

SEMIÓTICA E ANÁLISE LITERÁRIA: UMA INTRODUÇÃO

ABSTRACT: This work aims to contribute to a primary reflexion on the applicability of Semiotics Theory to literary text reading and interpretation. Using Charles Peirce's notion of *hypoicon*, and by making brief comments on a popular sound lyrics, we want to demonstrate the pertinency of such theoretical tool to the analysis of poetry.

KEY-WORDS: Semiotics; *hypoicon*; literary text.

Introdução

Definida como *ciência geral dos signos*, a Semiótica peirceana tem por objeto os processos de significação que constituem a linguagem, não se ocupando, a princípio, com a obra de arte literária, de modo específico. Decorre daí que essa teoria não oferece, aos que se dedicam ao estudo do texto poético ou de ficção, um modelo de análise voltado para suas características particulares. Trata-se antes, nas palavras de Pignatari (1979, p.9), de “uma ciência que ajuda a ler o mundo” – aí incluído, obviamente, o *mundo das palavras*, entre outros signos –, mas tal leitura não possui uma *gramática* ou uma *método*, no sentido tradicional destes termos.

A passagem dessa visão teórica geral para a prática da abordagem semiótica da literatura nem sempre se dá sem dificuldades. Mesmo a existência, entre nós, de autores que têm realizado brilhantemente essa aplicação, não significa que a trilha por eles aberta possa ser seguida sem percalços. A maioria dos seus achados interpretativos, embora fundada numa mesma concepção de linguagem, dificilmente funcionaria como fórmula a ser transposta para a leitura de outros textos, pois se refere a processos existentes apenas nos contextos em que foram identificados. Sobre essa característica da leitura semiótica, assim se posiciona uma pioneira de sua divulgação em nosso meio, Santaella (1996, p.60):

A semiótica peirceana ou a ciência dos signos ao mesmo tempo que nos fornece um complexo dispositivo de indagação das possibilidades de realização e classificação dos signos num corpo teórico sistematizado, também exige de nós uma atividade de descoberta, quando pretendemos aplicar esse corpo teórico a sistemas concretos de signos. Aliás, não é hoje novidade para ninguém o fato de que uma ciência não se define como corpo de dogmas cristalizados, nem como receituário metodológico aplicável a qualquer objeto. A relação teoria / aplicação prática não se processa, portanto, como mera reiteração ritualística de fórmulas sagradas, visto que, ao se defrontar com seu objeto na atividade metodológica de sua aplicação prática, a teoria pode sofrer retificação de seus conceitos. A questão da aplicação é pois indagação dupla: a teoria desvendando seu objeto e o objeto testando os conceitos que o falam.

Nada é mais apropriado à natureza da linguagem literária do que um *antimétodo* – isto é, um aparato teórico que fundamenta as análises de textos sem, no entanto, uniformizá-las – uma vez que a literatura se caracteriza justamente pela transgressão de códigos, pela invenção constante de formas, repelindo os esquemas fechados, prescritivos. E isto nada tem a ver com subjetivismo ou falta de rigor científico: as bases conceituais da teoria peirceana são, ao contrário, bastante objetivas, além de possuírem uma finalidade precisa, como explica Pignatari (1979, p.12):

Mas afinal, para que serve a Semiótica? Serve para estabelecer as ligações entre um código e outro código, entre uma linguagem e outra linguagem. Serve para ler o mundo não-verbal: “ler” um quadro, “ler” uma dança, “ler” um filme – e para ensinar a ler o mundo verbal em ligação com o mundo icônico ou não-verbal.

De fato, as reflexões de Peirce (1990, p.64) a respeito da linguagem aplicam-se, indefinidamente, aos contextos literários e aos não-literários. Mas é aí que está a novidade: munido dessa visão ampla, e atento à interação do icônico e do verbal, o semioticista focalizará o texto de uma perspectiva capaz de apreender os diálogos que se estabelecem entre as diversas formas artísticas: a literatura, o cinema, a música, as artes plásticas etc. E ainda quando se detenha exclusivamente na leitura do código verbal, a Semiótica buscará nele a transformação do simbólico (no caso, a palavra) em ícone, isto é, os meios pelos quais a obra literária, mais do que representar, *presentifica* o seu objeto.

Para entendermos os modos possíveis como se opera, na linguagem literária, essa transformação, é necessário remetermo-nos, ainda que de forma sintética, a alguns conceitos elementares da teoria peirceana, especialmente à categoria dos *signos icônicos* ou *hipoícones*.

1 Alguma teoria

A mais importante das tricotomias criadas por Peirce (1990) para a descrição dos signos distingue-os em **ícone**, **índice** e **símbolo**. Fundamental para a expressão artística (e também para o pensamento científico), o ícone é definido como um signo que mantém, com aquilo que representa, traços de semelhança em suas qualidades imediatas, isto é, em suas características visuais, sonoras, táteis etc. Diversamente do símbolo, cuja associação com o objeto é arbitrária e convencional; e do índice, que está diretamente ligado a ele, por contigüidade; o ícone reproduz qualidades idênticas às do objeto, constituindo-se numa réplica deste. Não existe, por exemplo, qualquer semelhança entre a palavra *livro* e o que ela denota na língua portuguesa, ou entre a luz verde e a mensagem “siga” no código de trânsito (relações simbólicas). Já o surgimento de certas ervas e pássaros, ao redor de uma embarcação, *indica* ao navegante a aproximação do continente (relação indexical). Um girassol retratado numa tela mantém, por sua vez, uma relação icônica com o girassol real.

Entretanto, a identidade de um signo com o seu objeto será sempre ilusória, parcial (um retrato pode substituir/significar, em certos contextos, a pessoa retratada, mas jamais se confundirá com ela). Por isso, ao nos referirmos a fenômenos concretos de linguagem, o que temos em mente, geralmente, não são ícones ideais, mas **signos icônicos** ou **hipoícones**, na expressão de Peirce (*op. cit.*).

Descendo ainda um degrau nessa tipologia, encontramos uma subclassificação que adquire grande interesse para a abordagem de sistemas complexos de significação, como as obras de arte: trata-se da divisão dos hipoícones em outras três categorias ou modos de representação. São elas: a **imagem** – que reproduz mimeticamente as qualidades simples da coisa representada –, o **diagrama** – que está mais próximo de uma associação indexical com o objeto – e a **metáfora** – que guarda maior semelhança com as formas *simbólicas* de representação – (Cf. PEIRCE, 1990, p.64). Esta última – que dispensa apresentações no campo dos estudos literários – parece não divergir, em sua definição semiótica, do conceito que conhecemos da Retórica. Peirce (*Op. cit.*) inclui nesta categoria os signos ou representâmens cuja remissão ao objeto se dá através “de um paralelismo com alguma outra coisa”. É o que ocorre, por exemplo, no código verbal, em sentenças como “*fecha-se a pálpebra do dia*” (= anoitece), de um soneto de Raimundo Correia. Mais instigante é a oposição que se estabelece entre imagem e diagrama. São *imagens*, por exemplo, uma tela naturalista, a maquete de um edifício ou uma onomatopéia, pois estes signos nos remetem sensorialmente à *presença* daquilo a que se referem. Por outro lado, considera-se *diagramática* a relação entre

dois processos que, embora não se assemelhando mimeticamente, possuem certa identidade em algumas de suas partes: a escala do termômetro e a temperatura medida; um mapa e a região nele representada.

2 A questão da operacionalidade

A primeira pergunta que se coloca para a Semiótica literária é precisamente: que rendimento o leitor de um poema ou de uma narrativa de ficção pode obter dessa teoria acerca dos signos? Antes de tentar respondê-la, devemos advertir contra dois extremos que representam riscos para uma atividade prática neste terreno. O primeiro deles é a diluição ou a banalização da abordagem semiótica, muitas vezes degenerada em mero inventário de jogos paragramáticos que sequer estabelecem relações convincentes com o sentido dos textos analisados. O extremo oposto, igualmente nocivo, é a utilização do texto como pretexto para exercícios de classificação, em prejuízo da análise interpretativa. Assim como existem um *sociologismo* e um *psicologismo* literários, não estamos livres aqui do emprego abusivo da teoria pela teoria. E, se a teoria não servir para nos fazer compreender o seu objeto, para que serve então a teoria?

Para enfrentar a questão da operacionalidade da Semiótica peirceana, no que se refere à análise literária, retornemos à constatação, aparentemente consensual, de que o texto literário é um **signo** (complexo, porque composto de muitos signos) **icônico**. A matéria-prima da literatura é o símbolo (a palavra), mas o artista a emprega de um modo especial, visando ao que Pignatari (1979), reformulando a função poética de Jakobson, definiu como uma *projeção do icônico sobre o verbal*.¹ Nesse contexto, o signo lingüístico tem sua arbitrariedade relativizada e tende a transformar-se em signo icônico, isto é, tende a imitar as características do seu objeto. A principal contribuição da Semiótica para a literatura é a compreensão de como se constrói essa *iconicidade* da linguagem literária.

Tome-se como exemplo o comentário seguinte, acerca de uma letra de canção de Edu Lobo e Chico Buarque de Holanda: *Sobre todas as coisas*. Gravada inicialmente por Gilberto Gil, para a trilha sonora do espetáculo *O grande circo místico* (1982)² e posteriormente por vários outros intérpretes,

¹ A função poética de Jakobson, de base lingüística, fala de uma projeção do eixo da similaridade sobre o eixo da contigüidade. Cf. Jakobson, Roman. *Lingüística e poética*. In: *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

² Referência ao balé de Naum Alves de Souza, inspirado num poema homônimo de Murilo Mendes.

esta composição foi incluída por Chico Buarque no disco *Paratodos* (1992), registro que ora nos serve de referência.³

Sobre todas as coisas

01	Pelo amor de Deus,
02	Não vê que isso é pecado, desprezar quem lhe quer bem?
03	Não vê que Deus até fica zangado vendo alguém
04	Abandonado pelo amor de Deus?
05	Ao Nosso Senhor
06	Pergunte se Ele produziu nas trevas o esplendor
07	Se tudo foi criado – o macho, a fêmea, o bicho, a flor,
08	Criado pra adorar o Criador.
09	E se o Criador
10	Inventou a criatura por favor
11	Se do barro fez alguém com tanto amor
12	Para amar Nosso Senhor.
13	Não, Nosso Senhor
14	Não há de ter lançado em movimento terra e céu
15	Estrelas percorrendo o firmamento em carrossel
16	Pra circular em torno ao Criador.
17	Ou será que o Deus
18	Que criou nosso desejo é tão cruel,
19	Mostra os vales onde jorra o leite e o mel
20	E esses vales são de Deus?
21	Pelo amor de Deus,
22	Não vê que isso é pecado, desprezar quem lhe quer bem?
23	Não vê que Deus até fica zangado vendo alguém
24	Abandonado pelo amor de Deus?

³ Sobre Todas as Coisas. Chico Buarque e Edu Lobo. *Paratodos*. Faixa 5, n.65064470 BMG.1982. CD.

Sobre todas as coisas conjuga a gravidade do motivo religioso, sinalizado desde o título, e certa ironia profanadora, o que se explica pelo contexto ficcional para o qual a canção foi composta: trata-se de um protesto contra a indiferença da mulher amada, consagrada à vida religiosa e, portanto, ao amor divino. Para vencer-lhe a resistência, o sujeito lírico recorre a um argumento afetadamente retórico (“Não vê que isso é pecado, desprezar quem lhe quer bem?”), com o qual busca subverter-lhe as convicções, mostrando-lhe que sua recusa, ao invés de agradar, ofende a Deus, pois Ele não teria reservado para Si todo o amor com que dotou a criação.

Embora preterida, ou evocada sempre de modo indireto ou atenuado (pergunte se... / não há de... / ou será que...), a figura de um “Deus cruel”, que teria criado o amor para usufruto próprio, ocupa quatro das seis estrofes do texto. Ela surge no segundo e terceiro segmentos, assumindo a forma negativa no quarto para voltar a ser considerada no quinto – só não ocorre na primeira e última estrofes que, idênticas, envolvem visualmente as demais, ao mesmo tempo que servem de contrapeso no jogo sutil de convicção e dúvida em que o texto se equilibra. Essa imagem narcísica do Deus cristão estrutura todo o discurso e repercute em vários níveis da composição, chegando a fixar-se mais vigorosamente na percepção do leitor do que o próprio tema do apelo amoroso, que acaba como que deslocado para segundo plano.

Dois questões nos conduzem aqui à reflexão teórica: (1) por que essa imagem se torna esteticamente eficaz? E (2) como é construído tal efeito? O primeiro problema foi parcialmente abordado quando referimos a frequência com que ela se reitera ao longo do poema. A teoria literária nos ensina que toda recorrência deve ser considerada em uma análise, ainda mais quando o objeto de estudo é um discurso altamente condensado, como é o caso da poesia. Mas devemos perceber que essa reiteração ocorre, como dissemos, em vários níveis de significação do texto. A imagem *ganha vida* aqui, não apenas porque se repete, mas porque se materializa na construção do signo, extrapolando o simbólico em direção ao icônico, de modo que *forma e conteúdo parecem estar dizendo a mesma coisa*. O segundo questionamento, que nos interessa de perto na presente análise, diz respeito aos recursos empregados pelos autores para alcançar essa materialidade do conceito. Como e onde ocorre, precisamente, a *projeção do icônico sobre o verbal*?

Sublinhemos um detalhe curioso na estrutura do poema: as repetições de palavras e expressões (veja-se os grifos na transcrição) não ocorrem ali de modo aleatório, mas obedecem a um esquema regular. Os elementos duplicados estão, em sua maioria, dispostos nos extremos de partes visualmente definidas do texto: início e fim de uma estrofe, de um grupo de estrofes, de um período ou do poema inteiro. A primeira e a sexta estrofes, não apenas são

idênticas, como também iniciam e terminam pela mesma expressão. As demais incidem no mesmo processo, se considerarmos a sinonímia dos termos “Nosso Senhor” e “Criador”, que se alternam entre a segunda e a quarta estrofes, configurando um duplo quiasmo (versos 5 a 12 e 9 a 16, respectivamente). No penúltimo bloco, vê-se ainda a recorrência da palavra “Deus” em final de verso.

A reiteração de um elemento inicial no fim de cada um desses segmentos é uma figura conhecida da Retórica, que a chama de *epanadiplose*, e seu efeito está aqui diretamente relacionado à construção do ícone. A equivalência dos extremos, seja nas unidades internas ou na macroestrutura textual, adquire, para o ouvinte ou leitor (mas sobretudo para este último, que pode explorar o texto de forma não-linear), o efeito de um contínuo *retorno ao ponto de partida*, se empregarmos a já consagrada analogia em que se representa o discurso como *trajetória* (considere-se, neste sentido, o emprego de expressões como *linearidade* e *paralelismo* nos estudos lingüísticos e literários). Daí poderemos falar, neste caso, de uma **estrutura circular**.

Sugerida pela disposição e seleção das palavras, essa circularidade afeta o plano sonoro da canção (veja-se, por exemplo, o efeito localizado da paronomásia, no oitavo verso: “**criado pra adorar o criador**”), mas também se manifesta na sua organização discursiva, impressão que se reforça pelo fato de as estrofes coincidirem com enunciados completos, marcando uma segmentação, não apenas rítmica, mas também lógica do discurso. Além do retorno à primeira estrofe, no final do poema, repete-se nas quatro estrofes internas um mesmo argumento, apenas variando a forma de expressá-lo (costuma-se dizer, nestes casos, que o discurso *dá voltas* ou *gira em torno de um mesmo ponto*). Temos assim uma multiplicação do efeito de circularidade, que atua simultaneamente nas unidades internas e no corpo inteiro do poema.

Não há dúvida de que a analogia com o círculo, embora seja apenas um dos modos possíveis de representação da estrutura destacada (outra figura pertinente seria a do espelho), não nos ocorre de modo arbitrário: somos conduzidos a ela por uma série de correspondências. Basta lembrarmos que o atributo da *circULARIDADE* aparece de modo eloqüente em uma das passagens mais expressivas da composição:

Não, Nosso Senhor
Não há de ter lançado em movimento terra e céu
Estrelas percorrendo o firmamento **em carrossel**
Pra **circular em torno** ao Criador.

A organização lógica do discurso, determinada pela ordem específica de

repetições acima descrita, configura-se, assim, como um signo icônico em relação à imagem do carrossel, que integra, por sua vez – e noutra plano de análise – uma alegoria da visão teocêntrica do Universo.

Para melhor explorar essa correspondência, deve-se perceber que tal estrutura circular não reproduz pontualmente as qualidades imediatas do objeto *carrossel*, mas o constante *retorno ao ponto inicial* que, por força das repetições, impõe-se à leitura, mimetiza a ação de “circular em torno a”, de que falam esses versos. À luz da categoria dos hipoícones, podemos afirmar que o que temos, neste caso, não é, portanto, uma **imagem**, mas um **diagrama**. Importa aqui distingui-los, menos para efeito de classificação do que para fim de compreensão do processo descrito: menos evidentes, as associações diagramáticas demandam interpretações relativamente mais complexas, na medida em que implicam maior abertura. Elas não preexistem ao processo da leitura, não estão dadas, mas sugeridas enquanto relações possíveis, cabendo ao leitor estabelecer o nexos entre elementos aparentemente desvinculados. Daí a grande importância do conceito peirceano de diagrama para a análise literária.⁴

3 Considerações finais

Os comentários acima nos conduzem a um dos pressupostos fundamentais para uma abordagem da obra literária através da Semiótica. Trata-se da consideração do texto como um signo complexo, em que diferentes níveis de construção (a organização sintática e discursiva, as escolhas lexicais, o ritmo, a segmentação espacial) concorrem para um efeito de coerência estrutural, isto é, para uma impressão de unidade, podendo todo o conjunto ser apreendido como um hipoícone na medida em que reflete qualidades análogas às do conceito representado. Lembremos que, para Peirce (op. cit), o efeito estético decorre de o signo apresentar “uma quantidade de partes de tal modo relacionadas umas às outras que confirmam uma positiva e simples qualidade imediata à sua totalidade”.⁵

⁴ Em um artigo de 1965, Roman Jakobson já destacava a relevância desse conceito no âmbito dos estudos lingüísticos. Cf. JAKOBSON, Roman. À procura da essência da linguagem. In: *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969, p.98-117.

⁵ O termo cunhado por Peirce para designar essa “simples qualidade imediata” é *firstness*, que se costuma traduzir por primeiridade ou primariedade.

Referências

BUARQUE, Chico e LOBO, Edu . **Sobre Todas as Coisas**. Chico Buarque e Edu Lobo.m *Paratodos*. Faixa 5, n. 65064470 BMG. 1982. CD.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura: icônico e verbal, Oriente e Ocidente**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

SANTAELLA, Lúcia. **Produção de Linguagem e Ideologia**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1996.

