

MÚSICA E POESIA: UMA LEITURA INTERSEMIÓTICA DE PAUL CELAN*

Ruy Perini

Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: Os meios de expressão artística são sempre permeáveis a uma leitura intersemiótica. A expressão poética pretendida autor pode ser conseguida usando recursos de vários meios. Neste trabalho comenta-se a leitura intersemiótica de algumas formas de poesia, especialmente do texto Fuga da morte (Todesfuge) de Paul Celan, objetivo específico de análise. A estrutura contrapontística da Fuga, o gênero que mais caracteriza a música barroca, é examinada juntamente com a poética de Celan. Outras linguagens artísticas são cotejadas com a poética musical do poeta alemão, que, contradizendo Adorno, provou que não só é possível como necessário fazer poesia depois da experiência “eugênica” de extermínio das raças “impuras”, levada a efeito pelo III Reich.

Palavras-chave: Música; Poesia; Paul Celan.

Tudo é provisoriamente eterno para os poetas
Tudo é eternamente provisório para os amantes
E o poema apenas a configuração do instante
(Capinan – *Outras confissões – I*)

1. INTRODUÇÃO

Navegar, como outras atividades humanas racionais, é preciso. Viver, como falar ou escrever e fazer artes, não é preciso, mas é necessário. Pelo menos falar e, se preciso for, gritar. Manuel Bandeira gritou em silêncio, escrevendo:

[...]
A vida é vã como a sombra que passa...
Sofre sereno e dalma sobranceira,

Sem um grito sequer, tua desgraça.

[...]

(M. Bandeira. *Renúncia*, 1974, p.151)

Munch fez poesia com imagens e pintou o seu grito. Pintou a angústia do “homem moderno” que abriu mão das certezas vividas sob o manto das monarquias e teocracias – que muitas vezes se confundiam – para embarcar na aventura cidadã-burguesa. Os novos ares democráticos e o avanço científico do Iluminismo trouxeram esperança de mais conforto e longevidade para o homem, além do livre arbítrio para trabalhar e construir um patrimônio, mas a liberdade almejada não trouxe certezas e sim mais dúvidas e a necessidade de maior vigilância. É a “vertigem da liberdade”, como definiu Kierkegaard. O “moderno” (*modus hodierno*) é apenas um modo de ser atual e não pode nunca ser limitado a um estilo ou delimitado em um tempo e espaço. O moderno é a moda e como tal está sempre em movimento, nunca é algo definido nem definitivo.

Maria João Cantinho, resenhando *Sete Rosas Mais Tarde*, uma seleção de poesias de Celan editada em Portugal, diz “Não há qualquer salvação na sua obra, apenas uma cicatriz incontornável, um prurido constante, um grito mudo e constante, que nenhum Munch seria capaz de representar” (Cantinho, 2003, p.1). Entretanto, ao meu ver, Munch, expressionista, traz para a pintura uma carga lírica com efeitos extasiantes da sua experiência vital. Retrata o mundo circundante com cores e imagens fortes modificadas e dominadas pelo seu subjetivismo pulsional. As suas imagens parecem dirigir-se ao espectador, como se houvesse sempre algo muito importante e urgente a trazer, mas cuja comunicação fosse impossível. Falando d’ *O Grito*, disse:

Caminaba yo con dos amigos por la carretera, entonces se puso el sol; de repente, el cielo se volvió rojo como la sangre. Me detuve, me apoyé en la valla, indeciblemente cansado. Lenguas de fuego y sangre se extendían sobre el fiorde negro azulado. Mis amigos siguieron caminando, mientras yo me quedaba atrás temblando de miedo y sentí el grito enorme, infinito, de la naturaleza. (Ediciones Polígrafa S.A., 1995, ilustración 11)

E em seu *Diário de um poeta louco* deixou escrito:

Igual que em los dibujos de Leonardo se explica anatomia, aqui se explica la anatomia del alma [...] mi tarea es estudiar el alma, lo que equivale a decir, estudiar a mi mismo [...] em mi arte he intentado explicar mi vida y su significado. (Id. ilustración 10)

O expressionismo e o ar de desencanto nas suas paisagens e nos auto-retratos dão uma imagem do que a pintura representou como discurso necessário para expressar a angústia vivida por este brilhante e atormentado pintor-poeta.

Lessing, no prefácio do seu *Laocoonte* (1766), apresenta a íntima relação entre poesia e pintura sob a visão/avaliação do amador:

O primeiro que comparou pintura e poesia entre si era um homem de sentimento fino, que notava em si um efeito semelhante de ambas as artes. Ambas, ele percebeu, representam para nós coisas ausentes como presentes, a aparência como efetividade: ambas iludem, e a *ilusão gera prazer*.¹ (LESSING, 1998. p. 75 – grifo meu)

A *virtù visiva* de Leonardo coloca a natureza diretamente diante dos nossos olhos, enquanto os objetos nomeados pelo poeta chegariam à nossa impressão de modo muito confuso e lento. Uma produção escrita deve então lançar mão de alguns artifícios para prender a atenção do leitor e conquistá-lo da mesma forma que a produção puramente visual. E se o fim é a idéia, os meios para atingi-la podem ser cambiáveis. Há, a partir daí, um descolamento entre significante e significado.

Francis Ponge, poeta do século XX que criou inúmeros neologismos, escreveu: *réson*, o que, lembra Lacan em *Função e campo da fala e da linguagem*, remete à fala (*parole*) e não à razão (*raison*)². Ponge nos fala de “*La-Raison-au-plus-haut-prix*” (A razão ao mais alto preço), já que ela não é a razão a não ser que dê conta da *réson*. O objeto para Ponge é sempre um *objeu*³, marcando o seu jogo com o referente emocional da linguagem a serviço da sua poética.

Para Heidegger, nada é sem razão, o que aparentemente contraria Angelus Silesius:

La rose est sans pourquoi, fleurit parce qu'elle fleurit, N'a souci d'elle-meme, ne desire être vue. (Le pelerin cherubinique, n° 289, in ATTÍÉ, 2000)

Na verdade ele não afirma que a rosa seja sem porquê (*parce que*), mas que ela não precisa de um por quê (*pourquoi*). Para o pensamento ocidental, tudo tem uma causa, uma razão, mas para se chegar à *raison* há que se passar pela *réson*. Para Peirce, “Todo o universo está permeado de signos, se é que não esteja composto exclusivamente de signos” (Collected Papers, apud Santaella, 1992, p.50). Se Leonardo justificava a superioridade da pintura sobre a poesia pela superioridade do sentido da visão e pela

independência dos significantes, poderemos usar a mesma independência do significante desprezado do significado para sustentar a importância da linguagem falada/escrita intercambiável com outros sistemas sónicos, como fator de modernidade na comunicação artística. A linguagem poética, como a psicanálise, articula-se no campo da fala, trabalhando com as trocas de palavras, chistes, neologismos e esquecimentos que comparecem na fala ou outras criações expressas do homem. A escrita, impressa em signos que dentro da semiótica de Peirce poderíamos classificar preferencialmente como símbolos, precisa de uma leitura, mesmo que potencial, e pode ser valorizada, principalmente na poesia, se for expressa em voz alta, o que acentua o caráter icônico e indicial presentes no texto. Na poesia, como na psicanálise, a surpresa causada pela escansão de palavras se dá nos significados libertados nesse processo. Queremos mostrar como contribuem para essa polissemia os fatores musicais da linguagem oral, como entonação, ritmo e cadência, que são valorizados na poesia de Celan.

2. A FORÇA DO CONTRAPONTO NA AFIRMAÇÃO DE UM TEMA

A história da música, para efeito didático, pode ser dividida em duas partes, considerando a introdução da harmonia na sua composição. Até ao século XI a música era quase exclusivamente vocal e monódica. Foi quando se começaram a acrescentar às partituras de cantos gregorianos versos rimados e novas vozes⁴ que repetiam a melodia original como uma sombra. A partir daí os corais usados nos ofícios e festividades religiosas passam a usar a polifonia, com várias vozes humanas ou o acompanhamento das vozes por instrumentos musicais seguindo melodias iguais ou muito parecidas. Com o surgimento e aperfeiçoamento dos instrumentos polifônicos (alaúde, cravo, piano e órgão, principalmente), essas composições puderam ser transcritas para um instrumento só, o que facilitou o desenvolvimento do “conceito estritamente polifônico que se concretizou na forma da Fuga” (Andrade, s.d., p. 101). Na polifonia mais antiga as diferentes vozes seguiam percursos diferentes quanto aos intervalos, pausas e duração das notas⁵, mas seguiam a mesma melodia, com vários temas simultâneos que se “procuravam”. Essa forma musical, *Ricercare* (procurar em italiano), pode ser vista como precursora da *fuga*. Outra forma primitiva da *fuga* é o *cânone*, que tem uma melodia única repetida com pouca ou nenhuma variação por uma outra voz em uníssono (em oitava voz) ou na escala dominante (representada pela quinta nota da escala). O *cânone* foi

muito usado até ao século XVII pela Igreja Católica, principalmente a partir do século XV. Não é a monodia do *cantochão* medieval, mas ainda não há predominância de uma voz solista com acompanhamento, como na harmonia, ou mesmo as variações temáticas da *fuga*. A estrutura fundamental da polifonia é contrapontística e segue o sistema modal, em que a tónica pode recair sobre qualquer nota da escala. Não há maior importância para uma determinada voz, e a melodia principal passa por todas as vozes. A *fuga* representa uma forma canônica contrapontística semelhante, mas aqui o tema é iniciado sucessivamente nas diversas vozes seguindo uma melodia igual ou ligeira e progressivamente modificada. Esses elementos podem variar na duração das notas (*augmentation* ou *diminution*), na inversão da linha melódica (*inversion*), nas vozes ou nos instrumentos utilizados, nos ritmos ou nos tons. Essas variações seguem um percurso horizontal simultâneo, aguçando a audição do ouvinte. No desenvolvimento melódico esse tema parece “fugir” constantemente de si mesmo. A Europa do final do século XVII e início do século XVIII é o cenário para o desenvolvimento desta forma que já adota o princípio básico da harmonia, ou seja, o sistema tonal contra o sistema modal anterior. A rigor não pode mais ser classificada como polifônica, mas ainda não segue a estrutura sinfônica que vai prevalecer a seguir. Ao seguir uma tonalidade principal num eixo horizontal seqüencial melódico mais previsível do que na polifonia, a *fuga* abre caminho para o estabelecimento dos princípios do formalismo da música clássica setecentista e que vai perdurar até ao Romantismo no século seguinte.

O nome de maior expressão na produção e no estabelecimento da forma da *fuga*, Johann Sebastian Bach, continua anacronicamente nela até ao fim da vida (1750), contrariando a tendência, já nas primeiras décadas do século XVIII, em construir estruturas musicais mais sinfônicas. Nessas uma linha melódica principal é executada por um ou mais instrumentos, enquanto um grupo maior de instrumentos acompanha a melodia e as suas modulações com acordes dentro da mesma tonalidade num eixo vertical harmônico simultâneo. O que mais caracteriza a *fuga* é a permanência da estrutura contrapontística, em que as vozes representadas pelas notas são contrapostas (*punto contra punto*) em um tema e um contratema. É a música que mais caracteriza o Barroco Musical. Observando a partitura do *Prelúdio e fuga em si menor*, de Bach (anexo I – Andrade, s.d., prancha sem numeração de página), podemos observar o desenho anfractuoso do percurso das notas na pauta, completamente diferente do *cantochão* (*plan chant*) gregoriano, em que a estrutura monódica e com poucos e pequenos intervalos dão o aspecto plano da composição característica do Gótico.

É importante notar que inicialmente a harmonia pode ser vista como uma decadência em relação à polifonia, que é mais imprevista e rica de possibilidades melódicas e cadenciais sem se prender a uma tonalidade principal. Entretanto foi ela que possibilitou o desenvolvimento do formalismo clássico e de todo o desenvolvimento da música a partir daí. A música erudita, entendendo-se essa como a que é produzida com recursos teóricos e técnicos e não espontaneamente pelo povo, começa a ser mais consumível e não restrita a rituais religiosos. Junto com o percurso melódico horizontal o acompanhamento harmônico vertical torna a música mais agradável. Veja-se a comparação entre a estrutura diagramática do *cantochão* (*plan chant*), a da polifonia e a da harmonia no anexo II (The Oxford Companion to Music, pp. 505, 807 e 1451). Sendo a fuga mais imprevista e mais difícil, Bach insiste nela como se quisesse esgotar todas as possibilidades de arranjos tonais. É uma música mais difícil também para ouvir, pois exige um maior conhecimento de teoria musical para a apreciação, ou fica-se com a impressão de uma eterna repetição de uma mesma melodia. Só um gênio como Bach, que explorou ao máximo a polifonia tonal extremamente equilibrada, possibilita uma música tão cerebral e ao mesmo tempo tão agradável. É importante também observar que o contraponto retorna no século XX, nas dissonâncias da música atonal que não segue rigorosamente os limites da música harmônica, mais “fácil” e “agradável” ao ouvido humano. De qualquer forma, seja na polifonia ou na harmonia, é bom notar que o efeito produzido pela música se dá através da mesma articulação da linguagem, ou seja, pela interseção contínua do eixo horizontal da sucessividade – melódico para a música, sintagmático para a linguagem e deslocamento no modelo freudiano de funcionamento mental – com o eixo vertical simultâneo – harmônico ou contrapontístico para a música, paradigmático para a linguagem e condensação no modelo freudiano. Mesmo na monodia musical há uma simultaneidade de sons que acompanham a nota principal.

Tentar mostrar a semelhança estrutural do contraponto musical com o poema *Todesfuge*, e a força comunicativa e emotiva adquirida pelo poema com essa forma é nosso objetivo a seguir.

3. MÚSICA E POESIA: LINGUAGENS DIFERENTES, EFEITOS SEMELHANTES

“Tomando-se o conceito de “informação estética” em Max Bense, como característica fundamental da linguagem poética, por sua imprevisibilidade e impossibilidade de codificação, chegamos à

compreensão da impossibilidade de tradução de um poema e da proposição de Haroldo de Campos de só existir em poesia recriação. Uma informação estética em outra língua ou linguagem será sempre outra informação estética, mesmo que tenha semelhança semântica. Assim, o poema *Todesfuge* escrito com características de uma “fuga musical”, não pode ser lido exatamente como tal e a sua tradução para o português apresenta problemas contornáveis, mas que sempre apontarão para a proposição de Bense. Mesmo considerando que a língua alemã não dá muita margem para sentidos ambíguos, a linguagem poética sempre abre uma brecha semântica para a polissemia. Apresentamos a seguir o poema original e uma versão nossa, baseada principalmente na tradução de Modesto Carone (Carone, 1969, p 270-1), mas incorporando opções que consideramos mais felizes, originadas das traduções de Jorge de Sena (Sena, 23/4/2003) e Flávio Kothe (Kothe, 1976, p. 8-9). As principais modificações propostas estão grifadas:

Todesfuge

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit dem Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine
[Rüden herbei
er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man
[nicht eng

Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singt und spielt
er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingt seine Augen sind blau
stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf

Schwarze Milch der Fruehe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete

dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen
Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland
wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken
der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft
er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus
[Deutschland

dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith

Fuga da morte (ou Fuga sobre a morte)

Leite negro da madrugada nós o bebemos *de tardinha*
nós o bebemos ao meio-dia e de manhã nós o bebemos de noite
nós o bebemos e bebemos
cavamos um túmulo nos ares lá não se jaz apertado
Um homem mora na casa *e brinca* com cobras escreve
escreve quando escurece *na Alemanha* teu cabelo de ouro Margarete
escreve-o e se planta diante da casa e as estrelas faíscam ele assobia para os seus
[mastins
assobia para os seus judeus manda cavar um túmulo na terra
ordena-nos agora toquem para dançar

Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite
nós te bebemos de manhã e ao meio-dia nós te bebemos *de tardinha*
nós bebemos e bebemos
Um homem mora na casa *ele brinca* com cobras escreve
escreve quando escurece *na Alemanha* teu cabelo de ouro Margarete
Teu cabelo de cinzas Sulamita cavamos um túmulo nos ares lá não se jaz apertado

Ele brada cravem mais fundo *no reino da terra* vocês aí *vocês lá* cantem e toquem
ele saca o ferro da cinta brande-a seus olhos são azuis
cravem mais fundo as pás vocês aí *vocês lá* continuem tocando para dançar

Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite
nós te bebemos ao meio-dia e de manhã nós te bebemos *de tardinha*
nós bebemos e bebemos
um homem mora na casa teu cabelo de ouro Margarete

teu cabelo de cinzas Sulamita ele *brinca* com cobras

Ele brada toquem *mais suave a morte* a morte é *um mestre* da Alemanha
ele brada toquem *mais sombriamente* os violinos e *então subam* como fumaça no ar
então vocês terão um túmulo nas nuvens lá não se jaz apertado

Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite
nós te bebemos ao meio-dia a morte é *um mestre* da Alemanha
nós te bebemos *à tardinha* e de manhã nós bebemos e bebemos
a morte é *um mestre* da Alemanha seu olho é azul
acerta-te com uma bala de chumbo acerta-te em cheio
um homem mora na casa teu cabelo de ouro Margarete
ele atíça seus mastins sobre nós *ele nos dá uma cova no ar*
ele brinca com as cobras e sonha a morte é *um mestre* da Alemanha

teu cabelo de ouro Margarete
teu cabelo de cinzas Sulamita

Um primeiro problema para a tradução surge no título. Mesmo considerando que Celan tivesse conhecimento de várias línguas e sabia que o gênero musical aponta para a apresentação e fuga constante do tema, não há indícios de que insinuasse o sentido de fuga como escape. Não se trata aqui do caso genitivo nem do ablativo, mas do acusativo, isto é, a nomeação de um poema. O seu percurso após a fuga de um campo de concentração nos leva a pensar mais em uma fuga para a morte, a sua morte, a qual ele mesmo provoca ao atirar-se nas águas do Sena antes de completar 50 anos. Vivia então angustiado e atormentado por idéias de perseguição, possível fruto da memória da experiência trágica vivida e do exílio geográfico e lingüístico constante. No filme *O homem sem passado*, de Aki Kaurismäki, o protagonista amnésico após uma agressão brutal pode “viver uma vida potencialmente mais interessante do que a anterior”. (Salles, 2003, p. E10). O que Celan escreveu foi uma *fuga poética* intitulada MORTE. O título em uma partitura de uma versão musical poderia ficar:

Morte (Fuga)

Contrariando o lema de Adorno “escrever poesia depois de Auschwitz é um ato de barbárie”, Celan mostra que a linguagem poética, como linguagem artística, ultrapassa o objetivo de “informação documentária” e “informação semântica” (conceitos de Bense) e não distingue significância de significação. Como escreveu Walter Benjamin:

“não há um único documento da cultura que não seja também um documento de barbárie” (Apud Plaza, 1987, p.7). A composição icônica, indicial ou simbólica dos seus poemas não se dá a priori, de forma paradigmática, mas conforme uma “contigüidade infinitesimal” (conceito de Julia Kristeva) na estrutura sintagmática dos versos, e em *Todesfuge* isso é reforçado pela repetição em contraponto de palavras e expressões carregadas de sentimentos sombrios. Estes refletem a sua experiência com trabalhos forçados em campos de concentração, em um dos quais teve os pais assassinados, mas sem cair em um panfletarismo sionista. Utiliza uma experiência pessoal para denunciar uma parte “negra” da história da humanidade, mas o seu texto não poderia nunca ser lido como “informação documentária”.

Uma dificuldade na tradução, seja interlingual ou intersemiótica, prende-se à força das imagens verbais e sua ambigüidade. Por exemplo, no primeiro verso a palavra *frühe* pode ser traduzida por madrugada, entretanto o adjetivo *früh*, além do sentido de matinal pode ser traduzido por primitivo ou primevo (palavra escolhida por Kothe), o que reforça a idéia de alimento fundamental para a sobrevivência do sujeito e da espécie – da raça, no seu caso. O “leite negro” da madrugada (*o leite primevo*) que a sua raça era obrigada a tomar pode ser lido como os vapores cianídricos das câmaras de gás, ou o calor dos fornos crematórios (teu cabelo de cinzas Sulamita), enquanto, muitas vezes, os prisioneiros eram obrigados a tocar melodias mais graves, ou mais sombriamente como preferiram alguns tradutores, conforme a ambigüidade do termo alemão *dunkler*. A ingestão diuturna desse leite reflete a rotina sombria dos campos, como também lembra a perseguição histórica da sua raça. O túmulo, o qual os judeus eram obrigados a cavar “nos ares” soa como uma clara referência à fumaça que subia dos crematórios. Assim, o conteúdo latente (genotexto) vai permeando o manifesto (fenotexto) de forma polissêmica e parafrásica, uma vez que a repetição ligeiramente modificada de palavras ou frases reforça um sentido anterior ou amplia esse sentido quase ao infinito. O leitor é envolvido pelo diálogo do narrador com o “leite negro” e com os personagens (Margarida, alemã de cabelos dourados e Sulamita, de cabelos cinzas ou de cinzas, lembrando a alemã livre e a judia queimada) e pela narração da rotina dos campos de extermínio em que o alemão de olhos azuis sonha e porta a morte, mestre da Alemanha. O aspecto sombrio das imagens verbais e a repetição com variações, como na fuga musical, desenvolvem o tema principal, construindo e desconstruindo constantemente o sentido para o escritor e para o leitor.

4. ESTUDO INTERSEMIÓTICO EM *TODESFUGE*

A *Semiótica* de Peirce é toda montada em relações triádicas do Signo (ou *Representamen*) com o seu Objeto (ou Referente) e um terceiro elemento, qual seja, o seu Interpretante (ou Referência), de tal forma que este mantenha a mesma relação com o Objeto, superando assim a relação diádica Significante/significado da Semiologia saussuriana. O significado estaria assim na constante ação significante (semiose) de fundação de novos Interpretantes, por sua vez fundadores de novos Signos até um Interpretante final, que estaria no lugar da verdade. O Interpretante final, impossível de se realizar, seria a junção definitiva do real com a verdade, o fim de uma cadeia – infinita na prática – de novas tríades significantes.

Esquematisando de forma bem reduzida o construto teórico de Peirce, teríamos inicialmente três categorias fenomenológicas: Primeiridade que é a pura qualidade ou maneira de ser sem qualquer referência a outra coisa, isto é, o Signo puro; Secundidade que é o modo de ser em relação a um segundo, passível de interação (Signo em relação ao Objeto) e Terceiridade, o modo de ser ao estabelecer a relação entre um segundo e um terceiro (relação do Signo com o Objeto mediada pelo Interpretante).

Utilizando estas três categorias e as três tricotomias principais da semiose peirciana, podemos classificar o Signo⁶:

1. Em relação a si mesmo:

- 1.1. Qualissigno: uma qualidade que é um signo, p. ex. uma cor ou um sabor;
- 1.2. Sinsigno: uma coisa ou um fenômeno tomado como signo e que envolve um ou mais qualissignos, p. ex. um cata-vento ou um diagrama qualquer;
- 1.3. Legissigno: não se refere a singularidades, mas a convenções estabelecidas pelo homem. P. ex. as palavras e algarismos.

2. O Signo em relação ao seu Objeto:

- 2.1. Ícone: o que tem semelhança com o Objeto que representa para se fazer passar por ele. Ex: uma escultura, uma fotografia ou um desenho;
- 2.2. Índice: refere-se ao Objeto do qual sofre uma influência direta. Ex: fumaça como índice de fogo, uma seta indicativa, pronomes demonstrativos;
- 2.3. Símbolo: refere-se ao Objeto por associação arbitrária de idéias

estabelecidas por convenção. Ex: as palavras, as cores usadas em uma escala de periculosidade, a balança como símbolo da justiça.

3. O Signo em relação ao Interpretante (relações pragmáticas):

3.1. Rema (do grego *rhema*, palavra): refere-se a uma possibilidade que pode ou não se verificar. Ex: qualquer palavra isolada;

3.2. Dicissigno ou Dicente: refere-se a uma existência real, envolvendo remas na descrição de um fato. Ex: os sintagmas em geral;

3.3. Argumento: é o Signo da razão, refere-se a um enunciado lógico. Ex: os silogismos e as equações matemáticas.

Aplicando-se as categorias descritas anteriormente a este esquema chegamos à seguinte interseção: a Primeiridade refere-se ao nível das sensações e qualidades, sendo pouco sujeita à discursividade e abrange o Qualissigno (1.1), o Ícone (2.1) e o Rema (3.1); a Secundidade refere-se ao nível da experiência, da coisa ou do evento, está sujeita à textualidade e abrange o Sinsigno (1.2), o Índice (2.2) e o Dicissigno ou Dicente (3.2); e a Terceiridade refere-se ao nível do pensamento e às convenções, está inteiramente estruturada na discursividade, como a linguagem, e abrange o Legissigno (1.3), o Símbolo (2.3) e o Argumento (3.3). Em um cotejamento com a dialética hegeliana, poderíamos aproximar a Primeiridade com a Tese, a Secundidade com a Antítese e a Terceiridade com a Síntese. “O que Marx fez em relação a Hegel, assentando a sua dialética no processo histórico, fez Peirce – assentando-a no mundo da lógica e da linguagem. Um fundou o materialismo dialético; outro a Semiótica” (Pignatari, 1987, p. 40).

Para melhor compreensão do que se pretende expor convém esclarecer ainda:

Objeto imediato: o modo como o objeto dinâmico está representado dentro do signo. **Objeto dinâmico:** aquilo que está fora do signo, determinando-o.

Interpretante imediato: interpretabilidade do signo; aquilo que o signo está apto a produzir como efeito numa mente real ou potencial.

Interpretante dinâmico: efeito efetivamente produzido pelo signo numa mente interpretadora. Pode ser: Emocional (primeiridade), Energético (secundidade) ou Lógico (terceiridade).⁷

Evidentemente essas classificações não são estanques e os seus elementos são interpenetráveis, combinando-se, conforme Peirce, em dez

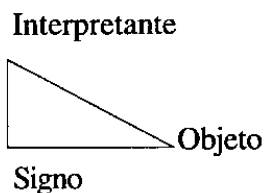
classes de signos, das quais destacamos apenas duas que interessam ao nosso estudo:

Legissignos-Icônico-Remáticos: privilegiam as relações de semelhança e a função poética/polissêmica das palavras na formação de signos convencionais.

Legissignos-Simbólico-Argumentais: O uso de outras formas artísticas com regras sistemáticas, como a Fuga, na textura de um poema serve como exemplo de uma leitura intersemiótica (ecfrase). Trata-se de uma classe composta, envolvendo também legissignos-dicente-simbólicos.

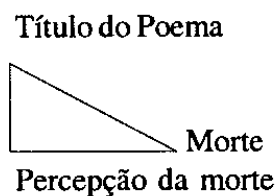
Apresentamos a seguir duas análises de signos, conforme o modelo da semiose potencialmente infina de Peirce. O sentido da leitura é de baixo para cima e segue o esquema triádico a seguir:

Categoria(s) do(s) signo(s) envolvido(s), considerando as relações destes com Objetos Imediatos e Dinâmicos e Interpretantes Imediatos e Dinâmicos.



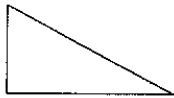
1. Análise do Signo “Leite Negro”:

Primeiridade (percepção) dando conta da secundidade (passagem para a morte) e primeiridade/terceiridade (poema/título do poema)



Secundidade (trabalho e fumaça indicial) buscando a primeiridade (percepção e poema)

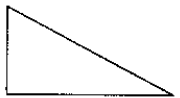
Percepção da morte



Túmulo no ar = fumaça dos crematórios
Trabalho forçado

Terceiridade (história), remetendo à secundidade (perseguição, trabalho forçado) e primeiridade (poema)

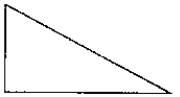
Trabalho forçado



Perseguição histórica
Repetição no tempo/
História da raça

Secundidade (ingestão, morte) buscando a terceiridade (história) e primeiridade (poema)

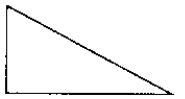
Repetição no tempo/História da raça



Privação da liberdade e da vida
Ingestão obrigatória/instrumento de morte

Primeiridade (leite negro) buscando a secundidade (ingestão e passagem para a morte) e a primeiridade (poema)

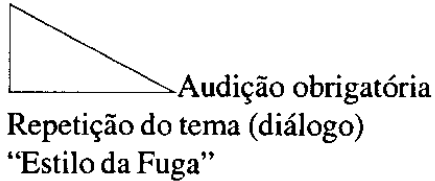
Ingestão obrigatória/instrumento de morte



Leite = alimento (primevo)
Leite Negro

Secundidade (diálogo, audição obrigatória), buscando a primeiridade (cor significante do leite e o poema em si mesmo)

Leite Negro



2. Análise da estrofe “teu cabelo de ouro Margarete/teu cabelo de cinzas Sulamita, conforme o mesmo esquema:

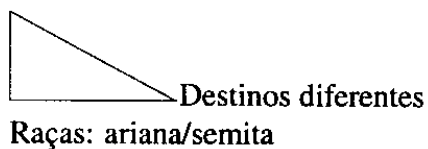
Secundidade (morte) buscando a terceiridade (morte=mestre da Alemanha e história e primeiridade (poema)

História da Alemanha e da raça judia



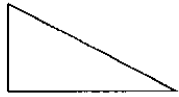
Secundidade tornando-se terceiridade (relação com o mundo e destino histórico das diferentes raças, buscando a teceiridade (conceito de riqueza e história trágica e primeiridade (poema)

Riqueza/morte



Primeiridade (cor do cabelo), tornando-se secundidade (cor = índice de diferentes destinos), buscando terceiridade (história) e primeiridade (poema)

Raças: ariana/semita



Cor do cabelo

“teu cabelo de ouro Margarete
teu cabelo de cinzas Sulamita”



João Sebastião Bach — Autógrafo do “Prelúdio e Fuga” em si menor, para órgão. Museu Heyer, Colônia

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. São Paulo: Livraria Martins editora, s.d.
- ATTIÉ, Joseph. *Raizon e réson*. In: Ornica? Digital, nº 140, revue électronique multilingüe de psychanalyse. Paris: École de la Cause Freudienne, septembre/2000.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1974.
- CANTINHO, Maria João. *Sete rosas mais tarde*: resenha. Disponível em http://criticanarede.com/lds_seterosas.html. Acesso em 23/4/2003.
- CARONE, Modesto. *Fuga da morte*. In: Quatro mil anos de poesia. Coleção judaica. Org. J. Guinsburg e Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- COELHO NETTO, J. Teixeira. *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- EDICIONES POLÍGRAFA, S.A. Y GLOBO COMUNICACIÓN, S.A. *Edvard Munch*. Barcelona, 1995.
- KOTHE, Flávio. *Paul Celan – Fuga da morte*. Revista JOSÉ, Rio de Janeiro, 30 de setembro de 1976: Editora Fontana Ltda. 1976, pp. 8-9.
- LESSING, Gotthold Ephraim. (1766) *Laocoonte*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literature*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1987.
- PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- SALLES, Walter. *Kaurismäki redefine o cinema da errância e da identidade*. Resenha publicada na Folha de São Paulo. São Paulo, 1º de março de 2003.
- SANTAELLA, Lucia. *A Assinatura das coisas: Peirce e a literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- SENA, Jorge de. *Fuga da Morte*. Disponível em <<http://www.terravista.pt/Enseada/5066/celan.htm>>. Acesso em: 23/4/2003.
- THE NEW OXFORD COMPANION TO MUSIC (1983). Oxford: Oxford University Press, 1999/2000.

* Trabalho apresentado no curso “Fronteiras de tensão: trânsitos entre a literatura e a visualidade”, ministrado pelo professor doutor Lino Machado, em 2003.

¹ Iludir tem origem do latim *illudere*, que se traduz por enganar, escarnecer, jogar ou fingir de mostrar e esconder e tem o sentido próprio de “brincar com”, “divertir-se”; da mesma raiz vem ludo (brincadeira) e palavras derivadas.

² *Réson* é quase homófono a *raison* (razão) e não está no léxico, mas poderia ser associado ao verbo *résonner* (ressoar). Cf. ATTIÉ, Joseph, 2000.

³ Neologismo formado por *object* e *jeu* (objeto e jogo).

⁴ O conceito de voz aqui é o conceito da teoria musical e se refere às diferentes posições da linha melódica na escala musical de qualquer instrumento e não exclusivamente da voz humana.

⁵ Intervalo é a distância no posicionamento na escala musical entre duas notas

simultâneas ou consecutivas, silêncio se refere aos tempos em que determinada voz não participa da melodia e duração é o tempo de duração de determinada nota na seqüência melódica

⁶ Adaptado de COELHO NETTO, 1980, pp. 57-61.

⁷ Adaptado de Santaella, 1992, pp. 190-191.