



Estudos Semióticos - número quatro (2008)

## A missividade em “Ciao cadáver”, de Delmo Montenegro

Camila dos Santos RIBEIRO  
(Universidade de São Paulo)

**RESUMO:** Em *Razão e poética do sentido*, Claude Zilberberg apresenta-nos o fazer missivo. Modulada por meio de paradas e continuações, a missividade seria um modo de organizar o fluxo discursivo de maneira sensível e, ainda, responsável pela espacialização e temporalização na geração do sentido. Investigaremos, portanto, a articulação da missividade no poema “Ciao cadáver”, de Delmo Montenegro.

**PALAVRAS-CHAVE:** semiótica tensiva; missividade; literatura contemporânea; poesia

**RÉSUMÉ:** Dans *Raison et poétique du sens*, Claude Zilberberg nous présente la notion de faire missive. Modulée pour des arrêts et des continuations, la missivité constituerait un moyen d'organiser le flux discursif de manière sensible, tout en répondant, en outre, de la spatialisation et de la temporalisation dans la production du sens. On cherchera donc à cerner ici l'articulation de la missivité dans le poème “Ciao cadáver”, de Delmo Montenegro.

**MOTS-CLÉS:** sémiotique tensiva; missivité; littérature contemporaine; poésie

## 1. INTRODUÇÃO

Apoiando-se em estudos anteriores de grandes nomes das ciências humanas, tais como Vladimir Propp, Lévi-Strauss, Roman Jakobson, Louis Hjelmslev e Ferdinand de Saussure, a semiótica greimasiana tradicional surgiu como tentativa de dar ao estudo da semântica o mesmo estatuto científico de suas “primas ricas” da linguística moderna: fonologia, fonética, sintaxe etc.

Ainda que entendendo o processo da semiose como a articulação entre o plano do conteúdo e o plano da expressão, Greimas desenvolve, de início, uma solução descritiva apenas para o que Louis Hjelmslev conceitua como a forma do conteúdo. Para isso, propõe-se um simulacro metodológico chamado *percurso gerativo do sentido* – solução vertical encontrada para sistematizar o processo de significação dos textos.

O percurso é chamado de gerativo porque mostra como o sentido é gerado a partir de estruturas muito simples e abstratas, as quais vão ganhando complexidade e concretude conforme são enriquecidas em patamares mais superficiais. Resumidamente, o percurso é composto de três níveis, os quais, imbricados, remontam a significação do texto. O primeiro nível (mais geral e abstrato) é o *nível fundamental* – ou *profundo* – e nele a significação apresenta-se como oposição semântica sistematizada pela sintaxe do quadrado semiótico e sensibilizada pelas categorias fóricas. No segundo nível, o *narrativo*, organiza-se a narrativa do ponto de vista do sujeito modal e de suas relações juntivas com o objeto de valor e, por fim, no último nível (mais específico e concreto), o *discursivo*, a organização sêmio-narrativa torna-se discurso em virtude dos procedimentos de temporalização, espacialização, actorialização, tematização e figurativização.

Por muito tempo a semiótica greimasiana descreveu a significação por meio do percurso gerativo. Ao longo do desenvolvimento da teoria, no entanto, o modelo foi se mostrando bastante frágil em alguns de seus postulados e por vezes insuficiente para a descrição de certos textos, como os de natureza não-verbal – já que um simulacro metodológico para o estudo da forma da expressão tão organizado como o sugerido para a forma do conteúdo nunca chegou a ser desenvolvido de modo satisfatório.

Outro fato obscuro para a semiótica de Greimas, por exemplo, era a passagem e transformação de conteúdos de um nível a outro. Com um modelo tão segmentado como o percurso gerativo do sentido, essa passagem se tornava brusca e inexplicável. O próprio quadrado semiótico, entendido como a sintaxe do nível fundamental, não explicava as gradações entre os termos simples.

No nível fundamental surgia ainda mais um problema: como poderia a semântica fundamental, pertencente ao nível que se pretendia mais abstrato do percurso, ser articulada por meio de termos tão concretos como *vida vs. morte, natureza vs. cultura* etc.?

Haveria ainda, no caminho da semiótica greimasiana, a especulação sobre as paixões do sujeito semiótico, fato que traria mais adendos à teoria. A foria entraria como força diretiva dos termos articulados pelo quadrado e modificaria ainda as modalidades.

No intuito de resolver tantas lacunas do modelo de Greimas, surgem muitos colaboradores. No que diz respeito ao estudo dos textos não-verbais e sincréticos é inegável a contribuição de Jean-Marie Floch por suas análises bastante satisfatórias de

pinturas, fotografias e propagandas e ainda pelo desenvolvimento do conceito de semi-simbolismo.

No entanto, o pesquisador de maior sucesso no que diz respeito à reformulação e progressão do modelo de análise semiótico parece ser Claude Zilberberg. Como nos diz Luiz Tatit, na orelha da edição brasileira de *Razão e poética do sentido* (Zilberberg, 2006), diferentemente de outros autores que buscaram responder às lacunas do modelo de Greimas por meio do aprimoramento ou de seus conceitos ou de seus níveis gerativos, Zilberberg pôs em prática o que ele chamou de “progresso às avessas”, explica Tatit:

[...] uma forma de evolução teórica baseada essencialmente na releitura dos autores que, a seu ver, tiveram peso especial no delineamento do projeto de ciência greimasiano. [...] Deveu-se especialmente em Saussure (silabação e anagramas), Hjelmslev (rede de dependências e princípio de participação), Brøndal (termo complexo) e, evidentemente, Greimas (valor, narratividade e isotopia) (Zilberberg, 2006).

A ótica tensiva parece ter substituído uma semiótica das oposições (de Greimas), por uma semiótica dos intervalos, trazendo não apenas configuração mais dinâmica para o modelo semiótico como também preenchendo a maioria das lacunas deixadas pelo percurso gerativo greimasiano. O conceito de tensividade consegue tratar com coerência as questões relativas às paixões, ao sensível, à percepção e ainda une, em um só modelo, resoluções que são comuns aos dois planos da linguagem.

Ancorada de início principalmente nas pesquisas de Hjelmslev, os conceitos de dependência, extensão e intensidade ganham caráter central na teoria zilberbergiana. O resultado da inclusão do conceito de dependência no modelo tensivo é a hipótese da anterioridade da relação entre as unidades de sentido antes de qualquer categorização e ainda o ganho da noção de ritmo no que diz respeito à sintaxe. Assim, se é a articulação que constitui o sentido, Zilberberg aplica esse mesmo princípio à unidade mínima de significação: o sema. O sema surge, então, como uma descontinuidade, variando entre um estado tenso e um estado relaxado – daí a estrutura tensiva. A partir dessa noção descontínua de sema, pode-se atribuir a essa estrutura um caráter gradual, possibilitando estudo mais refinado das modulações do sentido.

Com a conceituação das modalidades tensivas, uma nova hipótese sobre a geração do sentido, a categoria tímica e a categorização das modalidades passa a ser formulada. Se antes tomávamos como princípio da geração de sentido a semântica e a sintaxe fundamentais, com a tensividade percebemos que o sentido tem seus fundamentos em instâncias anteriores.

## **2. O SENSÍVEL EM PRIMEIRO PLANO:**

### **A PROMOÇÃO DO TÍMICO E A CONCEITUAÇÃO DO MISSIVO**

Uma das grandes diferenças entre o modelo zilberbergiano e o de Greimas é a primazia do sensível sobre o inteligível. Desse modo, a tímica passa a ser elemento pressuposto e caracterizante na passagem da imanência à manifestação. Segundo Zilberberg

(2006:131), “a foria predica, conota os conteúdos, contrasta as dêixis e acusa os valores”.

Zilberberg vai além no desenvolvimento da foria e combina sua diretividade – articulada em tensão/relaxamento – com a distinção operatória extenso/intenso que actualiza a cadeia. Ou seja, a foria pode ser articulada por elementos intensos e extensos:

Os elementos intensos correspondem à saliência, já que são compactos, “implosivos”, transitivos; seu campo de ação é local; trata-se, *grosso modo*, de elementos nominais, nominalizantes e nominalizados. Os elementos extensos, por sua vez, correspondem à “passância”, já que são desdobrados, “explosivos” reabsorventes; nesse sentido, eles tecem a cadeia; trata-se, sempre sumariamente, de elementos verbais, verbalizantes ou verbalizados (Zilberberg, 2006:132).

Sob a perspectiva tensiva, a foria seria tão importante que seria responsável pela geração e produção do tempo e espaço figurais. Também articulada por meio da oposição extenso/intenso, a temporalidade figural teria os seguintes funtivos:

Na perspectiva do *intenso*: uma temporalidade expectante que espera a processualização que deverá extenuá-la.

Na perspectiva do *extenso*: uma temporalidade originante que repara (...) essa perda (Zilberberg, 2006:132).

Do mesmo modo, a espacialidade figural teria como funtivos:

Na perspectiva do *intenso*: uma espacialidade concentradora, circunscritiva, interpretável sintaxicamente como expansão da pequenez e que consumiria o espaço ao redor.

Na perspectiva do *extenso*: uma espacialidade difusora, ocupante, que consumiria, autotrófica!, o seu centro (Zilberberg, 2006:133).

Nesse momento da teoria, Zilberberg já está próximo do que chamará de *fazer missivo*. A partir de uma observação oral de L. Panier sobre a noção de “antiprograma”, Zilberberg levanta a suposição de que “todo momento da cadeia é um lugar de mobilização emocional e, eventualmente, de resolução de um contraste entre um programa e um antiprograma”.

Ao antiprograma, (parada), Zilberberg corresponde o fazer remissivo e ao programa (parada da parada), o fazer emissivo, ou continuativo. Ou seja, o fazer missivo seria uma função dotada dos funtivos remissivos e emissivos, aos quais estariam agregados, respectivamente, subvalores de inibição, parada e estase; e de ardor e arroubo.

Bem como a foria, o fazer missivo subjuga tempo e espaço proporcionando nos dois regimes figurais uma emissividade e uma remissividade. Espaço e tempo estariam, ainda, diretamente relacionados, porém, em razão inversa um do outro. Desse modo, toda remissão se configuraria como uma cronopoesia, “implosão” em relação ao tempo

e como fechamento quanto ao espaço; e toda emissão se configuraria como uma cronotrofia em relação ao tempo e como abertura em relação ao espaço (Zilberberg, 2006:137). Em síntese:

Funções	Eu	Agora	Aqui
Funtivos	Fazer remissivo Fazer emissivo	Cronopoiese Cronotrofia	Fechamento Abertura

O patamar missivo aparece como função original na geração de sentido, discretizando o tempo e o espaço antes mesmo que eles “surjam”. Destarte, espaço e tempo não estão mais restritos apenas ao nível discursivo do texto, e sim presentes em todo o processo da semiose, engendrando-se desde o nível tensivo do percurso:

A instância da enunciação apresenta-se assim como poder de configuração complexo, oscilante, regulador, rítmico, criador de tempo quando o fazer remissivo sobrevém, concentra, nominaliza e modaliza; criador de espaço quando o fazer emissivo advém, difunde, verbaliza e “narrativiza”. O “eu” aparece, no nível figural, como um lugar de interseção e arbitragem entre tempo e espaço: o tempo seria apenas a contenção do espaço assim como o espaço seria apenas o desdobramento do tempo (Zilberberg, 2006:137).

Notemos que a noção de tempo e espaço zilberbergiana é bastante diferente da do modelo greimasiano. O primeiro emanando do sujeito, de modo sensível e figural, e o segundo afetando o sujeito de modo inteligível, manifestado apenas em nível discursivo.

### 3. “CIAO CADÁVER” E A MISSIVIDADE: O PERCURSO DE UMA NÉKUIA

“Ciao cadáver” é o primeiro poema e também a primeira parte do livro homônimo do poeta pernambucano Delmo Montenegro. Claramente mais próximas ao fazer poético dos concretistas paulistanos, as poesias de *Ciao cadáver* – o livro –, possuem algumas experimentações gráficas, utilização de imagens em sua composição, aproveitamento da mancha da página etc.

“Ciao cadáver” – o poema –, no entanto, utiliza-se de pouquíssimos recursos gráficos, e aproxima-se mais da poética fundadora de Mallarmé do que de seu desenvolvimento concreto-paulistano. Mesmo assim, o “espalhar de palavras” mallarmeniano aparece apenas em duas das dez estrofes do poema. Nas outras estrofes, o alinhamento se faz de modo tradicional.

À parte dos recursos gráficos, o que chama a atenção numa primeira leitura de “Ciao cadáver” é a pobreza de conectores sintáticos, a escassez de verbos (há apenas um no poema inteiro) e a dominância dos elementos nominais. Outra característica é o uso de diversas línguas (há lexemas em inglês, francês, alemão, grego e latim), além de referências a diversas esferas da cultura humana (mitologia, lingüística, medicina, pintura, música etc.), tornando a poesia bastante hermética.

A semiótica greimasiana sempre sofreu quando da tentativa de análise de textos não-verbais, principalmente se estes não apresentassem figuras (como as pinturas

abstratas, por exemplo), às quais, de um modo ou de outro, garantiriam o acesso à significação do texto. Porém, diante da poesia de Delmo Montenegro, algo novo se apresenta: a dificuldade de se acessar a significação não de uma pintura, ou de um gesto, mas de um texto verbal e, não obstante, repleto de figuras bastante concretas.

O primeiro passo de análise, por nós preferido, foi o da busca pelas isotopias. Há, em um primeiro momento, ao menos três isotopias predominantes: a da balada/noite, a da morte/doença e a da redenção/purificação. De modo que o quadro de isotopias seria o seguinte:

BALADA/NOITE	MORTE/DOENÇA	REDENÇÃO/ PURIFICAÇÃO
Luxo <i>divertissements</i> ludopédia <i>lux potest</i> estrobos <b>discopélvis</b> <b>disclampsia</b> <b>discohell</b> dance Terpsícore <i>lounge</i> autopsia-pista sono insone cocaína gozo suor etc.	Necropsia câncer sífilis sangria <b>discohell</b> tripálio autopsia esqueleto crematório carne Auschwitz pesadelo nekrosis fossa cadáver etc.	água les illuminations purg- expurg- hagios céu asno de ouro anjo cristo

As figuras e sua organização em isotopias são sempre um bom recurso na busca pela significação de um objeto de análise opaco. No entanto, “Ciao cadáver” ainda apresenta mais duas chaves interpretativas: sua dedicatória e a filiação poética. Como já exposto, o poema se apresenta, no que diz respeito a sua estrutura, mais próximo ao fazer poético concreto. Como o sentido nasce da relação, uma boa forma de se resgatar o sentido de um texto é convocando outros textos com os quais aquele se relaciona.

Haroldo de Campos, poeta concreto paulistano, publicou, em 1979, *Signantia quasi coelum – Signância quase céu*, cuja última parte é composta pela poema “Esboços para uma Nékuia” (Campos, 1979:68). A partir dos primeiros versos é inegável a semelhança temática com “Ciao cadáver”:

		O caos facetado
		desço
		até
		tocar no
negros revérberos no negro	luz negra	pólem no escuro

No decorrer de “Esboços para uma Nékuia” há isotopias de morte, de purificação, de inferno etc. Há, ainda, similitudes mais abstratas, como a noção de “descida” e “subida”, presentes também em “Ciao cadáver”. Tais temas e direções são típicas da práxis de uma nékuia, definida como uma “descida aos infernos” capaz de, ao mesmo tempo em que decai o sujeito, fazê-lo ascender, numa espécie de purificação.

Em “Esboços para uma Nékuia”:

descer  
para  
subir

para  
subir

descer

(Campos, 1979:97)

Portanto, aquelas isotopias que antes separávamos em três, na verdade, podem ser reduzidas a apenas duas: a da balada/noite e a do percurso da nékuia, a qual conjugaria as isotopias da morte/doença/inferno com a da redenção/purificação. Nota-se que é possível ilustrar como se daria, figurativamente, o percurso da nékuia em “Ciao cadáver”:



A partir do gráfico acima, podemos chegar a um encaminhamento de análise bastante estruturado e esclarecedor. Pelos três primeiros lexemas da poesia, define-se um sujeito em estado de continuação da continuação, ou seja, relaxado. Tratam-se de

valores emissivos. Logo em seqüência, porém, dá-se a parada da continuação instituindo-se, em seguida, a continuação da parada figurativizada pelos lexemas de morte e doença exatamente até a quinta estrofe do poema. No último verso da quarta estrofe, o sujeito chega ao máximo da descida, figurativizado por “assoalho”, chegando também ao máximo da tensão. A partir daí, certo relaxamento começa a se dar. É instituída a parada da parada, surgindo, gradativamente, lexemas menos remissivos e ligados à descida e à morte e mais à purificação e à redenção: “*les illuminations*”, “purg-”, “expurg-”, “hagios”, “céu”. É interessante observar que a subida está bastante explícita quando do verso “céu ainda não”. E o máximo da purificação também está explicitado por meio da referência ao conto de Apuleio “O asno de ouro”.

Desse modo, “Ciao cadáver” trata, superficialmente, da ida de um sujeito a uma balada/danceteria/discoteca a qual não traz o relaxamento esperado ao sujeito, gerando grande tensão e convocando valores de remissividade. No entanto, essa “ida à balada” torna-se, miticamente, também uma descida aos infernos, uma nékuia. O sujeito desce aos infernos e retorna naquele espaço e tempo práticos do evento noturno.

É interessante observar que, sem recorrer à interdiscursividade existente entre a poesia de Delmo e a de Haroldo de Campos, o percurso da nékuia se tornaria átono e apenas virtualizado, enquanto que o da balada/noite seria o realizado. A partir do conhecimento dessa relação, no entanto, é possível exercer uma interpretação da poesia de maneira mais tônica, de modo que a isotopia da balada está atualizada e a da nékuia potencializada (Fontanille, 2001:179).

Do ponto de vista da missividade, como demonstramos pela distribuição figurativa, o poema se apresenta em sua maior parte, no momento da parada e de sua continuação, ou seja, a poesia convoca valores extremamente remissivos: cronopoiese (implosão do tempo) e fechamento do espaço (confinamento na casa noturna). A remissividade também explica a escassez de verbos e a profusão de substantivos na construção do poema: tratando-se a remissividade de um anti-programa, essa se configura, portanto, como a parada do programa, ou seja, é uma parada na ação do sujeito. Segundo Zilberberg (2006:137), é próprio do fazer remissivo concentrar, nominalizar e modalizar.

Concluindo, a semiótica tensiva e a missividade mostram-se bastante eficazes inclusive na análise de textos de sentido opacos, tornando o acesso à significação não apenas satisfatório como produtivo e acurado. Muito haveria ainda a se dizer do poema de Delmo. Esperamos, contudo, haver tocado em pontos importantes de sua significação.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APULEIO. *O asno de ouro*. São Paulo: Cultrix, 1963.  
CAMPOS, Haroldo de. *Signantia: quasi coelum*. São Paulo: Perspectiva, 1979.  
DICIONÁRIO ESCOLAR FRANCÊS-PORTUGUÊS. Rio de Janeiro: MEC, 1972.  
DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.  
DICIONÁRIO DE MITOLOGIA GREGO-ROMANA. São Paulo: Abril Cultural, 1973.  
FONTANILLE, Jacques & ZILBERBERG, Claude. *Tensão e significação*. São Paulo: Discurso Editorial/Humanitas, 2001.



MONTENEGRO, Delmo. *Ciao cadáver*. São Paulo: Landy Editora, 2005.

ZILBERBERG, Claude. *Razão e poética do sentido*. São Paulo: Edusp, 2006.

## ANEXO

### **Ciao cadáver**

*para Lourenço Mutarelli*

luxo-caveira: *divertissements*  
-necropsia

ludopédia  
câncer

ludopédia  
sífilis

mandíbula- *bistrot*: vagina

*lux*  
*potest*: sangria

tudo sangra sob os estrobos

discopélvis

disclampsia

discohell

dance  
terpsícore  
dance  
(sala bossa-tripálio-*lounge*)  
go  
dance  
(autopsia-pista

solilóquio-  
câncer )

entre sono insone

gozo-estrobo

cocaína-  
elton john  
: apnéia-resort

homo-  
shiatsu  
: sauna  
água câncer

suor  
sob  
suor

hokusai  
song

*achtung*-esqueleto  
*achtung*  
cobra-caveira  
(jaspe e bronze  
traçados  
*dubuffet*-crematório  
carne auschwitz  
sub carne auschwitz  
latão-ônix-pesadelo:  
*achtung*-cara-de-cão  
(língua-porco-  
crematório:  
arame-cabelo-  
pasta de banha seca  
  
língua-vômito-  
assoalho: *les illuminations* )

gioconda verbii

metralha-  
betume-concreto

língua-cóccix

*achtung*-esqueleto

*achtung*  
cobra-caveira

escultura  
- tripálio

móbile

*lingam*

(nekrosis-veronese)

purg-  
expurg-

(ênclise-caos)

purg-  
expurg-  
câmera de eco *ars*  
*coprofagica*

céu ainda não

*hagios*  
-metal larval

grito

bufonaria-viola-necrose:  
canto-cão  
lexicoma (displasia  
de fones  
costela de nomes  
céu

céu

parabolar

:

oxímoro-canto-câncer)

grito

*hagios*

-metal salamandra

fossa

de fezes

*ciao*

cadáver

ó

cristo-corte

ó

psalmo-psaltério

ó

anjo sal

bovino-rembrandt:

pirâmede

fecal

ó

gozo-húmus

ó

fístula-diarréia

ó

*citè-pavlov-câncer*: *asno de ouro*

meta-

phoréin

ó

## GLOSSÁRIO

ACHTUNG: do alemão: cuidado, atenção.

ARS COPROFAGICA: do latim *ars* “arte” + coprofágica adj. relativo à coprofagia “prática de comer fezes”.

ASNO DE OURO: Obra de Apuleio (século II a.C.) que narra as histórias de Lúcio, um jovem transformado em asno por formas mágicas e que só vem a recuperar sua figura humana, meses depois, devorando uma grinalda de rosas consagrada à Deusa Ísis.

BETUME: *s.m.* piche.

BISTROT: *s.m.* restaurante pequeno e desprezencioso onde se servem também bebidas; botequim.

DIVERTISSEMENTS: *s.m.* Divertimento; intermédio de dança e canto (durante um intervalo no teatro).

EXPURG- : 1. fazer purgar, limpar 2. eliminar a sujidade, tornar limpo 3. fig. livrar do que é pernicioso, deletério, imoral.

HAGIOS: do grego *hágios* “santo, sagrado”.

KATSUSHIKA HOKUSAI (1760-1849): foi um pintor, gravador e ilustrador de livros japoneses, considerado o mestre da escola *ukiyo-e*.

LINGAM: *s.f* REL representação dos órgãos genitais masculinos como símbolo do deus Xiva, cultuado na Índia, em sua qualidade de princípio causal, de procriador. cf. *yoní*.

LUDOPÉDIA: lud(i)- *el. comp.* antepositivo, do latim *ludus* “jogo, divertimento, recreação” + ped(i)- *el. comp.* antepositivo, do latim *pes, pedis* “pé (no sentido próprio ou figurado)”.

LUX POTES: do latim *lux* “lux” + *potestas* “poder”.

PAOLO VERONESE (Verona, cerca de 1528 — Veneza, 19 de abril de 1588) foi um importante pintor maneirista da Renascença italiana.

PURG- : *el. comp.* antepositivo, do v. lat. *purgo* “purificar, limpar (no sentido físico ou moral), purgar, justificar, desculpar”.

TERPSÍCORE: uma das nove Musas (filhas de Júpiter e Mnemósine). Presidia a dança, os coros dramáticos e a poesia lírica. É representada como uma jovem alegre, marcando ao som da lira a cadência dos cantos e das danças.

TRIPÁLIO: do latim *tripalium* “instrumento de tortura”.

VERBII: do latim *verbum* “palavra”.

---

**Como citar este artigo:**

RIBEIRO, Camila dos Santos. A missividade em “Ciao cadáver”, de Delmo Montenegro. **Estudos Semióticos**. [online] Disponível na Internet via WWW.URL: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Editor Peter Dietrich. Número 4, São Paulo, 2008. Acesso em “dia/mês/ano”.

---