

TRÊS QUESTÕES SOBRE A RELAÇÃO ENTRE EXPRESSÃO E CONTEÚDO

José Luiz FIORIN¹

Para Ignácio,
mestre e amigo.

- RESUMO: Este trabalho analisa as relações entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, para mostrar que o conceito de semi-simbolismo estabelecido pela Semiótica deve ser ampliado, a fim de abarcar correlações entre categorias da expressão e categorias do conteúdo em todos os níveis do percurso gerativo e não apenas nos seus níveis mais profundos; para precisar seus modos de presença na textualização, onde os dois termos da oposição podem manifestar-se, mas também pode manifestar-se apenas um deles, sendo a categoria recuperada por catálise; para mostrar seu caráter topológico no estudo das formas fixas da poesia.
- PALAVRAS-CHAVE: Semi-simbolismo; textualização; categorias topológicas.

Ce n'est point avec des idées que l'on fait des vers, c'est avec des mots.

Mallarmé

Le poème, cette hésitation prolongée entre le son et le sens.

Valéry

A Semiótica concebe a geração do sentido como um percurso que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto. No entanto, o conteúdo só pode manifestar-se por meio de um plano de expressão. No momento em que, no simulacro metodológico, temos a junção do plano de conteúdo com um plano de expressão, ocorre a textualização. O texto é, assim, uma unidade que se dirige para a manifestação. Aí, então, sofre a coerção do material que o veicula. Por exemplo, dado que o significante da linguagem verbal é linear, o conteúdo manifesto verbalmente será submetido à linearização.

Do ponto de vista da relação entre conteúdo e expressão, há dois tipos de texto, aqueles que têm função utilitária (informar, convencer, explicar, documentar, etc.) e

¹ Departamento de Linguística – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP – CEP 05508-900 – São Paulo – SP – Brasil.

os que têm função estética. Se alguém ouve ou lê um texto com função utilitária não se importa com o plano de expressão. Ao contrário, atravessa-o e vai diretamente ao conteúdo, para entender a informação. No texto com função estética, a expressão ganha relevância, pois o escritor procura não apenas dizer o mundo, mas recriá-lo nas palavras, de tal sorte que importa não apenas o que se diz, mas o modo como se diz. Como o poeta recria o conteúdo na expressão, a articulação entre os dois planos contribui para a significação global do texto. A compreensão de um texto com função estética exige que se entenda não somente o conteúdo, mas também o significado dos elementos da expressão.

Para explicar essa relação, a semiótica acolheu, a partir da distinção hjelmsleviana entre semióticas monoplanas e biplanas, a diferença entre sistemas simbólicos e sistemas semióticos. Há, nos sistemas simbólicos, uma correspondência termo a termo entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, o que significa que existe uma conformidade total entre esses dois planos. Assim, por exemplo, a cruz gamada é o símbolo do nazismo. Este é seu conteúdo. A expressão e o conteúdo contraem sempre a mesma relação. Da mesma forma, a foice e o martelo são o símbolo do comunismo. A foice simboliza sempre o campesinato; o martelo, o proletariado e o cruzamento dos dois, a união dessas duas classes.

Já nos sistemas semióticos não há uma conformidade entre o plano da expressão e o do conteúdo. Com efeito, o conteúdo deixa-se analisar em semas (por exemplo, *touro* analisa-se em /bovino/, /macho/, /reprodutor/) e a mesma coisa ocorre com o plano da expressão, que se decompõe em femas. Não há, entretanto, correspondência entre as unidades menores da expressão e as do conteúdo, nem entre as unidades maiores do sistema (HJELSMLEV, 1975, p. 116-9).

A partir daí, a Semiótica cria o conceito de sistemas semi-simbólicos, que são aqueles em que a conformidade entre os planos da expressão e do conteúdo não se estabelece a partir de unidades, como nos sistemas simbólicos, mas pela correlação entre categorias (oposição que se fundamenta numa identidade) dos dois planos. Assim, na gestualidade, a categoria da expressão /verticalidade/ vs /horizontalidade/ correlaciona-se à categoria do conteúdo /afirmação/ vs /negação/. Os sistemas semi-simbólicos constituem a base dos textos poéticos (GREIMAS & COURTES, 1979, p. 343).

Na análise dos textos poéticos, essa definição é claramente insuficiente, pois as categorias do conteúdo homologadas às categorias da expressão são categorias abstratas, que remetem aos níveis mais profundos do percurso gerativo do sentido. No entanto, quando se vai explicar os efeitos de sentido gerados pelas aliterações, pelo ritmo, pelas rimas etc., verifica-se que as homologações ocorrem em todos os níveis do percurso gerativo de sentido e não somente nos níveis mais profundos. Observemos um exemplo. Nos versos de Tibulo que seguem, nota-se uma oposição entre a

concentração de oclusivas no segundo verso e sua pequena proporção no primeiro. Essa oposição da expressão está correlacionada a uma contraditoriedade do conteúdo: ausência do tropel dos netos diante dos avós vs presença do barulho que fazem. Essa oposição de conteúdo é figurativa, estando, portanto, colocada no nível discursivo do percurso gerativo de sentido.

*Hic ueniat Natalis auis prolemque ministret,
ludat et ante tuos turba nouella pedes* (II, 2, 21-22)

Que venha o Gênio e aos avós conceda netos,
e a jovem turba brinque diante de ti.

Assim, é preciso ampliar a definição de sistema semi-simbólico: é o que estabelece correlações entre categorias situadas em todos os níveis do percurso gerativo de sentido. Mostremos isso em textos.

O sino bate,
O condutor apita o apito,
solta o trem de ferro um grito,
põe-se logo a caminhar...

- Vou danado pra Catende,
vou danado pra Catende,
vou danado pra Catende
com vontade de chegar...

Mergulham mocambos
nos mangues molhados,
moleques, mulatos,
vêm vê-los passar...
(FERREIRA, 1939, p. 65)

O poema está estruturado em três grupos de quatro versos. No primeiro grupo, o primeiro verso tem acento na 2ª e na 4ª sílabas; o segundo, na 4ª, na 6ª e na 8ª; o terceiro, na 1ª, na 3ª e na 5ª; o quarto, na 1ª, na 3ª e na 7ª. O segundo grupo é constituído de redondilhas maiores, com acento na 3ª e na 7ª sílaba. O terceiro é composto de redondilhas menores, com acento na 2ª e na 5ª sílaba. O primeiro grupo de versos não tem os acentos distribuídos de maneira uniforme. O segundo e o terceiro sim. Esse arranjo dos acentos, auxiliado pelo fato de os versos terem o mesmo número de sílabas, cria um ritmo.

A ausência de ritmo do primeiro grupo de versos indica as ações não ritmadas que se executam na partida do trem. O ritmo do segundo grupo e os versos de sete sílabas mostram o movimento cadenciado, mas não excessivamente rápido, do trem. Os acentos regulares e metro menor (cinco sílabas) dos versos do terceiro grupo

produzem um ritmo rápido, homólogo ao das coisas que passam pela janela do trem. Trata-se da homologação de uma categoria da expressão /presença do ritmo/ vs /ausência de ritmo/ a uma categoria figurativa do conteúdo /partida do trem/ vs /viagem/ e da categoria /ritmo rápido/ vs /ritmo menos rápido/ à categoria figurativa que indica o movimento do trem.

Observe-se o poema abaixo:

Debussy

Para cá, para lá...

Para cá, para lá...

Um novelozinho de linha...

Para cá, para lá...

Para cá, para lá...

Oscila no ar pela mão de uma criança

(Vem e vai...)

Que delicadamente e quase a adormecer o balanço

- Psio... -

Para cá, para lá

Para cá e...

- O novelozinho caiu.

(BANDEIRA, 1973, p. 64)

O poeta vai acompanhando o movimento pendular de alguma coisa. Os versos, como um metrônomo, têm um ritmo que acompanha o movimento: “para cá, para lá”.

Esse ritmo é interrompido e explica-se o que estava oscilando: um novelozinho de linha. Deve-se notar, no entanto, que, depois de anunciar o objeto, as reticências interrompem a comunicação. É como se o poeta estivesse a contemplar a criança que estava para adormecer e parasse o que ia dizer para contemplar novamente o novelozinho na mão da criança: “para cá, para lá...”

Ele diz que o novelozinho “oscila no ar pela mão de uma criança/ (...) que delicadamente e quase a adormecer o balanço”. Entre os dois versos da fala do poeta, há um verso, que aparece entre parênteses, a indicar que, enquanto o poeta fala, o movimento do novelo continua. Ele mostra que seu vaivém prossegue sempre igual: primeiro para cá (vem) e depois para lá (vai). As reticências revelam que o movimento é contínuo.

Depois de ter-nos informado que esse “para cá, para lá” (contínuo como mostram as reticências) é o movimento de um novelozinho de linha que oscila no ar pela mão de uma criança que delicadamente e quase a adormecer o balanço, o poeta impede nossa manifestação com um *psio*, para não acordarmos a criança quase adormecida.

O ritmo do verso continua a recriar o ritmo do balanço. A interrupção do verso seguinte, que mostra o movimento apenas numa direção, significa que a criança dormiu e, portanto, derrubou o novelo. O último verso reitera esse significado para nós.

Temos aqui a homologação de uma categoria da expressão /rítmico/ vs /arritmico/ a uma categoria figurativa /balanço/ vs /não balanço/. No entanto, temos também, quando se observa a interrupção rítmica do penúltimo verso em contraste com os outros versos que indicam o balanço, uma homologação a uma categoria narrativa: /disjunção com o sono/ vs /conjunção com o sono/.

O título do poema é o nome do compositor francês Debussy, cuja obra *Children's corner*, coletânea de peças infantis dedicada à filha, possui uma peça intitulada “A menina dos cabelos de linho”, composta de movimentos ascendentes (*vem*) e descendentes (*vai*) e terminada com uma cadência harmônica com movimento melódico descendente (*caiu*).

Tomemos ainda mais um exemplo:

Poema tirado de uma notícia de jornal

João Gostoso era carregador de feira livre e morava no
[morro da Babilônia num barracão sem número].

Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro

Bebeu

Cantou

Dançou

Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado.

(BANDEIRA, 1983, p. 214)

O nome da personagem é bastante comum, indicando tratar-se de um homem qualquer do povo, um João-ninguém. Seu sobrenome tem uma conotação sexual, o que aponta para o universo da malandragem carioca. Seu trabalho diz respeito à utilização da força física. Além disso, como é um subemprego, ajuda a reforçar a idéia de que se trata de um qualquer. O local de moradia é uma favela e seu barracão não tem nem mesmo número, o que mostra alguém totalmente à margem da assistência do poder público, da organização administrativa. A favela chama-se Babilônia, o que evoca o substantivo comum “babilônia”, que sugere o caos, a confusão, a indeterminação. A caracterização da personagem mostra um ser indiferenciado da massa humilde que povoa as grandes cidades brasileiras, um ser anônimo. No plano da expressão, essa caracterização é feita por meio de um único verso: enorme, que não cabe numa linha e, por isso, difuso, indiferenciado como um João Gostoso. Os indicadores de espaço aparecem como um todo indistinto (não há nome de rua, nem número da casa).

O segundo verso é bem menor do que o primeiro, mas ainda longo. O adjunto adverbial “uma noite” é uma fórmula introdutória de narrativa como “era uma vez”. Marca o início da narração, depois da descrição caracterizadora do primeiro verso. O bar é bem caracterizado, é o Vinte de Novembro. Não se trata do espaço indiferenciado do barracão sem número. O artigo definido que precede o termo “bar” se contrapõe ao indefinido que antecede a palavra “barracão”. João Gostoso sai do espaço indiferenciado e entra num espaço diferenciado: espaço de prazer, homólogo a seu sobrenome.

Aparece em seguida uma seqüência de três versos que se distinguem dos dois primeiros e do último. São versos bem curtos, pois têm duas sílabas. São constituídos por formas de 3ª pessoa do singular do pretérito perfeito do indicativo e, portanto, são oxítonas. Têm um ritmo rápido próprio para indicar o instante de gozo e felicidade de João. Constituem uma gradação, a indicar a intensidade desse instante de alegria. A ordem alfabética das palavras (*b, c, d*) reitera a intensificação progressiva do conteúdo na expressão. Esse bloco de três versos é visualmente vertical em oposição à horizontalidade dos outros versos. Essa aparência mostra já o descer do morro (o alto) à Lagoa (o baixo).

A Lagoa Rodrigo de Freitas é um lugar de riqueza, em que as pessoas são distintas umas das outras. João Gostoso desce do meio indiferenciado e entra no meio social diferenciado. Ao mesmo tempo, dissolve-se no líquido da lagoa e, portanto, na natureza. A horizontalidade do verso sugere isso. Depois da indiferenciação social do início, temos, na morte, o instante de consagração de João Gostoso, que foi parar nas páginas do jornal. Para os joões-ninguém, a vida, do ponto de vista social, está relacionada ao anonimato, à indiferenciação, enquanto a morte está ligada à consagração. Do ponto de vista natural, no entanto, a vida é a distinção e a morte, a dissolução na natureza.

O poema, na expressão e no conteúdo, mostra essa contradição inerente à vida de tantos brasileiros: só se diferenciam na dissolução, na indiferenciação da morte. O poeta, com um texto construído como uma narração em terceira pessoa, põe a nu essa tragédia brasileira.

Há no poema várias homologações entre categorias da expressão e do conteúdo: a categoria /rítmico/ vs /arrítmico/ correlaciona-se à oposição aspectual /pontualidade/ vs /duratividade/ e à oposição narrativa /trabalho/ vs /gozo/; a oposição /horizontalidade/ vs /verticalidade/ está homologada à oposição narrativa /descer/ vs /permanecer/; a oposição /verso mais longo/ vs /verso menos longo/, à oposição temática /indiferenciação/ vs /diferenciação/.

Uma segunda questão a ser considerada são os modos de presença no texto das categorias homologáveis. Em geral, pensa-se que as categorias precisam estar efetivamente manifestadas com seus dois termos em oposição. No entanto, é preciso

levar em conta o fenômeno da catálise, para estabelecer os modos de presença dos termos da categoria. A catálise é explicitação de elementos elípticos da estrutura de superfície, graças às relações de pressuposição (GREIMAS & COURTÉS, 1979, p. 33). Assim, numa categoria da expressão e do conteúdo, construída com base numa semelhança e numa diferença, a manifestação do termo *a* pressupõe o termo *b* e vice-versa. Há, portanto, duas maneiras de manifestação das relações semi-simbólicas: presença vs presença dos elementos correlacionados ou presença vs ausência dos elementos correlacionados. Na análise de uma categoria do plano da expressão e de sua correlação com uma categoria do plano do conteúdo não é preciso que os dois termos estejam manifestados, porque a manifestação de um pressupõe a presença do outro.

Para exemplificar o primeiro desses modos de manifestação, tomemos o poema “A onda”, de Manuel Bandeira:

a onda anda
aonde anda
a onda?
a onda ainda
ainda onda
ainda anda
aonde?
aonde?
a onda a onda
(1973, p. 286)

O poema é constituído de uma oposição entre vogal oral e vogal nasal. Todas as nasais são tônicas e todas as orais são átonas. A vogal nasal é mais longa do que a oral, por causa da ressonância nasal. O poema é constituído basicamente com vogais, que, do ponto de vista acústico, são ondas periódicas. A única consoante que ocorre no texto é o *d*, que, por ser oclusiva, é momentânea e explosiva e, por ser sonora, contém uma certa periodicidade. A vogal oral é sempre o *a*, se excetuarmos o *i* final de “aonde”. O *ã* é ligeiramente mais fechado do que o *a*. O ritmo de todos os versos, exceto daqueles terminados por um ponto de interrogação, é decorrente do seguinte esquema acentual: átona/ tônica/ átona/ tônica. Isso permite imaginar o movimento rítmico do poema: fraca/ forte/ fraca/ forte/ fraca, ou seja, baixo/ ascendente/ descendente/ ascendente/ descendente. Todos os versos terminam por uma sílaba átona, que contrasta com a sílaba tônica precedente, fazendo diminuir a intensidade da emissão sonora.

Todos esses elementos fônicos (ritmo, assonância, alternância de orais e nasais, etc.) recriam, no plano da expressão, o movimento ondulatório ininterrupto das ondas do mar. A presença da consoante oclusiva *d*, logo após a vogal nasal tônica, que indica o ápice alongado da onda, mostra que ela se quebra numa explosão. O contraste

entre o *a*, a mais aberta das vogais, e as vogais nasais, mais fechadas, revela o contraste entre a contração das águas na crista das ondas e seu espraiamento na arrebenção.

É preciso ainda observar a entoação e o encadeamento dos versos. Os três versos que terminam por ponto de interrogação são dissílabos e têm a seguinte estrutura: sílaba átona, sílaba tônica, (sílabas átonas). Como a entoação interrogativa é ascendente, o verso termina numa elevação da voz, enfraquecida ligeiramente pela sílaba átona final.

O segundo e o terceiro verso encadeiam-se por um *enjambement*. Tudo isso recria, na expressão, o movimento descontínuo das ondas, que têm dimensões diferentes. Além disso, as interrogações indicam a suspensão das águas no alto, antes da arrebenção.

O poema é constituído por oposições da expressão que se correlacionam com oposições do conteúdo, para recriar sensivelmente o movimento ondulatório das ondas.

Para exemplificar o segundo dos modos de manifestação semi-simbólica, vejamos um trecho do poema “A valsa”, de Casimiro de Abreu:

Tu, ontem,
Na dança
Que cansa,
Voavas
Coas faces
Em rosas
Formosas
De vivo
Lascivo
Carmim;
Na valsa,
Corrias,
Fugias,
Ardente,
Contente,
Tranqüila,
Serena,
Sem pena
De mim!

(ABREU, 1974, p. 49-50)

O longo poema é feito com versos dissílabos, com acento na segunda sílaba, o que cria o ritmo rápido da valsa. Não temos o contraste entre dois ritmos, mas entre a presença do ritmo e sua ausência pressuposta.

A terceira questão diz respeito à utilização das formas fixas em poesia, como, por exemplo, o soneto. A Semiótica estabeleceu alguns princípios para o estudo do discurso poético: “a) não é coextensivo ao conceito de literatura; b) em princípio, é indiferente à linguagem em que é produzido” (GREIMAS, 1976, p.12). A especificidade da semiótica poética caracteriza-se pela correlação entre expressão e conteúdo, ou seja, que o discurso poético é um discurso duplo, pois projeta suas articulações simultaneamente no plano da expressão e no do conteúdo (GREIMAS, 1976, p.12). Se o plano da expressão deve articular-se ao do conteúdo, este, por sua vez, caracteriza-se pela densidade (p.23). Assim, o conteúdo poético deve possibilitar várias leituras.

Esses postulados não permitem confundir versificação com poesia. Na *Gramática latina em verso*, de Castilho, há métrica, mas não há poesia, pois falta, de um lado, densidade de conteúdo; de outro, correlação entre os dois planos:

Onde houver superlativo,
Numeral ou partitivo,
Vereis logo um genitivo;
Ou de, e, ex e ablativo,
Ou inter ou ante, claro,
Com plural no acusativo.
Outras vezes, e não raro,
Dispensando o acusativo,
O que neles pôr-se havia
Vai co’o tal superlativo,
Numeral ou partitivo,
Ter concórdia ou parceria (1941, p. 47)

No entanto, poder-se-ia dizer que a forma fixa é mera versificação e nada teria a ver com o discurso poético. Talvez em muitos casos, mas não nos grandes poetas. As formas fixas constituem uma maneira codificada de segmentar o discurso poético em unidades. Geninasca sugere que ela funciona como um diagrama (1976, p. 56-7), o que significa que, no plano de expressão da poesia, há categorias topológicas que se relacionam com as categorias do conteúdo. Essa sugestão permaneceu esquecida e é preciso resgatá-la, para verificar que a distribuição do conteúdo é homóloga a sua estruturação.

Um soneto tem quatorze versos, distribuídos em dois quartetos e dois tercetos. Poderíamos, então, dizer que temos nele três níveis hierárquicos: o do soneto em sua totalidade; o dos quartetos em oposição aos tercetos; cada uma das estrofes entre si. Dentro do soneto, poder-se-iam estabelecer todos os tipos de relações de um quarteto com outro, de um terceto com outro; dos quartetos com os tercetos; do primeiro quarteto com o primeiro terceto, do primeiro quarteto com o segundo terceto, etc. (GENINASCA, 1976, p. 56-68). Por outro lado, poder-se-iam estabelecer relações entre os versos de diferentes maneira. O que não ocorrerá nunca

num grande soneto é a falta de correlação diagramática. Tomemos um exemplo de um soneto de Camões.

Amor é fogo que arde sem se ver,
é ferida que dói e não se sente;
é um contentamento descontente,
é dor que desatina sem doer.

É um não querer mais que bem querer;
é um andar solitário entre a gente;
é nunca contentar-se de contente;
é um cuidar que ganha em se perder.

É um querer estar preso por vontade;
é servir a quem vence, o vencedor;
é ter com quem nos mata, lealdade.

Mas como causar pode seu favor,
nos corações humanos amizade,
se tão contrário a si é o mesmo Amor? (1988, p. 270)

Nesse poema, há uma primeira oposição topológica entre os dois quartetos e o primeiro terceto vs o segundo terceto. No primeiro bloco, o poeta tenta definir o amor. Cada verso é uma dessas tentativas, feita com uma afirmação. Entretanto, cada ensaio de definição deve ser abandonado, pois contém uma contradição e, como se sabe, o discurso científico, a quem cabem as definições das coisas do mundo, não admite o oxímoro. O segundo bloco, contrariamente às afirmações do primeiro, é uma interrogação. Sendo incapaz de definir o amor, por esbarrar sempre na contradição, o poeta manifesta sua perplexidade diante da universalidade do amor, apesar de sua contraditoriedade. Observando-se o primeiro bloco, nota-se uma outra oposição topológica. Opõe-se o primeiro quarteto, em que o poeta se vale de substantivos para definir o amor, ao segundo quarteto e primeiro terceto, em que ele se utiliza de verbos, substantivados ou não, para essa tarefa.

No primeiro quarteto, opõem-se os dois primeiros versos, em que se utilizam substantivos concretos aos dois últimos, em que se usam substantivos abstratos. Essa oposição é indicada pela rima: ab vs ab.

No segundo quarteto, a oposição é entre frase negativa e frase positiva, indicada pela rima aa vs bb.

Nos dois tercetos, há uma oposição entre versos terminados por substantivos abstratos que indicam estado (-dade) e aqueles que não terminam dessa forma. Essa oposição também é indicada pelo esquema rímico: ababab.

Finalmente, há uma oposição entre o primeiro e o último versos, pois o primeiro começa com “amor” e o último termina com “é o mesmo Amor”. É como se o poeta, incapaz de definir o amor, concluísse que o amor é o mesmo amor, ou seja, que esse sentimento não é alguma coisa que possa ser entendida, mas apenas alguma coisa que pode ser vivida.

Tomemos ainda um outro exemplo, o soneto “As pombas”, de Raimundo Correia:

Vai-se a primeira pomba despertada...
Vai-se outra mais... mais outra... enfim dezenas
De pombas vão-se dos pombais, apenas
Raia sanguínea e fresca, a madrugada...

E à tarde quando a rígida nortada
Sopra, aos pombais de novo, elas, serenas,
Rufando as asas, sacudindo as penas,
Voltam todas em bando e em revoada....

Também dos corações onde abotoam
Os sonhos, um por um, céleres voam,
Como voam as pombas dos pombais;

No azul da adolescência as asas soltam,
Fogem... Mas aos pombais as pombas voltam,
E eles aos corações não voltam mais.... (CORREIA, 1997, p. 145)

No poema, comparam-se as pombas aos sonhos dos seres humanos, mostrando que, se ambos abandonam os “ninhos”, quando raia a manhã, as pombas voltam a eles à noite, enquanto os sonhos dos humanos não voltam mais. A primeira oposição topológica é entre os quartetos e os tercetos. O primeiro bloco fala das pombas e o segundo, dos homens. No primeiro bloco, há uma contraposição entre o primeiro quarteto, que mostra o ir, e o segundo, que fala do voltar. No segundo bloco, há uma oposição entre o primeiro terceto e o segundo: aquele mostra a semelhança dos sonhos dos seres humanos com as pombas e este, as diferenças. O esquema rímico dos tercetos, aabccb, mostra que os dois versos que rimam em b indicam a diferença entre as pombas e os sonhos humanos.

Como se observa, a utilização de categorias topológicas correlacionadas a categorias de conteúdo não é invenção de certas vanguardas, mas é algo inerente à poesia.

O estudo dos sistemas semi-simbólicos estabelece as relações entre o sensível e o inteligível, pois, ao examinar as correlações entre categorias da expressão e do conteúdo, está desvelando “os mecanismos reveladores da transfiguração das sensações em manifestações sígnicas” (TEIXEIRA, 1998, p. 3). O estudo do semi-

simbolismo tem um alcance teórico e um, analítico. De um lado, permite discutir, com profundidade, o papel da percepção sensorial na produção do sentido; de outro, possibilita o exame acurado das relações entre expressão e conteúdo (TEIXEIRA, 1998, p. 5-6), o que permite compreender melhor os textos poéticos (não só das poéticas verbais, mas também das poéticas visuais), que se caracterizam pela presença do semi-simbolismo; as semióticas sincréticas; o processo tradutório, seja a tradução intra-semiótica dos textos poéticos, seja a tradução intersemiótica. Em todos esses casos, é preciso não perder de vista a importância das correlações entre conteúdo e expressão.

FIORIN, J. L. Three questions in regard to the relationship between expression and content **Itinerários**, Araraquara, n. especial, p. 77-89, 2003.

■ **ABSTRACT:** *In this paper, I analyze how the expression and the content plans are interrelated. From this analysis, I intend: (1) to show that the concept of semi-symbolism that Semiotics established should be amplified, so that it could comprehend the categories of both the expression and content plans at all levels of the generative process, and not only at the deepest levels; (2) to account for a more accurate view on how those plans appear in the textualization - both of them may be present, as well as just one of them, in which case the other category is recovered via catalysis; and finally (3) to show its topologic character in the study of the fixed forms of poetry.*

■ **KEYWORDS:** *Semi-symbolism; textualization; topologic categories.*

Referências

- ABREU, C. **Poesia**. 4. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1974.
- BANDEIRA, M. **Estrela da vida inteira**. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1973.
- _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.
- CAMÕES, L. de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
- CASTILHO, A. F. de. **Gramática latina em verso**. Lisboa: Académica de D. Felipa, 1941.
- CORREIA, R. As pombas. In: BARBOSA, F. **Clássicos da poesia brasileira**. São Paulo: Klick, 1997.
- FERREIRA, A. **Cana caiana**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1939.
- GENINASCA, J. Divisão convencional e significação. In: GREIMAS, A. J. (Org.). **Ensaio de semiótica poética**. São Paulo: Cultrix, 1976. p.56-75.

GREIMAS, A. J. (Org.). **Ensaio de semiótica poética**. São Paulo: Cultrix, 1976.

GREIMAS, A. J.; COURTES, J. **Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage**. Paris: Hachette, 1979.

HJELMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TEIXEIRA, L. **Um rinoceronte, uma cidade**: relações de produção de sentido entre o verbal e o não verbal. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1988. (Mimeografado).

■ ■ ■