

A LEITURA DO TEXTO LITERÁRIO: UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA

Expedito Ferraz Júnior¹

RESUMO

As situações práticas de comunicação envolvem, em geral, a atuação simultânea de símbolos, índices e ícones. A semiose de um texto literário não é diferente, o que torna praticamente impossível isolarmos um texto puramente simbólico, indexical ou icônico. Podemos, todavia, identificar contextos em que um desses modos de representar sobressai aos demais, tornando-se determinante para a compreensão dos efeitos expressivos que o texto busca ressaltar. O objetivo deste artigo é descrever situações de leitura nas quais a ênfase em cada uma dessas três formas de representação determina a apreensão de sentidos específicos nos poemas e narrativas examinados. Com essa finalidade, valemo-nos do aporte teórico proveniente da Teoria Geral dos Signos, cuja base é o pensamento do filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce, do qual destacamos a segunda tricotomia dos signos, centrada nas relações possíveis entre as representações e seus objetos. Os conceitos são retomados inicialmente em seu sentido teórico geral para, em seguida, serem aplicados ao contexto específico da linguagem literária, a partir de comentários sobre poemas e narrativas de autores representativos da literatura brasileira, como Manuel Bandeira, João Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, entre outros. Mais do que traçar um esquema de classificações, as leituras propostas pretendem demonstrar como a apreensão dos componentes simbólicos, indexicais e icônicos presentes nos textos examinados implicam diferentes estratégias de cognição do fenômeno literário.

Palavras-chave: Leitura. Literatura. Semiótica. Peirce.

INTRODUÇÃO

A mais conhecida das classificações criadas pela semiótica peirciana é aquela que considera a relação *signo-objeto*, ou seja, os modos de representação propriamente ditos, a partir do que se distinguem os signos em (1) *ícones*, (2) *índices* e (3) *símbolos*, de acordo com os seguintes critérios: (1) *Ícones* são definidos como signos que mantêm semelhança com aquilo que representam. Nesse atributo de simulacro do objeto reside a especial importância do modo de representação icônica tanto para a expressão artística quanto para o pensamento científico. (2) *Índices* são signos que mantêm conexão real com um objeto particular. Uma relação será indexical (ou indicial) quando o signo for interpretado como derivação ou decorrência direta da existência do seu objeto. (3) *Símbolos*, nesta terminologia, são signos que associamos a um objeto apenas por força de um hábito, norma ou convenção. (PEIRCE, 1975, p. 101-102)

Como já advertiu Santaella (2000, p. 96), as tricotomias peircianas do signo não se referem a espécies irreduzíveis ou excludentes de coisas, mas a aspectos ou funções que podem ser desempenhados conforme o contexto em que um signo é utilizado. A tipologia deve ser tomada, portanto, como uma ferramenta que nos ajudará a decompor teoricamente a experiência dinâmica da semiose. Nos parágrafos seguintes procuramos apresentar as idéias gerais em que se fundamentam essas três categorias sógnicas, ao mesmo tempo em que demonstramos sua aplicação ao contexto de leitura de textos literários.

1. A ÊNFASE NO MODO DE REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICO

A leitura de um texto literário enfatizará o modo simbólico de representação quando o seu significado for evocado principalmente pelos sentidos convencionais dos signos utilizados, ou seja, quando as associações entre a forma literária e aquilo que ela representa se fundamentem principalmente nas convenções estabelecidas pelos códigos linguístico e literário. Nesses casos, deve predominar, no ato de leitura, a conformação dos signos a regras ou hábitos

de linguagem, tais como os que caracterizam o emprego das palavras numa determinada língua, os gêneros, as marcas dos estilos de época, as formas pré-fixadas de composição. Esse tipo de representação ocorre obviamente em todos os textos verbais, mas nem sempre exerce o papel mais importante na construção do efeito estético que apreendemos numa obra literária. O poema a seguir, de Manuel Bandeira, pode ser considerado com ênfase no modo simbólico, muito embora essa alternativa não lhe exclua a ocorrência das outras formas de representação.

Satélite

Fim de tarde.
No céu plúmbeo
A lua baça
Paira
Muito cosmograficamente
Satélite.

Desmetaforizada,
Desmitificada,
Despojada do velho segredo de melancolia,
Não é agora o golfão de cismas,
O astro dos loucos e dos enamorados.
Mas tão-somente
Satélite.

Ah Lua deste fim de tarde,
Demissionária de atribuições românticas,
Sem show para as disponibilidades sentimentais!

Fatigado de mais-valia,
Gosto de ti assim:
Coisa em si,
— Satélite.

Além de caracterizar o processo semiótico dominante no texto, o emprego de símbolos é também o tema que nele se desenvolve. O sentido geral do poema se apóia basicamente em conotações que atribuímos (por hábito ou norma cultural) a diferentes representações do objeto “lua”. Contrapõem-se aqui duas convenções: de um lado, os sentidos conotativos que se foram acumulando na tradição literária, especialmente naquelas correntes estéticas que investem na identificação da paisagem noturna com a vazão das “disponibilidades sentimentais”, com destaque para o romantismo. Preterido, esse sentido se traduziria em expressões como “segredo de melancolia”, “golfão de cismas” e “astro dos loucos e dos enamorados” (versos 9, 10 e 11). Em lugar disso, impõe-

se a visão do astro reduzida a uma dimensão racional, fixada num vocabulário de pendor técnico-científico que aspira à monossemia e predispõe assim a uma maior objetividade. O signo escolhido para essa tradução é a palavra “satélite”, que dá título ao poema e se repete em destaque ao final de cada estrofe.

O contraste entre essas duas representações — ambas simbólicas — do mesmo fenômeno é também o recurso empregado no poema para tematizar o peso das determinações sociais sobre um sujeito que, ao final de um dia de trabalho, “fatigado de mais-valia”, só pode lançar à paisagem um olhar empobrecido. Embora conhecendo todas as virtuais conotações que poderiam envolver o seu objeto, ele escolhe traduzi-lo por um signo que o represente “cosmograficamente” (vale dizer: segundo um vocabulário técnico), despindo-o assim de todas aquelas “atribuições românticas” para captá-lo como “coisa em si”, numa imagem isenta de metáforas e mitos. Nessa elaboração, produto de um lirismo crítico muito característico da modernidade, se a representação literária surge como trabalho do poeta, a linguagem metafórica (generosa em polissemia) se identifica com o excesso — a materialização da “mais-valia” de que ele se declara “fatigado”. É a recusa desse excesso que se projeta, por sua vez, na própria paisagem do “céu plúmbeo”, em que a “lua baça” é “demissionária de atribuições românticas”. Num gesto conjunto de negação, poeta e luar decretam assim a sua greve de linguagem, seja contra o embelezamento da paisagem ou contra as exigências dos arquétipos literários.

Ao enfatizar a procura de um signo ainda imune aos hábitos de linguagem que gostaria de descartar, o poema de Manuel Bandeira traz ao primeiro plano um componente essencial da linguagem simbólica, que é a regra de uso estabelecida para sua interpretação. É sobre ela que atua criticamente o artista, num processo retórico de atualização e ajuste do código, em busca dos signos mais adequados para traduzir a figurada experiência da apreensão do seu objeto, quando as formas ditadas pela norma já não cumprem plenamente sua função expressiva.

Outro exemplo de grande efeito obtido a partir da ênfase no simbólico — desta vez no campo da narrativa — encontra-se no conto “Famigerado”, de João Guimarães Rosa, que relata uma “insolitíssima” visita feita ao narrador por um

jagunço chamado Damázio, referido como “o feroz de estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo”. O motivo da incômoda presença era, no entanto, apenas certa dúvida, transformada em questão de honra pelo jagunço, acerca do significado do adjetivo que dá título ao conto e que lhe fora atribuído por um moço do governo. Mais do que dominar o significado linguístico de uma palavra (o “caroço”, o “verivérbio”, na expressão do narrador), Damázio queria conhecer o uso e as implicações morais que ela carrega, a fim de avaliar se o adjetivo que recebera não teria sido um insulto. Nos termos da teoria semiótica, dizemos que a indagação de Damázio diz respeito especificamente ao fundamento do símbolo, ou seja, à regra que lhe dá a condição de signo — neste caso, suas implicações no código de honra da valentia.

2. A ÊNFASE NO MODO DE REPRESENTAÇÃO INDEXICAL

Os signos cujos referentes são externos ao universo ficcional desempenham função bastante problemática na semiose da obra literária, na medida em que a ficção — assim como uma maquete, um sonho ou um cálculo matemático — é representação de objetos virtuais, que não precisam existir e quando existem geralmente são empregados como referências ambíguas. A consideração dessa espécie de indexicalidade conduz inevitavelmente a uma indagação: de que modo a referência a eventos e circunstâncias do mundo real se incorpora à semiose do fenômeno literário? Evidentemente, não é nossa pretensão explorar aqui todas as conseqüências desse questionamento, mas apenas situá-lo no centro de uma reflexão sobre o modo de representação indexical.

O tipo de relação indexical que facilmente encontraremos num texto literário não se baseia no conceito de indexicalidade genuína, mas naquilo que Peirce chamou de índices degenerados (também designados de hipossemes ou subindicadores) (Op. cit., 1975, p. 120-126), espécie de envolvimento de uma representação indexical por uma forma simbólica, cujo caso típico é o daquelas palavras que têm como função principal chamar atenção para situações

específicas pertencentes ao contexto comunicativo. Os exemplos citados na teoria costumam envolver nomes próprios, pronomes pessoais e demonstrativos. Estendendo, porém, o conceito a estruturas maiores, como a frase ou mesmo o texto inteiro, podemos encontrar traços de indexicalidade, por exemplo, em todas as mensagens auto-referenciais, cujos significados se atualizam a cada ocorrência do evento leitura, ao mesmo tempo em que se referem a ele.

Na linguagem verbal, e conseqüentemente na literatura, esse segundo grau de indexicalidade pode coincidir com a noção ampla de *referência*, que se observa tanto nas conexões internas de um texto como em suas projeções extratextuais. Ao conjunto dos índices que nos orientam quanto às relações entre as partes de um texto pertencem, por exemplo, as rubricas com que um autor enumera ou intitula os capítulos de um romance, ou os elementos linguísticos de coesão que, no corpo de uma narrativa, são responsáveis por indicar a retomada do sentido de outras passagens. Esses elementos atuam sobre a nossa atenção como se fossem *setas* indicando a direção que devemos seguir em cada passo da leitura, sinalizando o diagrama lógico do discurso. Por estabelecerem conexões com objetos específicos (os eventos pertinentes à enunciação), tais elementos de referência podem ser considerados como signos indexicais. Apenas uma advertência se faz necessária neste ponto: quando tratamos de certos gêneros literários, não é raro encontrarmos situações em que a ausência desses índices, ou mesmo o seu emprego ambíguo, com função invertida (como fatores de desorientação do leitor), participam do efeito a ser produzido na recepção das mensagens, como demonstrou Winfried Nöth, ao analisar a presença de “signos de desorientação” em narrativas de Lewis Carroll. (cf. NÖTH, 2003, p. 104-121).

Há situações em que apenas o título do texto, uma datação ou nota acrescida pelo autor carregam referências contextuais, as quais, no entanto, acabam condicionando a leitura, muito embora essa natureza indexical não seja suficiente para acrescentar nem subtrair valor literário a uma obra literária. O poema *Carta a Stalingrado*, de Carlos Drummond de Andrade, assume plenamente a circunstância histórica como tema, em toda a sua urgência e singularidade. Não há como abstrair da leitura o fato de que a “carta” em questão

alude ao evento da resistência dos russos contra a invasão alemã num momento histórico crucial para os desdobramentos da II Grande Guerra.

*Stalingrado, miserável monte de escombros, entretanto resplandescente!
As belas cidades do mundo contemplam-te em pasmo e silêncio.
Débeis em face do teu pavoroso poder...*

Não se afirma com isso que o caminhar do poeta entre os escombros da cidade arrasada se investe ali de factualidade, mas que o próprio poema consiste num gesto discursivo de referência aos acontecimentos de seu tempo — gesto esse só identificável pela reiterada apóstrofe centrada no índice *Stalingrado* — tornando-se com isso signo de um evento e consequência dele. Esse mesmo gesto será retomado de modo ainda mais evidente pelo próprio Drummond no poema *Homenagem*, em que o significado apenas sugerido pela expressão “*dis-/solução*” se esclarecerá pela coincidência de serem todos os nomes próprios listados referências a escritores (poetas, romancistas, filósofo) suicidas.

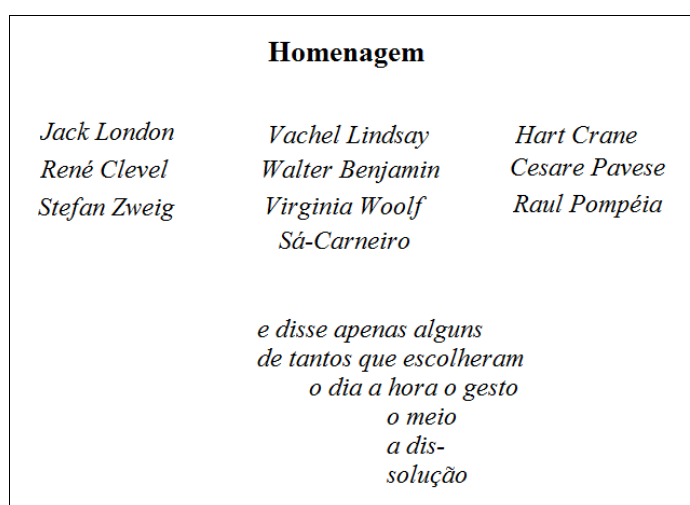


Fig. 1 – *Homenagem* – Carlos Drummond de Andrade

3. A ÊNFASE NO MODO DE REPRESENTAÇÃO ICÔNICO

Antes de exemplificarmos o emprego expressivo da iconicidade em textos literários, devemos atentar para a devida distinção entre um ícone puro e um signo icônico. Um ícone puro só pode ser pensado como qualissigno (pura qualidade), o que corresponde evidentemente a uma abstração teórica, pois só

vivenciamos as qualidades como signos quando elas já se encontram incorporadas às coisas ou processos. Com efeito, a experiência da iconicidade que apreendemos no contexto dinâmico das linguagens que nos cercam ocorre através de signos híbridos (em que se combinam aos componentes icônicos outros traços indexicais e simbólicos), nos quais entretanto prevalecerá o caráter de semelhança, isto é, de qualidades compartilhadas com os objetos. A rigor, esses signos são denominados *hipoícones* ou *signos icônicos*, terminologia que os distingue do conceito de ícone puro. Todavia, para os propósitos da nossa discussão, tomaremos como subentendida essa distinção, permitindo-nos chamá-los eventualmente de *ícones*.

Sabendo que o fundamento da representação icônica é a semelhança, deparamo-nos então com o relativismo que caracteriza esse conceito. Em que graus ou aspectos deve um signo se assemelhar ao seu objeto para que o classifiquemos como um ícone? Peirce respondeu a esse questionamento estabelecendo três subcategorias da iconicidade, que exemplificaremos a seguir.

3.1 A iconicidade imagética

As imagens são ícones que reproduzem as qualidades imediatas de um objeto — isto é, o seu aspecto sensorial —, sendo assim percebidas como imitação daquilo que representam. O exemplos mais usuais são os de uma maquete, pintura ou escultura realista. Na literatura, é imediata a associação que fazemos com algumas experiências intersemióticas, como a das ilustrações que se integram às obras e traduzem visualmente o que dizem os textos, especialmente na tradição da literatura infantil. Entretanto, apesar de o termo imagem sugerir visualidade, ele pode estender-se aos signos de outra natureza, como os que se baseiam na sonoridade. Dessa forma, não apenas o aspecto gráfico dos textos, mas também as onomatopéias e todos os efeitos rítmicos expressivos codificados na linguagem escrita seriam exemplos de iconicidade imagética na literatura. A propósito disso, considere-se o poema “A voz do canavial”, mais um exemplo colhido da obra de João Cabral de Melo Neto.

Voz sem saliva da cigarra
do papel seco que se amassa,

de quando se dobra o jornal:
assim canta o canavial,

ao vento que por suas folhas,
de navalha a navalha, soa,

vento que o dia e a noite toda
o folheia, e nele se esfola.

Eis um extraordinário exemplo da interação de recursos semânticos e sonoros que é uma das virtualidades da linguagem poética. Enquanto os símiles e metáforas, no nível das representações simbólicas, empreendem a aproximação entre canavial, cigarra, jornal e navalha, no estrato sonoro do texto se entrelaçam três eixos aliterativos na sugestão das várias impressões produzidas pelo vento entre as folhas da cana. São sons que vão desde o silvo (voz, sem, saliva, cigarra, seco, se, amassa, se, assim, suas, folhas, soa, se, esfola) ao sopro mais intenso (voz, saliva, canavial, vento, folhas, navalha, vento, folheia, esfola), passando pela sugestão de aspereza e secura no atrito das folhas cortantes (cigarra, dobra, jornal, por).

Outro caso de iconicidade imagética, esta perceptível já no estrato visual do texto, é o do poema “Ao pé da letra”, de José Paulo Paes:

•lho por •lho
de te por de te

O poeta recorre aqui a intervenções muito simples sobre a forma escrita do provérbio que enuncia a chamada “lei de talião”. As alterações consistem na substituição de uma das letras o por um círculo cheio, na palavra *olho*, e na supressão da letra *n* da palavra *dente*. A escolha das letras-ícones leva em conta sua feição tipográfica original, em que se insinua certa semelhança com as formas dos objetos representados. No primeiro caso, além da forma circular da letra o, que podemos associar ao desenho simplificado de um olho, o poema explora a coincidência no fato de a palavra *olho* possuir dois oo. Como há duas ocorrências da palavra no verso, cada uma parece corresponder a um par de

olhos, dos quais apenas um se encontra transfigurado. Por correspondência com essa primeira configuração, podemos cogitar igualmente de certa semelhança entre a letra *n* e o contorno aproximado de um dente, embora a sua ausência na palavra seja o recurso mais significativo nesse caso. Dois conjuntos se dispõem assim no espaço gráfico, figurando rostos a que faltam, respectivamente, um olho e um dente. Conhecendo o significado cultural do provérbio citado, não é difícil apreender nessa simetria de mutilações o teor de ironia que aqui se projeta sobre a sua lógica da retaliação. Note-se que essa desconstrução não se impõe à leitura através dos aspectos sonoros e semânticos do poema (que afinal apenas reproduzem o conhecido adágio): ela emerge de um ícone forjado a partir de sua composição gráfica, cujo efeito humorístico vem subverter o dogmatismo que a palavra automatizada tenderia a perpetuar.

3.2 A iconicidade diagramática

Um diagrama é um ícone que não possui semelhança imediata com aquilo que representa, entretanto, as relações existentes entre as partes que o constituem são análogas às aquelas existentes na estrutura do seu objeto. Enquanto uma imagem pode evocar um objeto pelo simples reconhecimento de suas qualidades sensoriais, o diagrama exige um esforço relativamente maior de interpretação, configurando assim um segundo nível de iconicidade.

Já vimos que, tomadas isoladamente, as palavras pertencem, em geral, ao domínio dos símbolos. Contudo, ao combiná-las, podemos construir diagramas, isto é, analogias entre a estrutura lingüística selecionada e aquilo que queremos representar. Ao descrever os signos icônicos, Peirce chamou atenção para a existência de ícones que são auxiliados por formas simbólicas. No sistema da língua, por exemplo, não podemos escolher qualquer palavra para representar uma coisa ou evento, mas podemos construir uma frase mais longa ou mais curta, ou alterar a ordem e a duração das palavras numa frase, com tal finalidade.

Sabendo então que o diagrama associa, por analogia, processos de aspectos sensoriais distintos, produzindo uma semelhança de relações, não é difícil reconhecer os modos como a literatura explora seus recursos visuais e

linguísticos para construir essa espécie de sinestesia que é a iconicidade diagramática. Para observarmos a ocorrência do diagrama em poesia, recorreremos mais uma vez a João Cabral de Melo Neto, neste caso, à segunda parte do seu *Estudos para uma bailadora andaluza*.

Subida ao dorso da dança
(vai carregada ou a carrega?)
é impossível se dizer
se é a cavaleira ou a égua.

Ela tem na sua dança
toda a energia retesa
e todo o nervo de quando
algum cavalo se encrespa.

Isto é: tanto a tensão
de quem vai montado em sela,
de quem monta um animal
e só a custo o debela,

como a tensão do animal
dominado sob a rédea,
que ressentido ser mandado
e obedecendo protesta.

Então, como declarar
se ela é égua ou cavaleira:
há uma tal conformidade
entre o que é animal e é ela,

entre a parte que domina
e a parte que se rebela,
entre o que nela cavalga
e o que é cavalgado nela,

que o melhor será dizer
de ambas, cavaleira e égua,
que são de uma mesma coisa
e que um só nervo as inerva.

É que é impossível traçar
Nenhuma linha fronteira
Entre ela e a montaria:
Ela é a égua e a cavaleira.

Empenhado em descrever os movimentos enérgicos da dançarina a que se refere o título do poema, o poeta se vê diante da indefinição — tão característica dos fenômenos do ritmo — entre o que é movimento deliberado de sua personagem e reação condicionada de seu corpo ao impulso rítmico. É a dançarina quem conduz a dança ou já seria ela apenas levada pelo ritmo a que os

seus próprios movimentos deram origem? Essa indefinição é figurada como tensão entre um ser que domina e outro que deve ser dominado, ou seja, como uma luta da personagem consigo mesma, desdobrada ora em “cavaleira” (“subida ao dorso da dança...”), ora em montaria (“vai carregada ou a carrega?”). A dualidade entre *humano* e *animal* envolverá ambas as forças numa espécie de metamorfose poética que as confunde (“nenhuma linha fronteira”) e faz trocar de lugar continuamente.

O ícone diagramático se manifesta, nesse caso, nas posições relativas entre as expressões que designam uma e outra condição. Assim, ao longo do texto essas expressões se sucedem em paralelismos, alternâncias e quiasmos. Se tomarmos, por exemplo, apenas o par formado pelos substantivos *cavaleira* e *égua*, reiterado em todo o poema, a alternância entre eles resultará numa distribuição perfeitamente simétrica:

“a cavaleira ou a égua” (verso 4)
 “égua ou cavaleira” (verso 18)
 “cavaleira e égua” (verso 26)
 “égua e cavaleira” (verso 32)

A alternância na disposição dos signos quer equipará-los em nossa percepção de leitor, configurando assim um diagrama linguístico da ambivalência que marca os movimentos da personagem. As posições de dominadora e dominada se alternam na frase como no embate imaginário entre a dançarina e a dança — relação análoga à hesitação figuradamente experimentada por quem assistisse àquele número.

Outros procedimentos tipicamente diagramáticos no gênero narrativo são aqueles em que o tempo e o ritmo de leitura mimetizam os processos representados. Entre os mais estudados está o chamado *fluxo* ou *corrente de consciência* — uma tentativa de imitar, tanto no conteúdo como na sintaxe e no ritmo da narrativa, o movimento caótico das idéias que transcorrem na mente de uma personagem. Para isso, colaboram recursos gráficos e construções discursivas: a pontuação (ou a falta dela), que dita o ritmo mais lento ou mais acelerado das frases ou fragmentos de frases; as reticências e os anacolutos, que caracterizam a descontinuidade das idéias; as repetições, as inversões, as frases

nominais, os truncamentos. Vejamos alguns desses recursos em ação no trecho seguinte, do conto *Monólogo de Tuquinha Batista*, de Aníbal Machado:

Não Mundinha pra Zona Sul eu não vou já disse que não vou pra lá não Betsy que não quero me perder e cá no meu subúrbio eu sou Tuquinha Batista T. B. meu nome em toda parte eu quase choro agradecida T. B. nos muros T. B. no tronco das árvores no mamoeiro na porta da igreja como largar minha gente ficar longe das letras de meu nome não Mundinha não me tentes mais estou quase noiva isto é não estou mas meu noivo vem vindo já apareceu na bola de cristal a cartomante disse que por enquanto ele aparece só pra ela todo dourado nadando num fundo azul e que é parecido com Clark Gable mas eu queria que ele parecesse com aquele que viajou no pingente uma vez na véspera do Ano-Bom ele me olhava de fora pela vidraça e o trem dava cada solavanco e ele se equilibrava a cara bonita atrás rindo tentando a gente rindo...

3.3. A iconicidade metafórica

O signo icônico metafórico, como definido por Peirce, pode ser entendido como representação de um paralelismo (ou seja, de uma equivalência semiótica) que induz ao reconhecimento de uma qualidade comum entre dois signos — qualidade que permitiria a ambos representar um mesmo objeto. Diferentemente das imagens, cujas relações signo-objeto devem produzir interpretações inequívocas, as metáforas implicam uma necessária ambivalência representativa. Assim, por exemplo, quando um anúncio de cosméticos exhibe a imagem de um pêssego (e não a de um cacto) para sugerir os benefícios que o uso do produto trará à pele de sua consumidora, está empregando um signo icônico metafórico.

No exemplo literário que segue, encontraremos a iconicidade metafórica surgindo das interações entre linguagem verbal e não-verbal. Para isso, vamos considerar tanto o conteúdo semântico quanto o material e a forma de apresentação do poema “Nãomevendo”, de Augusto de Campos (Fig. 2).

NÃO ME V
 ENDO NÃ
 O SE VEN
 DANÃOS
 EVENDE

Fig. 2 – “Nãomevendo” (Augusto de Campos)

O ícone metafórico de que tratamos surge na versão desse poema que ilustra a capa de um livro de ensaios de crítica literária do autor (1989). Não temos nesse caso um texto impresso sobre a capa, mas uma espécie de cromo afixado ali na forma de um selo holográfico. O efeito imediato obtido dessa técnica é o de uma mensagem que oscila entre visível e invisível (“não me vendo”) conforme o ângulo em que a examinamos, impelindo-nos do simples olhar ao manuseio, numa estratégia de sedução típica do universo do consumo — o que põe em relevo, num primeiro momento, a condição de mercadoria que recai sobre o objeto livro, destinado à exposição nas prateleiras das livrarias. Esse procedimento resulta irônico, porém, logo que se fazem legíveis as negativas do texto verbal, cujo arremate (“não se vende”) é justamente a forma invertida do anúncio “vende-se”, onipresente em qualquer paisagem urbana do nosso tempo — uma nítida alusão a um mundo em que tudo se tornou mercadoria, e em que se faz necessário, portanto, anunciar o que *não está* à venda.

Mas como pode aquilo que se expõe à venda negar essa mesma condição? Em meio a esse paradoxo é que emerge a semiose metafórica. Sabemos que os selos holográficos são utilizados pela indústria como marcas de autenticidade de seus produtos. Essa é, pois, a matriz da metáfora em questão: a relação entre o holograma e o atributo da autenticidade. As características desse suporte material incomum na reprodução de um poema, e a circunstância de apresentar-se colado à embalagem de um produto (no caso, à capa de um livro) consistem numa representação não-verbal do paralelismo metafórico. Ao assumir as qualidades de um selo holográfico, o poema se apropria de um signo

pertinente ao contexto sociocultural que tematiza e contra o qual se insurge, deslocando-o para o campo dos valores estético-literários. O arranjo parece afirmar, numa analogia parodística, a *autenticidade* da criação literária (especialmente da literatura de invenção, que é o tema dos ensaios reunidos naquele volume) ante as *falsificações* que se multiplicam à sua volta. Mas a qualidade não se refere, neste caso, à legitimidade de um produto comercial. Ela deve ser lida metaforicamente, como fidelidade a princípios estéticos que “não se vendem”, ao contrário, resistem como antimercadoria à padronização massificadora, alinhando-se às formas de linguagem que negam concessões aos rituais do consumo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Do esquema teórico que resumimos, bem como dos exemplos comentados, esperamos que tenham cumprido o objetivo de apresentar alguns conceitos provenientes da Teoria Geral dos Signos como ferramentas comprovadamente aplicáveis a uma abordagem crítico-analítica do texto literário, não apenas para confirmar tal aplicabilidade, mas principalmente para descrever um instrumental capaz de auxiliar-nos na compreensão desse gênero de textos. As categorias aqui aplicadas apontam caminhos, mas não nos fornecem *fórmulas* para descrevermos a literariedade. Isto quer dizer que, em face dos exemplos apresentados, não nos parece produtivo atrelar restritivamente o conceito de linguagem literária a qualquer dos três modos de representação aqui descritos. Por essa razão, preferimos tratar da ênfase circunstancial em cada uma dessas formas, observando que cada uma delas suscitará efeitos de leitura distintos.

THE READING OF LITERARY TEXTS: A SEMIOTIC APPROACH

ABSTRACT

Communicative practices involve, in general, the simultaneous action of symbols, indices and icons. The semiosis of a literary text is not different, so it is virtually impossible to isolate a text which is purely symbolic, indexical or iconic. However, it is possible to identify contexts in which one of these modes of representation appears more strongly, and so becomes crucial to reveal the effects which the author wants to emphasize. The aim of this paper is to describe some situations in which the emphasis in each of these three modes determines our perception of specific meanings in poems and narratives. To this end, we use Peirce's Theory of Signs, specifically his second trichotomy, which deals with the relations between signs and their objects. These concepts are taken here in their theoretical sense, then they are applied to the specific context of literary texts, while we read some works by renowned authors in Brazilian literature as Manuel Bandeira, João Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade and João Cabral de Melo Neto. More than summarizing a classification framework, we aim to demonstrate that understanding the symbolic, indexical and iconic devices in these texts requires different cognitive strategies of the literary phenomenon.

Keywords: Reading. Literature. Semiotics. Peirce.

NOTA

¹ Professor de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal da Paraíba. Doutor em Letras (UFPB/2003).

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985. 748 p.

CAMPOS, Augusto de. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 192 p.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988. 2020 p.

MACHADO, Aníbal. *A morte da porta-estandarte e Tati, a garota e outras histórias*. 11 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982. 218 p.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa: 1940-1980*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1986. 464 p.

NÓTH, Winfried. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. 3 ed. São Paulo: Annablume, 2003. 150 p.

PAES, José Paulo. *Poesia completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 514 p.

PEIRCE, Charles S.. *Semiótica e Filosofia* (trad. e org. de Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg). São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo: 1975. 164 p.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura: icônico e verbal; Oriente e Ocidente*. 2 ed. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979. 125 p.

GUIMARÃES ROSA, João. *Ficção completa, v.2*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. 1190 p.

SANTAELLA, Lucia. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Cengage Learning, 2000. 153 p.