

A referência na teoria semiótica

Seraphim Pietroforte

Lera muito sobre as coisas reais e conversara com uma infinidade de pessoas. Filósofos bem-intencionados haviam lhe ensinado a examinar as conexões lógicas das coisas e a analisar os processos que formavam suas ideias e fantasias. O encantamento se fora e ele havia esquecido que a vida toda não passa de um conjunto de imagens no cérebro, entre as quais não se diferenciam as que resultam de coisas reais e as que nascem de sonhos interiores, e que não há motivo para valorizar mais umas do que outras.

H. P. Lovecraft

No poema “Dentro da noite veloz”, Ferreira Gullar inicia o último canto com estes versos (Gullar, 1981: 265):

A vida muda como a cor dos frutos
lentamente
e para sempre
A vida muda como a flor em fruto
velozmente
A vida muda como a água em folhas
o sonho em luz elétrica
a rosa desembrulha do carbono
o pássaro, da boca

Se a vida muda lenta e velozmente, como se torna possível fixá-la em visões de mundo? Se há transitoriedade, o que autoriza a designar coisas que, mudando, não permanecem as mesmas? Tais raciocínios, levados ao extremo, convidam a ingressar nos domínios da loucura e, no limite, concluir a não existência do mundo; no entanto, alguma coisa existe. Essas questões, longe da insensatez, resolvem-se de outros modos; contrariamente a insistir no que existe – se é que existe –, pergunta-se pelos efeitos de sentido que, justamente, permitem afirmar a existência das coisas. Desse ponto de vista, o tópico filosófico se converte em debate semiótico.

o mundo verde do Mágico de Oz

Em *O mágico de Oz*, de Frank Baum, tematiza-se a construção de realidades; até a chegada de Dorothy e de seus amigos na cidade de Oz, há tensões constantes entre o ser e o parecer das coisas do mundo: (1) o Espantalho, quem se julga tolo, revela-se sagaz; (2) o Homem-de-Lata, acreditando-se insensível, mostra-se gentil e sentimental; (3) o Leão, supostamente covarde, age com heroísmo. Dessa maneira, os três se dirigem a Oz para solicitar ao mágico, respectivamente, um cérebro, um coração e muita coragem; Dorothy, por sua vez, deseja retornar para casa, sem saber que traz consigo, o tempo todo, os sapatos encantados capazes de realizar tal vontade.

Inteligência, sentimento e coragem não são conceitos figurativos; em termos semióticos, na inteligência se manifesta um saber e o sentimento ou a coragem expressam paixões. Nessas dimensões conceituais, não parece difícil entender os três significados enquanto conceitos propriamente culturais; sem quaisquer referências a “coisas do mundo”, a inteligência, o sentimento e a coragem existem, somente, inseridos nas culturas em que se encontram. Assim, inteligência, sentimento e coragem não se referem ao mundo, mas justificam valores ideológicos; em semiótica, o inteligente, o sentimental e o corajoso se descrevem como papéis temáticos, formados mediante o discurso.

A cidade de Oz, entretanto, constitui-se como figura discursiva, pois seus caminhos, casas e paisagens se produzem mediante palavras, que geram, a partir do vocabulário, referências; se a localidade parece existir, trata-se, isto sim, dos efeitos de sentido da dimensão figurativa do discurso, mediante a qual, por existirem na linguagem, as “coisas” parecem existir no “mundo”. Dessa perspectiva, pouco interessa saber se a cidade de Oz existe ou não, mas como ela parece existir; e se existe, existe no texto de Baum e em razão da linguagem. Isso coloca outra questão, quer dizer: saber se o mundo existe e a linguagem o reflete, ou, contrariamente, se com a linguagem formam-se coisas no mundo. Portanto, devido à cidade de Oz existir, pelo menos, no discurso capaz de formá-la, a segunda opção merece ser examinada.

Na história, Oz, quem se acredita péssimo mágico, revela-se grande argumentador, realizando, dessarte, grandes mágicas; o drama de Oz reside, justamente, em não perceber que grandes mágicas coincidem com grandes mentiras, conforme são seus argumentos. Isso posto, examinando tal semiótica, Louis Hjelmslev inicia os *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* com a seguinte proposição (Hjelmslev, 1975: 1-2):

A linguagem – a fala humana – é uma inesgotável riqueza de múltiplos valores. A linguagem é inseparável do homem e segue-o em todos os seus atos. A linguagem é o instrumento graças ao qual o homem modela o seu pensamento, seus sentimentos, suas emoções, seus esforços, sua vontade e seus atos, o instrumento graças ao qual ele influencia e é influenciado, a base última e mais profunda da sociedade humana. Mas é também o recurso último e indispensável do homem, seu refúgio nas horas solitárias em que o espírito luta com a existência, e quando o conflito se resolve no monólogo do poeta e na meditação do pensador. Antes mesmo do primeiro despertar de nossa consciência, as palavras já ressoavam a nossa volta, prontas para envolver os primeiros germes frágeis de nosso pensamento e a nos acompanhar inseparavelmente através da vida, desde as mais humildes ocupações da vida cotidiana aos momentos mais sublimes e mais íntimos dos quais a vida de todos os dias retira, graças às lembranças encarnadas pela linguagem, força e calor. A linguagem não é um simples acompanhante, mas sim um fio profundamente tecido na trama do pensamento; para o indivíduo, ela é o tesouro da memória e a consciência vigilante transmitida de pai para filho. Para o bem e para o mal, a fala é a marca da personalidade, da terra natal e da nação, o título da nobreza da humanidade. O desenvolvimento da linguagem está tão inextricavelmente ligado ao da personalidade de cada indivíduo, da terra natal, da nação, da humanidade, da própria vida, que é possível indagar-se se ela não passa de um simples reflexo ou se ela não é tudo isso: a própria fonte do desenvolvimento dessas coisas.

Do ponto de vista de Hjelmslev, considera-se a linguagem da perspectiva imanente; por decorrência, a realidade se torna transcendente. Isso não significa que a linguagem cria a realidade *ex nihilo*, mas que, por meio de formas semióticas, a linguagem gera o sentido do que se concebe como realidade; do ponto de vista imanente, na linguagem não se refletem as “coisas do mundo”, mas nela reside a fonte de suas formas semânticas.

Dessa maneira, se o sentido se forma na linguagem, qualquer elaboração metalinguística a propósito do sentido se constitui semelhantemente; para não iniciar a procura do sentido do sentido, decorrendo na procura do sentido do sentido do sentido, basta buscar por sua formação não nele próprio, mas na enunciação, porquanto, nela, a significação se configura mediante o discurso, exatamente, na tensão estabelecida entre enunciador e enunciatário. Nessas circunstâncias, a linguagem adquire estatuto dialógico, determinado semioticamente, incluindo o enunciador e o enunciatário enquanto sujeitos

da enunciação, portanto, como atores do processo de significação; nesse processo, o sentido não se estabiliza no mundo, refletindo-se na linguagem, mas se encontra em revolução permanente, construindo-se, constantemente, em processos discursivos.

Para prosseguir, verifica-se, acerca das “coisas do mundo”, como os coenunciadores, uma vez instaurados no enunciado, referenciam, constituindo-se, por decorrência, visões específicas de mundo. Em *Viagem ao centro da Terra*, de Júlio Verne, Axel, o jovem assistente do professor Lidenbrock, obriga-se a subir no campanário na igreja de Vor Frelers Kirke, em Copenhague; trata-se de uma aula, pois seu professor o expõe às alturas para, justamente, tomar lições de abismo. Dias após, quando chegam na Islândia e escalam o vulcão Sneffels, o jovem, em suas lições, aprendeu o seguinte (Verne, 1999: 93-94):

Eu ocupava o cume de um dos dois picos do Sneffels, o do sul. Dali, minha visão alcançava a maior parte da ilha. A ótica, comum a todas as grandes altitudes, destacava os contornos, enquanto as partes centrais pareciam afundar. Eu diria que um desses mapas de relevo de Helbesmer estava aberto a meus pés. Via os vales profundos cruzarem-se em todos os sentidos, os precipícios abrirem-se como poços, os lagos transformarem-se em charcos, os rios tornarem-se córregos. À minha direita, sucediam-se incontáveis geleiras e múltiplos picos, alguns dos quais se recobriam de névoas passageiras. As ondulações dessas montanhas infinitas, que suas almofadas de neve pareciam tornar espumantes, evocavam à minha memória a superfície de um mar agitado. Se me virasse para oeste, via o oceano em sua majestosa extensão, como uma continuação desses cumes que pareciam carneiros. Onde acabava a terra? Onde começavam as ondas? Meus olhos distinguiam com dificuldade.

Eu mergulhava naquele nobre êxtase produzido pelos picos elevados, agora sem vertigem, pois finalmente me acostumava a essas sublimes contemplos. Meu olhar fascinado banhava-se na transparente irradiação dos raios solares. Esquecia-me de quem eu era, onde estava, para viver a vida dos elfos e das sílfides, habitantes imaginários da mitologia escandinava. Eu me embriagava com a volúpia das alturas, sem imaginar os abismos em que meu destino, dali a pouco, iria atirar-me. Mas fui levado de volta ao sentimento da realidade pela chegada do professor e de Hans, que se juntaram a mim no topo do pico.

Meu tio, virando-se para oeste, indicou-me com a mão uma leve fumaça, uma bruma, uma aparência de terra que ocupava a linha das ondas.

– A Groenlândia.

Para o enunciador, as dimensões físicas do mundo se alteram em, pelo menos, dois processos. No primeiro, as alturas do vulcão modificam a percepção do mundo e as dimensões das “coisas” se resolvem conforme o critério do tamanho; um lago, por exemplo, transforma-se em charco. Não se trata, portanto, de ser lago ou charco, mas sim, de assemelhar-se a um lago ou a um charco; nessas circunstâncias, a referência não se determina pelo referente, mas por seus próprios critérios. No caso, o critério coincide com uma forma de conteúdo, traduzida pelo eixo semântico com o qual se descrever o tamanho das coisas – *grande vs. pequeno* –; esse eixo se encontra, precisamente, na linguagem, capacitando, por meio dele, o enunciador a descrever as “coisas” vistas.

No segundo processo, aquele mundo, ora grande ora pequeno, povoa-se pela mitologia escandinava; se o primeiro processo concerne à enunciação do espaço, o segundo diz respeito a leituras ideológicas. Nessa leitura, outro eixo semântico, a forma de conteúdo *humano vs. divino*, encaminha a percepção das coisas; esse eixo também pertence à linguagem, constituindo, portanto, uma forma de referência.

Ainda no romance de Verne, as leituras de Axel se confrontam com as leituras de seu professor, pois, para Lidenbrock, o que Axel “vê”, interpreta-se, simplesmente, como a Groenlândia. O discurso do professor, porém, não se identifica com a realidade, sobrepondo-se, dessa maneira, ao discurso supostamente irreal, enunciado por Axel; a leitura de Lidenbrock dialoga com leituras cartográficas, formadas pela categoria semântica *natureza vs. cultura*, outra categoria própria da linguagem.

Voltando a Oz, impunham-se, para entrar na cidade, óculos de lentes verdes, distribuídos nos portões, para evitar, precisamente, que o brilho das ruas e das casas, construídas em mármore verde e incrustadas de esmeraldas, cegasse os visitantes. No entanto, tudo não passa de truque do mágico, porquanto a cidade se revela comum; na trama do livro, os óculos projetam o verde que, de fato, não existe lá. Dessarte, mediante os óculos de Oz, constrói-se um processo de referência para dar visibilidade à cidade. As lentes verdes, todavia, não bastam, incidindo, somente, sobre as dimensões sensíveis do sentido; torna-se necessário, ainda, um discurso para transformar o verde em valor inteligível. No caso, segue a explicação dada a Dorothy pelo mágico (Baum, 1997: 109):

Só para me divertir e manter a boa gente ocupada, ordenei que construíssem esta cidade e meu palácio. E eles fizeram tudo com boa vontade e bem. Então pensei que, como a região era tão verde e bela, eu a chamaria de Cidade de Esmeralda. E, para fazer que o nome se adequasse melhor, pus óculos em toda a gente de forma que tudo parecesse verde.

Nas palavras de Oz, justifica-se o verde, ainda na linguagem, enquanto valor e, a partir dela, a referência se forma na cidade.

bem do seu tamanho

Em *Bem do seu tamanho*, literatura infantil de Ana Maria Machado, contam-se as aventuras de Helena; na trama, a menina questiona, constantemente, as referências a seu tamanho, pois, para os pais, ora já cresceu suficientemente para cumprir com suas obrigações ora, contrariamente, ainda parece pequena demais. Por conseguinte, imersa em dúvidas, Helena e alguns amigos chegam a uma feira; lá, eles se deparam com este monstro (Machado, 1991: 43):

Era mesmo um bicho esquisitíssimo. Tinha duas pernas de gente e três pernas de pau. Tinha uma corcova preta que emendava com duas orelhas coloridas. Tinha uma cara quadrada. Tinha um olho bem brilhante na ponta do nariz

Depois do susto, porém, o monstro se transforma (Machado, 1991: 44):

Bolão foi se esconder atrás de uma árvore, onde o Burrico já estava há muito tempo. Mas Helena e Tipiti resolveram ficar e se aproximar do monstro bem devagarinho. Quando chegaram mais perto, a corcova dele se mexeu e de dentro saiu a cara de um homem.

– Meu Deus! Ele tinha engolido alguém! exclamou Helena.

O homem ficou olhando para eles, acabou de sair de dentro da tal corcova preta, que era de pano. Ao mesmo tempo, as duas orelhas esquisitas foram se encolhendo e viraram os braços do homem. E quando o homem andou, o monstro ficou com as três pernas de pau paradas e eles viram que as duas pernas de gente tinham saído de lá. Quer dizer, era bem o que Flávia disse de repente:

– Gente, não é monstro nenhum. E só um homem e uma caixa esquisita, com três pernas.

– Isso mesmo – disse Helena. – E ele estava meio escondido dentro de um pano preto que sai da caixa.

Dessa maneira, o que parecia monstro se revela máquina fotográfica. O episódio se desenvolve entre o real e o imaginado, não se tratando de monstros; no entanto, por instantes, monstros apareceram. Enquanto foi monstro, o critério para o descrever participa do repertório semântico de Helena e seus amigos; além das partes do corpo humano orientarem a personificação da máquina, elas se arranjam para configurar a monstruosidade. O monstro, portanto, define-se no discurso; em outras palavras, o conceito de monstro determina a monstruosidade da máquina.

Quando a máquina, por fim, toma o lugar da criatura, a “realidade das coisas” não resolve os enganos da linguagem, porquanto, ainda por meio do discurso, o monstro se resolve em máquina fotográfica (Machado, 1991; 46):

Foram até junto do homem.

– Moço, por favor, que é isso aí?

– Uma máquina fotográfica. Olha aqui do lado dela: eu pendurei uma porção de fotos que ela tirou.

– Ela tira fotos sozinha? - se espantou Flávia.

– E você já viu máquina fazer alguma coisa sozinha? - disse ele - Não, eu é que tiro as fotos. A máquina trabalha para mim.

Desse ponto de vista, mediante uma operação semântica, o monstro se transforma em máquina, e não mediante sobreposições do mundo real ao mundo da linguagem; antes de ser monstro ou máquina, encontra-se na feira apenas uma coisa, bem do seu tamanho.

o modelo de Pickman

O modelo de Pickman é o título de um conto de horror de Howard Phillips Lovecraft; na história, Richard Upton Pickman personifica um grande pintor, cujo tema principal se concentra no sobrenatural, retratado, paradoxalmente, nas palavras do autor, com naturalidade “científico realista” (Lovecraft, 2000: 152). O conto se enuncia em

primeira pessoa, com o narrador, assustado, relatando sua convivência com o excêntrico Pickman; certa noite, o pintor o conduz a uma casa distante, sob a qual há caminhos subterrâneos levando ao ateliê. Uma vez lá, o clímax do horror acontece quando o narrador descobre que os seres macabros das telas se baseiam em fotos de modelos vivos; as criaturas macabras, enfim, existem fora dos quadros.

Estar fora de pintura, porém, não significa se colocar além da linguagem. No conto, a semiótica da pintura traduz a semiótica da fotografia; nessa tradução, entretanto, não se considera a realidade para as referências, mas, isto sim, constituem-se modos de interpretar a realidade mediante formas semióticas. No conto, o narrador descreve o estilo de Pickman desta maneira (Lovecraft, 2000: 152):

À medida que fui me recompondo e me acostumando com essa segunda sala impregnada de morbidez e perversidade, comecei a analisar alguns aspectos de minha estonteante repugnância. Em primeiro lugar, pensei comigo mesmo, essas coisas causavam repugnância por sua total desumanidade e por revelarem a dura crueldade de Pickman. O sujeito tem de ser um inimigo implacável de toda a humanidade para extrair tal prazer da tortura mental e corporal e da degradação do corpo mortal. Em segundo lugar, elas aterrorizavam por sua verdadeira grandeza. A arte que continham era a arte que convencia. Vendo os quadros, víamos os próprios demônios e eles nos apavoravam. E o curioso é que Pickman não obtinha nada de sua força do uso da seletividade ou do grotesco. Nada era borrado, distorcido ou convencionalizado; os contornos eram nítidos e naturais, e os detalhes eram quase dolorosamente definidos. E as caras!

O que ele via não era a interpretação de um mero artista; era o próprio pandemônio, claro como cristal em sua rigorosa objetividade. Era isso, por Deus! O homem não era de modo algum um fantasista ou romântico; ele nem mesmo tentava nos dar a sensação efêmera e tumultuosa dos sonhos, mas refletia, fria e ironicamente, um mundo de horror estável, mecânico e bem estabelecido que considerava íntegro, brilhante, simétrico e implacável. Deus sabe o que pode ter sido aquele mundo, e onde ele pode ter vislumbrado as formas blasfemas que galopavam, corriam e se arrastavam por ele, mas qualquer que fosse a desconcertante origem das imagens, uma coisa era certa. Pickman era, em todos os sentidos — na concepção e na execução — um completo, apurado e quase científico *realista*.

Dessarte, atendendo ao estilo, a “realidade” é construída por Pickman; não se trata de realidade, mas, justamente, de efeito de sentido de realidade. Em termos estéticos, a técnica de Pickman se insere nas definições de Heinrich Wölfflin sobre artes plásticas,

especificamente, o conceito de estilo linear; em suas propostas, Wölfling opõe o estilo linear da pintura clássica ao estilo pictórico da pintura barroca, descrevendo dois modos fundamentais de enunciação visual (Wölfflin, 2000: 18- 20). Segundo o autor, no estilo linear, o traço se realiza por meio de linhas, com os contornos do desenho feitos com traços fechados. Nesse estilo, as imagens se dispõem em planos distintos, diferenciando-se em múltiplas formas; uma vez bem delineadas, tais figuras se expõem com clareza, não se confundindo em jogos de sombras. Contrariamente, no estilo pictórico, não há traços lineares, pois as imagens se desenham com manchas; logo, com contornos abertos, as figuras se dispõem em profundidade e não em planos distintos. Tal profundidade confere unidade às imagens, dado que, sem contornos claros, os elementos surgem imersos na continuidade das sombras.

No modelo de Wölfflin, as duas formas contrárias se articulam sistematizadas em cinco oposições:

	desenho	contornos	disposição	totalidade	clareza
estilo linear	linhas	fechados	planos	multiplicidade	absoluta
estilo pictórico	manchas	abertos	profundidade	unidade	relativa

O próprio narrador do conto, no seguinte comentário, descreve os dois estilos:

E o curioso é que Pickman não obtinha nada de sua força do uso da seletividade ou do grotesco. Nada era borrado, distorcido ou convencionalizado; os contornos eram nítidos e naturais, e os detalhes eram quase dolorosamente definidos.

O modelo de Pickman, portanto, expressa-se no estilo linear, descrito pelo modelo de Wölfflin. Dessa perspectiva, trata-se de uma forma semiótica gerando efeitos de sentido de realidade e não de contraposições às “coisas do mundo”; essa forma, por sua vez, encontra-se nos sistemas semióticos plásticos e não no mundo aludido neles. Não se cuida, por isso, de uma substância do mundo à qual se faz referências por meio da linguagem, mas de uma forma semiótica, com a qual, em processos discursivos de referência, definem-se substâncias, isto é, coisas do mundo.

ficção e realidade

Depois de recorrer somente a textos literários, cabe indagar pelas diferenças entre ficção e realidade. Em termos discursivos, talvez não haja diferenças, porquanto o aparato formal da enunciação, com o qual a língua funciona, revela-se o mesmo nos variados usos sociais; dessa perspectiva, ao comparar a literatura com discursos não literários, verificam-se, em ambos, os mesmos princípios discursivos.

Isso posto, inseridos socialmente na conversação, os falantes representam papéis, semelhantemente a personagens, como demonstra Diana Pessoa de Barros no texto *Procedimentos e recursos discursivos na argumentação* (Preti, 1998: 47-69). Analisando entrevistas do projeto NURC – Norma Urbana Culta –, a autora mostra conforme o papel conversacional dos entrevistados orienta, semanticamente, as falas nas relações entre os entrevistadores; tudo se passa com as pessoas desempenhando papéis, em um teatro ordenado sociossemioticamente. Em outras palavras, a cena enunciativa se constrói por meio da linguagem e, por meio de linguagem, ela se desenvolve.

Para concluir, conforme dizia Lovecraft, “a vida toda não passa de um conjunto de imagens no cérebro”; tais imagens, enquanto figuras do discurso, literário ou não, formam-se em função da semiose realizada.

bibliografia

BAUM, L. F. (1997). *O mágico de Oz*. São Paulo: Ática.

GULLAR, F. (1981). *Toda poesia*. 2. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

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

Perspectiva.

LOVECRAFT, H. P. (2000). *O horror em Red Hook*. São Paulo: Iluminuras.

MACHADO, A. M. (1991). *Bem do seu tamanho*. 12. ed., Rio de Janeiro: Salamandra.

VERNE, J. (1999). *Viagem ao centro da Terra*. 7. ed., São Paulo: Ática

WÖLFFLIN, H. (2000). *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes.