3  
 b- A - C —→ A - B2  
 c- A - C —→ A - B1

Conseguimos, com os gráficos anteriores, determinar características sonoras capazes de proporcionar um relacionamento e, conseqüentemente, uma leitura do primeiro conjunto, além do que conseguimos também localizar o espaço ocupado no poema pelas realizações fêmicas. Passaremos agora a estabelecer correlações com o plano do conteúdo envolvido neste conjunto, assim como a verificar as unidades que permitiram este desenvolvimento. Vejamos:

1 — No primeiro sub-conjunto o enunciado sêmico A - C é constituído inicialmente, no que diz respeito à espacialidade, pela combinação de sememas formados pelos seguintes semas: S1 (espacialidade) e S2 (dimensionalidade). não existindo, todavia, qualquer especificidade quanto aos semas da espacialidade e/ou das dimensionalidade que se atualizaram. Isso quer dizer que estamos frente à realização de um **termo complexo** (22) e, portanto, diante da atualização de uma categoria sêmica capaz de prever qualquer articulação espacial possível, fato que a coloca sob o fenômeno da neutralização. Acontece, entretanto, que A — C, no poema, se relaciona ora com A - B1, ora com A — B2 e ora com A — B3. Assim, se isoladamente A - C se apresenta neutralizada, pois representa todas as possibilidades espaciais, ao combinar-se com outro enunciado sêmico (A - B1, por exemplo), ela se relativiza, ganha um conjunto de semas distintivos e, portanto, significa espacialmente.

2 - Ao relacionarmos A - C —□ A - B1 encontramos o enunciado sêmico A - C formado pelos semas: S1 (espacialidade) + S2 (dimensionalidade) S3 (verticalidade)-»- S4 (inferatividade) + S5 (inferior) porque se define em relação ao enunciado sêmico A - B1, composto pelos semas: S1 (espacialidade) + S2 (dimensionalidade) + S3 (verticalidade) + S4 (superatividade) □ + S5 (superior). O sema contextual se apresenta através

da **verticalidade**.

3 - Ao relacionarmos A - C —★- B3 constatamos ser o enunciado sêmico A - C formado pelos semas: SI + (espacialidade) + S2 (dimensionalidade) 4- S3 (horizontalidade) + S4 (superatividade) 4- S5 (anterior), porque se define em relação ao enunciado sêmico A — B3, composto pelos semas: SI (espacialidade) + S2 (dimensionalidade) 4- S3 (horizontalidade) + S4 (inferatividade) -1- S5 (posterior). O sema contextual se apresenta através de **horizontalidade**.

4 - Ao relacionarmos A - C —□ A - B2 constatamos ser o enunciado sêmico A — C formado pelos semas: SI (espacialidade) 4- S2 (dimensionalidade) 4- S3 (obliquidade) 4- S4 (inferatividade) 4- S5 (inferior) porque se define em relação ao enunciado sêmico A — B2, composto pelos semas: SI (espacialidade) -1- S2 (dimensionalidade) 4- S3 (obliquidade) + S4 (superatividade) + S5 (superior). O sema contextual se apresenta através de **obliquidade**.

5 — A unidade metalingüística (eixo semântico) que permitiu a possibilidade dos três relacionamentos se apresenta através da **categoria do movimento** que relativizou A — C ao relacioná-lo com A — B1, A — B2 e A — B3. Com isso, podemos também articular o eixo semântico em: SI (mobilidade), S2 (mobilidade na verticalidade), S3 (mobilidade na horizontalidade), S4 (mobilidade na obliquidade), etc..

A unidade metalingüística apresentada permite que interpretemos a **obliquidade** como uma transformação da **verticalidade** para a **horizontalidade**, como um momento de transição entre uma e outra. E, no poema, este aspecto pode ser verificado não só no plano do conteúdo, mas também no plano da expressão. Desse modo, se compararmos os enunciados fêmicos A — C do primeiro sub-conjunto e A — C do segundo sub-conjunto, dados respectivamente pelos sintagmas *A rotação do pé* e *A rotação da pedra*, podemos considerar que /pedra/ representa uma transformação de /pé /. Esta transformação se verifica através da adição de /dra/ no enunciado fêmico do segundo sub-conjunto. Por outro lado, já no plano do conteúdo, o espaço em que se situa A — C do segundo sub-conjunto é o diametralmente oposto ao do primeiro sub-conjunto. Quanto ao plano do conteúdo depreendido da posição espacial de A - C e das respectivas variáveis do segundo sub-conjunto, podemos resumi-las em:

1 — No segundo sub-conjunto A — C é formado pelos semas:

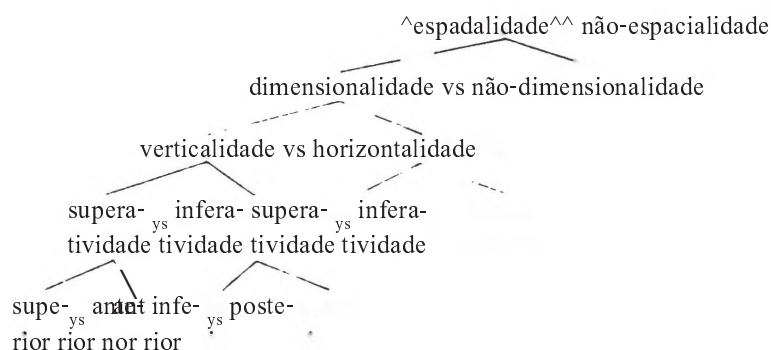


SI (espacialidade) + S2 (dimensionalidade) - S3 (verticalidade) - S4 (superatividade) — S5 (superior), ao relacionar-se com A — B1 que, por sua vez se define pelos semas: SI (espacialidade) + S2 (dimensionalidade) 4- S3 (verticalidade) + S4 (inferatividade) 4- S5 (inferior). O sema contextual é dado pela **verticalidade**.

2 - Ao relacionarmos A - C com A - B3, determinamos o enunciado sêmico A - C através do conjunto de semas: SI (espacialidade) 4- S2 (dimensionalidade) 4- S3 (horizontalidade) + S4 (inferatividade) 4- S5 (posterior), porque se define em relação ao enunciado sêmico A — B3 que é formado pelos semas: SI (espacialidade) 4- S2 (dimensionalidade) + S3 (horizontalidade) + S4 (superatividade) + S5 (anterior). O sema contextual se apresenta através de **horizontalidade**.

3 •) — Ao relacionarmos A — C com A — B2, temos o enunciado sêmico A — C formado pelos semas: SI (espacialidade) + S2 (dimensionalidade) 4- S3 (obliquidade) 4- S4 (superatividade) + S5 (superior), porque se define em relação ao enunciado sêmico A — B2, composto pelos semas: SI (espacialidade) 4- S2 (dimensionalidade) + S3 (obliquidade) + S4 (inferatividade) 4- S5 (inferior). O sema contextual é dado pela **obliquidade**.

Como foi visto acima a posição espacial ocupada pelos enunciados fêmicos apresenta no plano do conteúdo a articulação do **sistema sêmico da espacialidade** que poderia ser organizado hierarquicamente desse modo:



E, a afirmação de que A — C funcionaria no poema como um termo complexo (atualização de uma categoria sêmica) se sustenta pelo fato de A — C articular os dois polos disjuntos da categoria (Ex.: verticalidade superativa e inferativa). Como termo complexo A — C orienta a leitura do primeiro conjunto, uma vez que as outras realizações (A - B1, A - B3, etc.) atualizam

somente um dos polos da estrutura elementar da significação. Entretanto, para que  $A — C$  pudesse ser entendida como um termo complexo e, por conseguinte, como orientadora de uma leitura, duas transformações se fizeram necessárias:

1. realizada através do plano da expressão do poema e interna ao enunciado fêmico  $A — C$ . Este enunciado, no segundo sub-conjunto, se transforma ao recuperar a forma do primeiro sub-conjunto e adicionar um novo elemento. A transformação foi, então, interna à forma fêmica;

2. realizada através do plano do conteúdo do poema e interna ao conjunto. Houve uma transformação espacial de SI (espacialidade) + S2 (dimensionalidade) + S3 (obliquidade) -I- S4 (inferatividade) + S5 (inferior) predominante no primeiro sub-conjunto para SI (espacialidade) + S2 (dimensionalidade) + S3 (obliquidade) + S4 (superatividade) + S5 (superior), forma sêmica característica do segundo sub-conjunto. Assim, a transformação situa  $A — C$  num espaço radicalmente oposto em que se situava anteriormente, além do que coincide com a transformação do espaço vertical para o horizontal. Este processo se presentifica no poema através do sema contextual **obliquidade** cujo conteúdo sêmico o coloca como um **termo neutro: nem horizontal e nem vertical**.

Transformações:

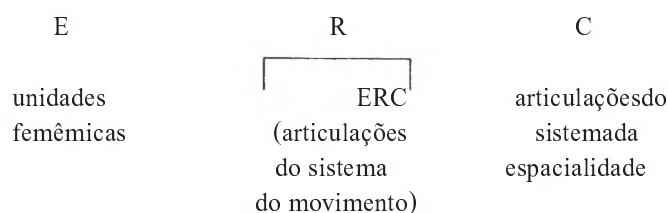
1.  $/pe I \Rightarrow /pedra/$ .

2. As características sêmicas **Obliquidade Interativa inferior** de  $A — C$  do primeiro sub-conjunto  $\Rightarrow$  **Obliquidade Superativa superior** de  $A — C$  do segundo sub-conjunto.

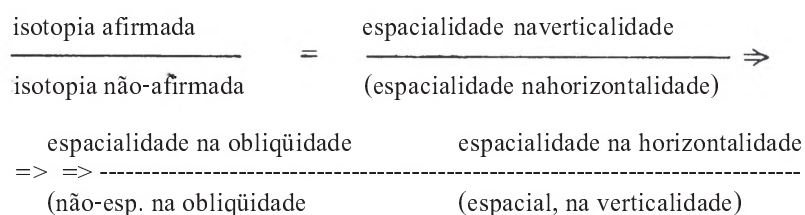
3. **Espaço vertical**  $\Rightarrow$  **Espaço horizontal**, através do termo neutro presentificado pelo sema **obliquidade**.

Como conclusão do primeiro conjunto estabeleceremos uma comparação entre o sistema **sêmico espacial**, hierarquicamente esquematizado anteriormente, e o correspondente metalingüístico, o **sistema sêmico do movimento**. Esta organização se torna possível uma vez que este sistema se desenvolveu correlativamente em relação às articulações espaciais. Vejamos: para que exista uma *leitura*, é necessário um relacionamento entre ao menos dois functivos. A relação entre as unidades fêmicas e a espacialidade é determinada pela categoria do movimento (Ex.: espacialidade na

horizontalidade). Dessa maneira, se o primeiro conjunto tem um plano da expressão (dado pelas unidades femêmicas), e um plano do conteúdo (dado pelas articulações do sistema da espacialidade), a relação entre eles será afirmada por um outro sistema de significação (ERC), através da articulação do sistema sêmico do movimento que explica as realizações dois planos:



A leitura do conjunto obedecerá ao seguinte desenvolvimento isotópico, tomando por base a posição das unidades do plano da expressão.



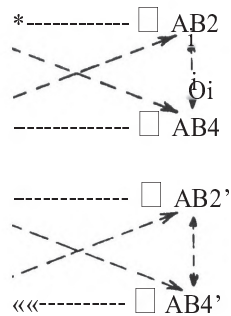
Considerando como segundo conjunto:

*A rotação do não. A rotação da sombra.*  
*A rotação do sim. A rotação do sal.*  
*A rotação do sim. A rotação da sombra.*  
*A rotação do não. A rotação do sol.*

é possível verificar que o nível femêmico não se realiza como no primeiro conjunto, uma vez que aqui todas as variáveis possuem um femema idêntico a um existente no suporte: /ão—s—s—s/.

A marca da **diferença** existente no primeiro conjunto favoreceu ao relacionamento com as demais variáveis, o que permitiu basicamente três orientações espaciais: vertical, horizontal e oblíqua, assim como as transformações verificadas. No segundo conjunto não encontramos uma marca indicadora de relações possíveis, pois, como vimos, todas as variáveis possuem um femema redundante em relação a um existente no suporte. Ora, se entendermos que a não-orientação institucionaliza todas as possíveis

ções, poderemos relacionar as variáveis em qualquer orientação espacial seja:



Ex.: ABI → AB 2,  
 AB2 → ABI,  
 ABI → AB3,  
 AB3 → ABI,  
 etc.

Desse modo, o segundo conjunto englobaria todas as realizações do primeiro conjunto, todas as leituras isotópicas do primeiro texto, assim como todas as realizações da categoria do movimento, correção do sistema espacial. Por outro lado, se segmentarmos o conjunto em:

- A rotação do não.
- A rotação do sim.
- A rotação do sim.
- A rotação do não.

Definiremos uma orientação espacial para a verticalidade, pois os enunciados que configuram as variáveis se repetem obedecendo a uma direção que percorre desde o polo **superativo superior** até o **interativo inferior**, comutando posicionalmente **sim** e **não**. Este processo caracteriza o movimento da **eufonia cíclica** característica da presença do **movimento circular** ainda não determinada no poema que, por oposição correlativa, dá ao poema de uma **espacialidade circular**. Já em:

- A rotação da sombra.
- A rotação do sal
- A rotação da sombra.
- A rotação do sol.

da mesma orientação espacial anterior (verticalidade), da euponia se presentificar através de uma comutação, esta acontece por meio da troca de fememas e não mais de posições espaciais.

A determinação da isotopia espacial com base na posição das

unidades femêmicas, no segundo conjunto, considera as seguintes características:

1. a presença do sema contextual **verticalidade** combinando dois espaços: a) espaço superativo superior e b) espaço inferativo inferior;

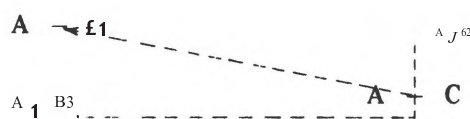
2. a presença de um sema pertencente à unidade de metalinguagem: **mobilidade circular**, apreendido através do procedimento da eufonia cíclica criada no poema pelo processo de comutação, e que por oposição intui também uma espacialidade circular.

O terceiro conjunto:

*A rotação da água. A rotação do grão.  
A rotação do ar. A rotação do fogo.*

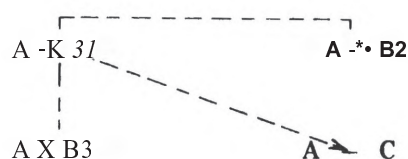
apresenta a mesma realização femêmica do segundo conjunto, pois um som do suporte é repetido nas variáveis: /a—ão—o/. Entretanto, os fememas das variáveis se acham combinados em enunciados fêmicos ora caracterizando um hiato: da água, do ar (situados no espaço anterior da horizontalidade), ora um ditongo; do grão (situado no espaço posterior da horizontalidade).

Ao situarmos as unidades **ditongo** e **hiato** como propiciadoras, no terceiro conjunto, da orientação espacial do poema, imediatamente somos obrigados a opor as unidades marcadas àquela não-marcada (*do fogo*), que não se articula da mesma maneira. Com esse procedimento podemos determinar três variáveis idênticas quanto à realização da unidade marcada e uma distintiva. Esta operação se apresenta como redundante em relação ao procedimento determinado no primeiro conjunto:



A variável A — C funciona no contexto como um marco para as diversas orientações espaciais articuladas no conjunto, ou seja: A — C — A - B2 (espacialidade vertical), A - C — A — B3 (espacialidade horizontal) e A - C — A B I (espacialidade oblíqua). Esta, se no primeiro conjunto funcionava como um **termo neutro** (nem horizontal e nem vertical), como um espaço de transição entre o vertical e o horizontal, nesse conjunto vai transformar-se em **termo complexo** e

atualizar, por isso, a categoria sêmica: **relatividade espacial**, pois *da água* (A - B1) possui no seu contexto tanto o **ditongo**, articulado na espacialidade horizontal, como o **hiato**, articulado na espacialidade vertical. Com essa característica de A — B1, temos formuladas novas possibilidades de leituras das outras variáveis. Elas se situarão numa posição reflexiva em relação à leitura anterior (gráfico anterior).



Para que possamos concluir o trabalho efetuado com os três conjuntos da primeira parte do poema e delimitar o desenvolvimento que permitirá uma leitura da espacialidade do poema, articularemos as características do primeiro conjunto:

1. A categoria sêmica da espacialidade relativa se encontra formalizada em três dimensões: horizontal, vertical e oblíqua.
2. Todas as orientações possíveis dessas três dimensões são articuladas (horizontalidade anterior, posterior, etc.) individualmente.
3. A categoria estudada, o foi, através da posição sintagmática de fememas consonantes.
4. A **marca** orientadora das diferentes dimensões espaciais constitui uma categoria articulada disjuntivamente em cada sub-conjunto.
5. A **marca** orientadora citada se apresenta através da **diferença**, estabelecida em cada sub-conjunto que reitera simultaneamente três redundâncias (três variáveis possuidoras de uma redundância femêmica em relação ao Suporte e uma variável (marca) com um traço distintivo).
6. A **espacialidade oblíqua** atualiza um **termo neutro**, uma vez que possui os traços **nem horizontal** e **nem vertical**. Portanto, ela se coloca como uma transição entre um espaço e outro.

O terceiro conjunto, com suas características, se coloca como o polo oposto do primeiro conjunto, pois apesar de apresentar as mesmas características, elas são formalizadas por procedimentos diferentes. Vejamos:

1. A categoria sêmica da espacialidade relativa se encontra formalizada em três dimensões: horizontal, vertical e oblíqua.

2. Todas as orientações possíveis dessas três dimensões são articuladas (horizontalidade anterior, posterior, etc.). Mas, não o são individualmente; existe uma categoria atualizada, presença esta que estabelece uma reflexibilidade.

3. A categoria estudada, o foi, através da posição sintagmática de fememas vocálicos.

4. Existe uma **marca** orientadora das dimensões espaciais. Esta não constitui uma categoria articulada (como no primeiro conjunto).

5. A **marca** orientadora deste conjunto se apresenta através da **diferença** estabelecida no conjunto, onde três variáveis apresentam formas fêmicas complexas e a **diferença** é dada por uma forma simples.

6. A **espacialidade bblfqüa** atualiza um **termo complexo**, uma vez que possui tanto os traços fêmicos existentes no espaço vertical como no horizontal.

Com esse levantamento, teríamos dois conjuntos atualizando a estrutura elementar da significação, pois são possuidores de traços idênticos e diferentes que permitem a articulação dos dois conjuntos em dois polos opositivos. A **relação** entre as duas articulações se presentifica no poema através do segundo conjunto que possui um duplo estatuto, formalizado pela presença dos semas **verticalidade** e **circularidade**. A atualização do primeiro reitera a categoria da espacialidade relativa tal como ela foi concebida no primeiro e terceiro conjuntos e estabelece uma leitura vertical do poema (*do início ao final*). Esta leitura vertical, normatizada e, portanto, sociabilizada, manifesta a presença de uma isotopia espacial cosmológica e se constitui como uma dimensão prática da espacialidade. A presença do sema **circularidade** fragmenta uma possível leitura normatizada da espacialidade do poema, e coloca o segundo conjunto como um eixo orientador de leituras plurais (relacionamentos) que percorrerão todas as direções espaciais

do poema, inaugurando a presença de uma isotopia espacial noológica (23) que manifestará não mais uma ideologia (como a isotopia anterior), mas uma axiologia, baseada na opção e, portanto, na liberdade de conhecimento:

1. *A rotação do não — □ de Cristo.*
  2. *A rotação do sim — da ~~terra~~.*
  3. *A rotação da sombra — \*- do tempo.*
  4. *A rotação da sombra — □ da terra.*
  5. *A rotação do sal — □ do pé.*
  6. *A rotação do sal — do ~~ar~~.*
  7. *A rotação do sal — \*- do grão.*
- etc..

A primeira parte do poema se oferece para possíveis leituras através da realização de duas isotopias, uma cosmológica e outra noológica, ambas fundamentadas na categoria espacial. Como dissemos no início deste trabalho, não podemos cercear a análise deste poema afirmando a existência de uma única isotopia (a analisada por nós), mas devemos considerar que ela será fundamental para as leituras.

$$\begin{array}{c}
 \text{isotopia esp. cosmológica} \wedge \text{esp. vertical} \Rightarrow \text{esp. oblíqua} \\
 \hline
 \text{isotopia esp. noológica} \qquad \text{esp.circular}
 \end{array}
 \Rightarrow$$
  

$$\begin{array}{c}
 \text{cont. esp. horizontal} \wedge \text{leitura clássica} \\
 \hline
 \text{esp. circ.} \qquad \text{leituraplural}
 \end{array}
 =$$

E, dependendo da opção por uma ou outra leitura, o último verso do poema:

*A rotação da pena. A rotação da fome.*

deverá ser considerado, ou como um mero prolongamento do poema (atualização da isotopia espacial cosmológica) separado deste por uma pausa de silêncio, ou como uma nova possibilidade de relacionamento (atualização da isotopia espacial noológica) que reiterará o caráter da leitura plural:



*A rotação da pena — do sim — da terra,*  
*A rotação da fome — do grão — da terra,*  
*A rotação da fome — do ar — do tempo.*  
*etc..*

- (1) Greimas, A.J. — *Du Sens*, Seuil, Paris, 1970, p. 280.
- (2) Conferir: Greimas, A.J. — *Essais de Sémiotique Poétique*, Larousse, Paris, 1972, pp. 10/11. Esta citação de Jean-Claude Coquet aparece em *Essais de Sémiotique Poétique*, no seu artigo: *Poétique et Linguistique*. O artigo também foi publicado em Coquet, Jean-Claude — *Sémiotique Littéraire*, Mame, França, 1973, p. 93.
- (3) Peirce, Ch.S. — *Semiótica e Filosofia*, Cultrix, São Paulo, 1972, p. 100.
- (4) Para uma excelente visão de interpretante conferir o artigo: *A Interpretação do Interpretante* de Edward Lopes, nesta revista.
- (5) Hjelmslev, Louis — *Prológomônes a une théorie du Langage*, Minuit, Paris, 1968, p. 79. Uma visão mais completa poderá ser observada na leitura da p. 71 à p. 85.
- (6) Greimas, A.J. — *Sémantique Structurale*, Larousse, Paris. 196R no <sup>o</sup> 21.
- (7) Hjelmslev nomeia a oposição com os seguintes termos: *Funcitivol* vs *Funcitivo2* e *Função Semiótica* (conferir p. 83).
- (8) Greimas, A.J. — *Essais...*, op. cit., pp. 14/15.
- (9) Para Peirce o caráter icônico de um objeto não está ligado somente a sua representação analógico-visual — um signo que mantém uma relação de semelhança com algo exterior a si próprio —, mas, também ao caráter analógico das representações gráficas (no sentido de esquema) e, portanto, lógicas (conferir a noção de *hipo-icone*, em *Semiótica e Filosofia*, op. cit., p. 117).
- (10) Por isotopia entendemos, com Greimas, a permanência de uma base classemática hierarquizada, que permite, graças à abertura dos paradigmas que são as categorias classemáticas, as variações que, em vez de obstruir a isotopia, ao contrário, a confirmam. (*Sémantique Structurale*, op., cit., p. 96).
- (11) Para a noção de termo-objeto conferir: Greimas, A.J. — *Sémantique Structurale*, op., cit., pp. 18/29. A isotopia escolhida não é a única do texto. Outras poderão ser escolhidas por outros trabalhos. A nossa escolha recaiu sobre esta porque acreditamos na possibilidade de hierarquizar as isotopias e, a nosso ver, esta seria a básica.

- (12) Por forma básica entendemos, com Paul Guillaume em *Psicologia da Forma*, um conjunto determinado de relações que formam uma figura, sem que esta seja derivada de princípios norteadores de outra figura. Vejamos: o retângulo é uma figura com lados iguais, dois a dois, e com todos os ângulos retos. Não deriva de outra figura, como é o caso, por exemplo, do trapézio que se realiza através de princípios emprestados a outras figuras.
- (13) Por estrutura entendemos: “uma totalidade considerada como um eixo divisível em si mas; as relações que caracterizam sua organização interna são tanto autonímicas (as de conjunção e de disjunção) quanto hiponímicas. (*Sémantique Structurale*, op., cit., p. 105).
- (14) Para o conceito de gráfico conferir: Greimas, A.J. — *Essais...*, op., cit., p. 11, analisa aí o nível prosódico.
- (15) Conferir: Greimas, A.J. — *Essais...*, op. cit., p. 14.
- (16) Conferir: Greimas, A.J. — *Sémantique Structurale*, op., cit., p. 120.
- (17) Conferir: Barthes, Roland — *Elementos de Semiologia*, Cultrix. São Paulo, 1971, pp. 84/86. O mesmo artigo já havia sido traduzido em *BACAB—Estudos Semiológicos*, São José do Rio Preto, 1970, pp. 50/1.
- (18) Peirce, Ch.S. — *Semiótica e Filosofia*, op., cit., p. 101.
- (19) Conferir: Greimas, A.J. — *Essais...*, op., cit., p. 14 e conferir também: Silva, Ignácio Assis — *A Dêixis Pessoal*, tese de doutoramento apresentada na Universidade de São Paulo, p. 178.
- (20) Conferir: Greimas, A.J. — *Sémantique...*, op., cit., p. 29.
- (21) Por simetria reflexiva posicional entendemos aqui duas realizações sonoras, situadas em posições espaciais radicalmente opostas uma em relação à outra, mas que submetidas à técnica do espelho, coincidirão no mesmo espaço.
- (22) Conferir: Greimas, A.J. — *Sémantique...*, op., cit., p. 25.
- (23) Conferir: Greimas, A.J. — *Sémantique...*, op., cit., p. 120.

The basic premise of the study is the affirmation of A.J. Greimas that *the poetic object acts simultaneously on the two planes of language, expression and subject matter*, and establishes between them an isotopic relation. The study assumes that reconstructing the hierarchy of the two planes as the semantic or interpreting central point of this isotopic relation is both possible and necessary to an analysis. As an example, the poem *Rotação* by Murilo Mendes is analyzed on its graphic and phemic levels correlative to its spacial aspect - the plane of subject matter - arising from the position occupied in the poem by the units of the expressive plane.

D'après Greimas, l'objet poétique articule simultanément les deux plans du langage : celui de l'expression et celui du contenu, et établit entre les deux une relation d'isotopie.

On prend dans l'article ces affirmations comme postulé, ce qui rend nécessaire pour l'analyse de reconstruire l'hierarchie des deux plans, ainsi que celle de l'axe sémantique ou interprétant de cette relation d'isotopie. Le texte analysé est le poème *Rotação* de Murilo Mendes, considéré aux niveaux graphique et phémique. Ces deux niveaux sont mis en corrélation avec la spacialité - plan du contenu - laquelle relève de la position qu'occupent dans le poème les unités du plan de l'expression.