

Escrevendo o que foi elaborado sem palavras

(quando a literatura se baseia em obras de outros campos artísticos)

Lino Machado
UFES

RESUMO Discussão da modalidade literária da efrase, por meio de conceitos de Roman Jakobson (tradução intersemiótica) e Charles Sanders Peirce (signo, objeto imediato e dinâmico, interpretante imediato, dinâmico e final).

PALAVRAS-CHAVE: Tradução intersemiótica; interpretação; efrase.

Existe uma modalidade específica de textos literários: a dos que *descrevem uma obra de arte* (um quadro, uma escultura, etc.). Um bom exemplo disso em nossa língua é o longo poema intitulado precisamente “Descrição da guerra em Guernica”, de Carlos de Oliveira (autor que, nascido de pais portugueses em Belém do Pará, emigrou muito cedo para Portugal, onde viveu e fez a sua carreira de escritor, desde que publicou *Turismo* em 1942 e *Casa na duna* no ano seguinte, por ordem respectiva o seu primeiro volume de versos e o seu primeiro romance). Editado em 71, o poema referido não trata de *maneira direta* do bombardeio aéreo da cidade basca durante a guerra civil espanhola de 36-39: a descrição anunciada no seu título não é a de tal evento, ocorrido em 26 de abril de 1937, mas a da famosa tela *Guernica*, pintada por Picasso em protesto ao massacre da população civil do local, efetivado pelos partidários do franquismo com o auxílio da força aérea nazista.

Pelo que dissemos acima, percebe-se que *Descrição da guerra em Guernica* tem como assunto um quadro cuja temática, por sua

vez, deriva de um fato histórico, de uma terrível ocorrência concreta.

Quando um escrito, seja poesia ou prosa, versa em detalhes a respeito de uma obra não literária, costuma-se utilizar, para caracterizá-lo, o termo *ecfrase*, proveniente da retórica: vocábulo grego aplicado a toda composição que descreva um trabalho artístico elaborado com outros elementos que não as palavras – como as cores, por exemplo. As dez estrofes do poema em questão de Carlos de Oliveira se enquadram, entretanto, num *caso especial de ecfrase*: o dos textos baseados em produtos estéticos que apresentem *referenciais oriundos do campo da história*, das vicissitudes precisas da vida social.

Há várias vias para a sondagem de um poema como “Descrição...”. Por problema de espaço, não iremos tratar do mesmo individualmente, mas tomá-lo como ponto de partida para discutir a modalidade estética em que se insere. A nossa abordagem será, portanto, generalizante – e para conduzi-la lançaremos mão dos conceitos de dois teóricos: Charles Sanders Peirce, filósofo e criador da semiótica, e Roman Jakobson, lingüista e semioticista. Começemos pelas idéias do segundo, desenvolvidas no artigo “Aspectos lingüísticos da tradução” (JAKOBSON, 1975, p. 63-72). Antecipamos desde já que a prática da ecfrase pode ser entendida como uma prática *tradutória*.

Para Jakobson, há três maneiras de verter (ou interpretar) os signos verbais em novos signos, verbais ou não.

Palavras são traduzíveis por *palavras da mesma língua*, por *vocábulos de uma outra língua* ou por *signos não lingüísticos*. No primeiro caso temos a “tradução intralingual ou *reformulação*” – ilustrável com o comentário de um enunciado anterior por um enunciado posterior. O segundo é o da “tradução interlingual ou *tradução propriamente dita*” – como ocorre, por exemplo, na translação de frases de um idioma estrangeiro para o português, e vice-versa. Quanto ao terceiro, trata-se do caso da “tradução inter-semiótica ou *transmutação*” – categoria em que se acomoda o recurso da ecfrase (JAKOBSON, 1975, p. 64-65).

Dois comentários precisam ser feitos, a respeito das três noções

que acabamos de resumir.

Visando, em “Aspectos lingüísticos da tradução”, sobretudo à problemática das *versões de mensagens codificadas em palavras* (os *textos*, no sentido tradicional do termo), por coerência o criativo cientista russo não cogitou de uma quarta espécie das mesmas, vale dizer, a que trataríamos como *intra-semiótica*: a interpretação de signos não verbais por outros de um sistema igualmente não verbal. Exemplifica tal práxis as muitas recriações que Picasso fez de quadros de mestres do passado, desde que, em 1930, repintou a *Crucificação* do seiscentista Mathias Grünewald, de modo agressivamente moderno, para não mencionarmos a transformação a que submeteu a tela *Las meniñas*, de Diego Velásquez, recriada por Picasso mais de quarenta vezes, nos anos 50 (e Grünewald e Velásquez não foram os únicos artistas que o inquieto autor de *Guernica* retomou, no seu diálogo com os pintores que o precederam).

O segundo comentário diz respeito à translação *inter-semiótica*: como já proposto por um artista e teórico (PLAZA, 1987, p. XI), esta não deve definir *apenas* a transformação de produções lingüísticas em produções cujos sistemas não sejam as línguas naturais (poemas convertidos em música, balé ou artes gráficas, por exemplo), mas também a *operação contrária*, de metamorfose de obras que não se utilizem de palavras em obras que o façam (como, sem dúvida, é o caso da efrase caracterizadora de “Descrição da guerra em Guernica”).

Tomado o poema de Carlos de Oliveira como amostragem da inter-semiotividade tradutória (ou transmutação) postulada por Jakobson, passemos agora aos conceitos de Charles Sanders Peirce, para, com novo enfoque, considerar o mesmo poema como amostragem de um conjunto de textos com características afins ao do escritor em causa.

Quando se aborda Peirce, o criador moderno da semiótica (não se ignorando os seus inúmeros antecessores, desde a Antigüidade: os estóicos, Santo Agostinho, Ockham, J. Locke, etc.), é-se levado

a distingui-lo de outro importante pensador da linguagem, do nosso tempo: Ferdinand de Saussure, o pai da lingüística estrutural e do que ficou célebre como semiologia. Desta segunda disciplina, todavia, Saussure pouco mais fez do que avançar o nome, cabendo a futuros seguidores a tentativa de estruturá-la de fato.

Semiótica e semiologia têm ambas a mesma pretensão de estudar os signos em geral, para além do campo da palavra. Dois detalhes, todavia, exigem consideração. Em primeiro lugar, ao longo de muitos anos, Peirce elaborou a sua teoria, incansável e ambiciosamente, de maneira tal que ela abarcasse não só as línguas naturais (*um sistema de signos entre outros*, por maior que seja a sua importância), como ainda as demais modalidades de linguagem, as diversas semioses de que se vale a humanidade em seu relacionamento consigo mesma e com o universo que a rodeia. Segundo aspecto a considerar-se: como adiantamos no parágrafo anterior, Saussure mal esboçou a semiologia que propunha, e quando os seus discípulos o fizeram, transportaram para o terreno dos signos não verbais muito do que o mestre genebrino havia estabelecido para a análise da verbalidade (os pares *langue / parole*, *significante / significado*, etc.).

Do que constatamos acima, resultaram algumas conseqüências. Uma delas: ao passo que a semiótica peirciana se presta a uma utilização que tende a escapar de uma velha prática do Ocidente, vale dizer, o *logocentrismo* (dito de maneira simplificada, a excessiva valorização da palavra, em detrimento das outras formas de interação humana), a semiologia inspirada em Saussure se acha marcada em excesso por noções muito mais apropriadas para a análise das línguas, da *phoné*, do que para a dos elementos de comunicação que não se prendem à fala.

Outra conseqüência do cotejo entre um pensador e outro é a seguinte: referimo-nos mais acima aos *pares* da lingüística de recorte saussuriano, baseada grandemente em oposições significativas, em *dicotomias*, o que não acontece com a teorização de Peirce, sobrecarregado de *tricotomias* em vários dos seus aspectos. De fato, se o 2 atravessa o sistema elaborado por Saussure e os que o tomaram

como modelo, o 3 é a cifra da doutrina de Peirce. Do triadismo de tal doutrina veremos o que importa à modalidade retórica (ecfrase) e à espécie de tradução (inter-semiótica) que nos ocupam.

Dentre as inúmeras tríades presentes no arcabouço de conceitos legado por Peirce, selecionemos, em primeiro lugar, a que conjuga signo, objeto e interpretante. Na apresentação dos mesmos, certa simplificação das idéias do filósofo – que julgamos não deformadora do seu pensamento – será aqui inevitável.

Signo (ou *representâmen*) é o que representa algo para alguém. O que for representado é o *objeto* (pouco importa se real ou fictício), e a significação gerada na mente de quem absorve o signo é o *interpretante*.

De acordo com Charles W. Morris, que buscou desenvolver a semiótica peirciana, o processo da semiose deve ser analisado nas suas três dimensões: a *sintática* (ou das relações formais entre os próprios signos), a *semântica* (ou das relações entre os signos e os seus objetos) e a *pragmática* (ou das relações que dizem respeito ao uso dos signos, que se completam na esfera do interpretante).

Localiza-se no nível da sintaxe a seguinte tricotomia conceitual: o *qualissigno*, o *sinsigno* e o *legissigno*. A semântica envolve mais uma tríade: o *ícone*, o *índice* e o *símbolo*. E a pragmática abarca um novo trio de noções: o *rema*, o *dicissigno* (ou *dicente*) e o *argumento*.

De um modo ou de outro, as três tricotomias do parágrafo anterior se prestam ao assunto central do presente ensaio; contudo, pela impossibilidade de estendê-lo além do permitido, iremos limitar-nos a certos aspectos que julgamos fundamentais, para entendermos as inter-relações entre literatura e outras artes, de que “Descrição da guerra em Guernica” é um exemplo notável.

Retomemos a tríade formada por signo, objeto e interpretante. Para detalhá-la um pouco mais, advertimos que abaixo seremos obrigados a repetir bastante os seus termos.

Conceitualmente o objeto se bifurca em *imediato* e *dinâmico*. Já o interpretante se triparte em *imediato*, *dinâmico* e *final*. (Há uma segunda tripartição peirciana para o interpretante: este seria

emocional, energético e lógico. Tal classificação, todavia, não interessa aos propósitos do nosso ensaio.) Veremos como existe certo paralelismo entre as divisões do objeto e as do interpretante, sem prejuízo de notarmos que aquele apresenta duas modalidades e este revela três: tal diferença se entende, através da constatação de o signo ser um *primeiro* (não se segmentando em dois ou em três, pois existem mais espécies de signos), o objeto um *segundo* (portanto, um elemento que se biparte) e o interpretante um *terceiro* (por conseguinte, um elemento apto a tripartir-se), no processo triádico integral da semiose. Em resumo: um mesmo signo remete a um objeto, que se absorve de dois modos, a partir de três interpretantes.

Objeto imediato é o que, *de saída*, o signo vem a representar, o potencial de significação localizado no “interior” deste. *Objeto dinâmico* concerne ao que se encontra “fora” do signo, o objeto suposto real, apenas chegando a ser conhecido em plenitude por um *interpretante final* (abordaremos em seguida este controvertido conceito), que, depois de inúmeras análises, esgotasse os sentidos do objeto *imediato*, levando-o a fundir-se com o *dinâmico*.

Interpretante imediato é o que, *de início*, pode ser gerado na nossa mente, se temos algum conhecimento do objeto a que o signo diz respeito. *Interpretante dinâmico* define o efeito que, *de fato*, o signo houver produzido em nós. Por *interpretante final* entende-se algo que, sobretudo hoje, no quadro da epistemologia contemporânea, soa controverso, vale dizer, a pressuposição de atingirmos um conhecimento definitivo, inquestionável, deste ou daquele aspecto da realidade. Por tal motivo, deixemos de lado essa noção.

Com o recurso a duas alíneas, utilizemos a matriz conceitual resumida, tomando como apoio o quadro do pintor espanhol e o texto do poeta que nele se baseou.

a) *Sabemos o que Picasso pintou: o bombardeio de Guernica.*

Uma cena com *pessoas* (quatro mulheres, uma criança e um homem ou uma estátua despedaçada, com forma masculina) e *animais* (um touro, um pássaro e um cavalo), localizadas num *espaço*

com casas, uma lamparina, uma lâmpada, uma espada partida, a mesa em que o pássaro parece estar: tal conjunto caracteriza o *objeto imediato* da sua tela. O *objeto dinâmico* do quadro diz respeito ao acontecimento que, 26 de abril de 1937, teve lugar na mencionada cidade basca, de acordo com os registros históricos da comunidade internacional, ainda que, evidentemente, duvidemos que esses registros esgotem a multiplicidade de significados do fato em causa. As noções de interpretante, até certo ponto correspondentes, inter-relacionam-se às modalidades do objeto. As imagens da obra picassiana (articuladas aos sentidos que o nome próprio *Guernica* desperta na memória das pessoas), começando a *atuar* em nossa inteligência, constituem o *interpretante imediato*. Quanto ao *interpretante dinâmico*, ele virá a formar-se pela *maneira como se der tal atuação, como esta vier a desenvolver-se*, é claro que se mostrando sujeita a determinadas variáveis, já que, por exemplo, os adeptos da força franquista (responsável pelo bombardeio) dificilmente encarariam a destruição de Guernica de modo semelhante ao dos indivíduos sobre quem as bombas alemãs caíram.

b) *Sabemos também o que Carlos de Oliveira descreveu: o que existe na obra referida de Picasso.*

Eis-nos perante a tradução *inter-semiótica* dos signos pictóricos de *Guernica* para os signos poéticos da “Descrição...”. O *objeto imediato* deste poema remete ao *objeto correspondente* que se vê no quadro do espanhol, o sofrimento de pessoas e bichos, num cenário de devastação, o que produz como consequência o seguinte: o *objeto dinâmico* do texto (o evento que sabemos ter-se dado em 26/04/37) só pode conceber-se como *refratado, mediado* pelas cores sombrias e pelas formas agonizantes ou distorcidas com as quais o pintor as visou.

Na leitura de “Descrição da guerra em Guernica”, ao usarmos as noções de *interpretante imediato* e *dinâmico* temos, por imposição lógica desses conceitos, de *correlacionar* os seus versos à tela que está na sua origem: os seus significados básicos dependem do que o pincel de Picasso elaborou. No texto de Carlos

de Oliveira, o referente histórico (o objeto dinâmico) não se desvaneceu; passou, porém, por um considerável processo de afastamento em relação aos signos que têm como papel referi-los para os leitores. Sendo os signos *já mediações*, topamos aqui com *mediações de mediações, interpretantes de interpretantes*. Por sua vez, caso alguém o examine, qualquer estudo da “Descrição...” (este, por exemplo) se transforma numa *terceira mediação* de uma *segunda* (o próprio poema) de uma *primeira* (a tela denominada *Guernica*), e assim por diante (quarta, quinta, sexta...), se mais indivíduos compararem esse encadear de interpretações, atividade descodificadora e recodificadora que, de acordo com a semiótica de Peirce, se acha potencialmente aberta ao infinito.

Para terminar este artigo, devemos ressaltar a sua necessária incompletude. Socorremo-nos de um grande artífice da literatura, Guimarães Rosa, que escreveu: “O livro pode valer pelo que nele deveu não caber” (ROSA, 1974, p. 12). No mínimo por limitações de espaço, a um artigo são adaptáveis as palavras do autor do monumental *Grande sertão: veredas*. Outras redes conceituais (oriundas ou não da semiótica de Peirce) se prestam a discutir as inter-relações da arte verbal e das demais artes. O manejo de tais redes, porém, faz parte de um trabalho nosso de maior amplitude, de onde retiramos motivação para o presente escrito.

Referências Bibliográficas

- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 8.^a ed. Trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1975.
- MOLINIÉ, Georges. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris: Librairie Générale Française, 1993.
- MORRIS, Charles W. *Fundamentos da teoria dos signos*. Trad. de Milton José Pinto. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca / São Paulo: Ed. da USP, 1976.

- OLIVEIRA, Carlos de. "Descrição da guerra em Guernica". In: *Obras de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Caminho, 1992.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- PEIRCE / FREGE. (Os pensadores). Trad. de Armando Mora D'Oliveira et al. 3.^a ed. São Paulo: Abril Cultural, 1987.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. 3.^a ed. São Paulo: Cultrix, 1981.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva / CNPq, 1987.
- ROSA, Guimarães. *Tutaméia: terceiras histórias*. 4.^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- SANTAELLA, Lucia. *A assinatura das coisas: Peirce e a literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

