
**“DE GRAMÁTICA E DE LINGUAGEM” E SEMIÓTICA DE
EXTRAÇÃO PEIRCIANA**

Marcelo da Silva Amorim
Doutorando em Língua Portuguesa UERJ
msamorim@uol.com.br

Querer dizer. Significar. Ressignificar. De Platão, que no *Crátilo* e no *Sofista* desenvolve estudos semióticos nos quais distingue três frações de um todo (a saber, o signo [*semeion*], o significado do signo [*semainómenon*] e o objeto [*pragma*]), aos semioticistas da atualidade, o homem tem feito reflexões sobre seu *estar-no-mundo-com-as-palavras*, sobre a interface de seu ser com a linguagem. Na verdade, é mais antiga a (pre)ocupação da humanidade com os fenômenos lingüísticos, pois, anteriormente a Platão, os sofistas questionavam quem havia criado as línguas, se palavra e realidade eram entes distintos e se os “sons” lingüísticos refletiam as coisas (WALTHER-BENSE, 2000, p. XVIII). Ademais, narrativas míticas tão antigas quanto a da Torre de Babel (Gênesis 11) são índices eloqüentes da inquietação humana com relação à sua condição de existente que se utiliza das palavras para *ser-no-mundo-construindo*.

Deus teria construído o mundo a partir de comandos: Faça-se a luz! Suponha-se que Ele detivesse um conhecimento prévio do *semeion* e do *semainómenon* (para aproveitar a terminologia de Platão). Essa presciência, conjugada com Seu poder-fazer e vontade,¹ gerou o *pragma*. O homem, por via oposta, tinha diante de si o *pragma*, e a ele foi dada a tarefa de assinalar-lhes através do *semeion*.² Entretanto, quem ou o que poderia assegurar que coincidissem o *semeion* de Deus e o *semeion* do homem?

¹ Cf. Apocalipse 4:11.

² Cf. Gênesis 2:19.

Presuma-se agora que, para se obter controle sobre o *pragma*,³ fosse indispensável conhecer seu verdadeiro *semeion* e que os elementos naturais se congregam ao comando de Deus porque foi Ele, no tempo primordial, quem os criou, deu-lhes um ser-no-mundo e facultou-lhes seus nomes. Imagine-se que Deus tenha ensinado muitas coisas aos homens, mas tenha resguardado o verdadeiro *semeion* do *pragma* para si, dizendo: “Ide e aponde um *semeion* a cada *pragma*”. Para fazer isso, não sendo onisciente, o homem foi compelido a conhecer as coisas primeiramente: descobrir a si e às coisas, atribuir-lhes significado (ressignificar, já que o primeiro e original significado é aquele de Deus).

Ou seja, o projeto adâmico de interagir com o *pragma*, inteirando-se de suas qualidades imanentes, pressupõe uma configuração de linguagem maximamente diversa de como hoje se a concebe. De alguma forma, a linguagem adâmica mantinha um vínculo dialético de tal sorte eficiente com o *pragma* que lhe era possível celebrar a relação entre a essência do ser apreendida, sua materialidade e seu nome. Naturalmente, quando Adão foi banido de seu Éden, por haver transgredido a Vontade de Deus, não foi despojado apenas das regalias paradisíacas, mas também teria perdido esse elo dialógico com o *pragma*. Dessas restrições impostas ao homem transgressor, surgiu o segundo momento da reflexão lingüística da humanidade que, agora, havia sido privada da eficiência anterior e tinha de lidar com os resquícios da linguagem adâmica: o *semeion*.

Em sua nova condição, no exílio, o homem imita a Deus, às avessas. Com um simples comando seu, o *pragma* não se concretiza. Para criar, é necessário que ele, o homem, parta do ser-no-mundo enquanto *semainómenon* em construção na sua subjetividade. O *pragma* resultante é potencialmente rebelde, em sua essência, a qualquer *semeion* que se lhe dispense.⁴

³ Cf. I Coríntios 15:27-28.

⁴ Conforme se verifica no Ato II, cena 2, “Romeo and Juliet”, de Shakespeare (*apud* Stephen ULLMANN. *Semântica: uma introdução à ciência do significado*. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987):

A marca do *semeion* humano é a arbitrariedade. Na maioria dos casos, ele não tem qualquer relação com as qualidades intrínsecas do *pragma* a que se refere. Deus, ao contrário, conhece de antemão as qualidades das coisas e o *semeion* “secreto” de que se utiliza para comandá-las é o verdadeiro nome “motivado” dos seres. Com relação ao homem, não é senão através de um pacto cultural que constrói e conjuga *semeion*, *semainómenon* e *pragma*.

Na pós-ruptura, o homem segue sua trajetória. Em sua psique leva uma pulsão que o incita em direção à perfeição do paraíso perdido, ao mesmo tempo em que está ciente da impossibilidade de seguir seus passos de volta. Dessas forças antagônicas, surgem resultantes que apontam para a futuridade do homem: a saudade do belo e a necessidade de viver acabam por originar soluções que atenuem seu sofrimento. O estético aparece então como uma faculdade de revisitação do Éden, como ilhas paradisíacas em meio ao seu *agón* cotidiano. Torna-se necessário assim desenvolver-se o gênio artístico.

No desterro lingüístico, o gênio artístico, em certa medida, tenta restabelecer os vínculos perdidos entre *semeion* e *pragma*, construindo objetos estéticos que não dependem exclusivamente das leis que regem, por mera convenção, o mundo dos símbolos. Transcendendo a arbitrariedade da dinâmica *sígnica* imotivada, o esforço criativo tenta prover maior visibilidade ao ser do *pragma*, lançando-se ao contra-fluxo do processo semiótico simbólico ao gerar imagens cujas qualidades assemelham-se ao próprio objeto que pretende comunicar. Dessa forma, a dinâmica *sígnica* promove um decremento na distância entre *semeion* e *pragma* e, conseqüentemente, uma aproximação entre a linguagem humana e a divina.

“What’s in a name? Thate which we call a rose / By any other name would smell as sweet.” [Que há num nome? Aquilo a que chamamos ‘rosa’, com qualquer outro nome, teria a mesma doce fragrância.]

Naturalmente, as afirmações até este ponto devem ser tomadas num sentido mais tropológico e especulativo, contingências necessárias às extensões denotativas que seguirão. Ou seja, o mitologema bíblico e seus subseqüentes desdobramentos ensejam e contextualizam as ponderações acerca da linguagem artística e seu processo de representação. A característica remissória da arte em seus objetos estéticos não deve ser considerada de forma inexorável ou invariavelmente recorrente. No domínio do discurso poético, é preciso considerá-la eventual. Se a virtude lírica não se furta a representar a realidade objetiva, não é senão a essência do objeto que por vezes deseja trazer às consciências. Para realizar essa tarefa, lança mão de um complexo sistema de representação, no qual entram em cena as ressignificações propostas pelo poeta.

Numa tentativa de sistematizar tal complexo processo de representação, que aproxima *pragma* e *semeion*, e identificar seus vínculos e avaliar seus resultados estéticos, será empreendida a análise do poema “De Gramática e de Linguagem”, de Mario Quintana. O método que parece mais conveniente para esse programa é a semiótica de extração peirciana, a partir da qual se desvelarão as ressignificações poéticas do texto.

Ao fim de uma das fases de intensa concentração mental e produção teórica, em 1867, na ocasião da publicação do artigo “Sobre uma Nova Lista de Categorias”,⁵ Charles Sanders Peirce chegou a três elementos gerais e indecomponíveis de todos os fenômenos: Qualidade, Relação e Representação. Nessa etapa vieram à luz, por dedução, suas categorias universais, representantes de papel fundamental no desenvolvimento e na estruturação de seu pensamento lógico e filosófico. Ao reduzir os modos de ser da experiência a três categorias universais, pronunciadas também no artigo “Um, Dois, Três: Categorias Fundamentais do Pensamento e da Natureza”, de 1885, Peirce estende

⁵ “On a New List of Categories” (cf. <http://www.peirce.org/writings.html>).

as categorias, antes restritas ao fenômeno mental, para toda a natureza. Dessa forma, estabelece como método fenomenológico o proceder inicial da coleta de elementos de notável incidência e a posterior generalização das características incidentes, processo iniciado pela simples observação direcionada pelas três categorias, denominadas *Primeiridade* — ou o ser da possibilidade qualitativa positiva; *Secundidade* — ou o ser do fato atual; e *Terceiridade* — ou o ser da lei que governará fatos no futuro.

De modo geral, Peirce estabelece uma vinculação entre suas categorias e o mundo sógnico, fazendo surgir a tríade Ícone/Índice/Símbolo, que diz respeito às relações entre o objeto representado e o signo que o representa. Assim, a primeiridade está relacionada ao Ícone, que não tem nenhuma conexão dinâmica com o objeto que representa — suas qualidades se assemelham àquelas do objeto, despertando sensações, por analogia, na mente interpretadora; a secundidade, ao Índice, que está fisicamente conectado com o objeto, independentemente do intérprete; e a terceiridade, ao Símbolo, que está ligado a seu objeto em virtude da idéia na mente, ou lei, que usa. Para uma idéia mais completa da teoria sógnica em Peirce, recomenda-se a leitura dos livros alistados na Bibliografia deste artigo, especialmente SANTAELLA (1983) para iniciantes no assunto.

DE GRAMÁTICA E DE LINGUAGEM⁶
Mário Quintana

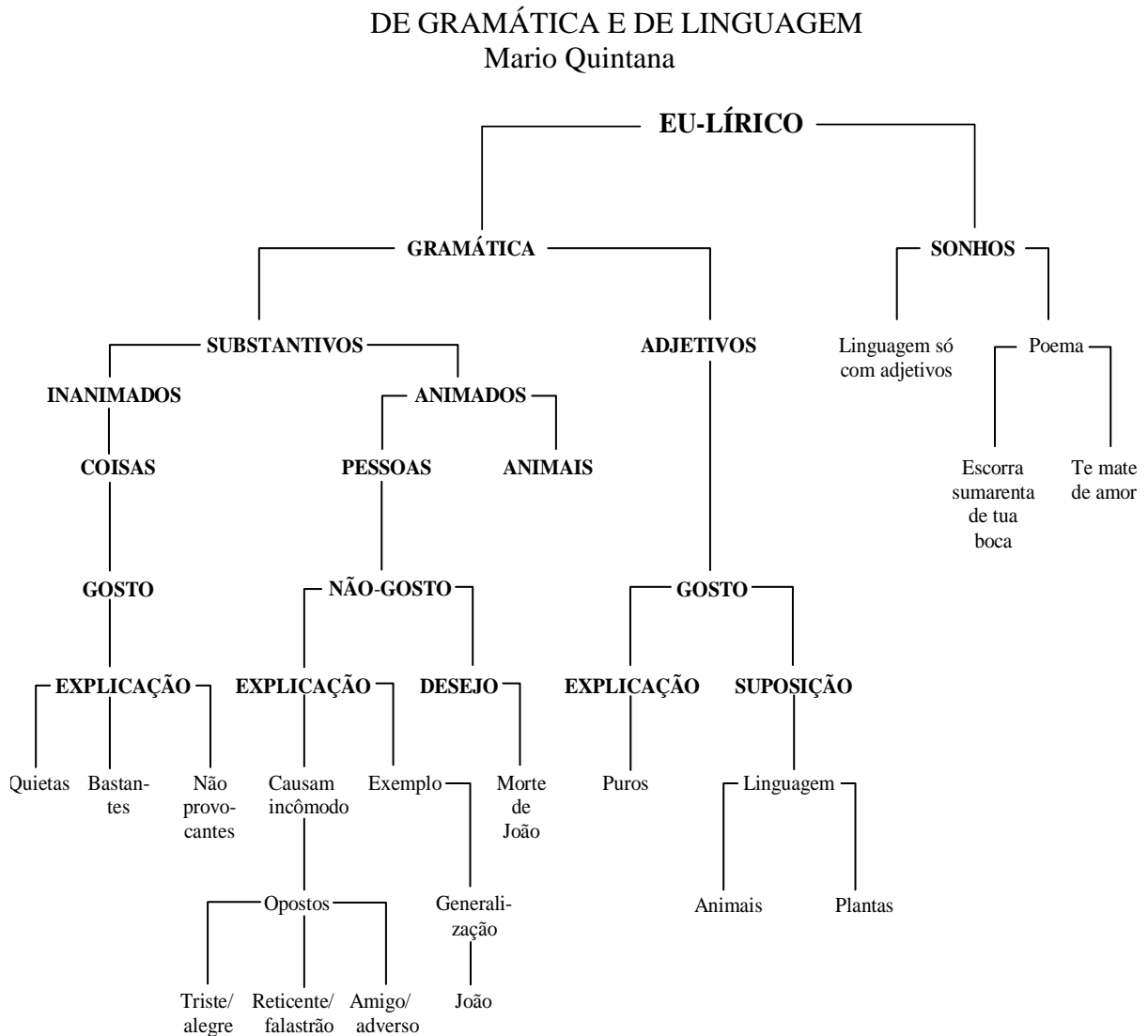
E havia uma gramática que dizia assim:
“Substantivo (concreto) é tudo quanto indica
Pessoa, animal ou cousa: João, sabiá, caneta”.
Eu gosto é das cousas. As cousas, sim! . . .
As pessoas atrapalham. Estão em toda parte.
Multiplicam-se em excesso.
As cousas são quietas. Bastam-se. Não se metem com ninguém.
Uma pedra. Um armário. Um ovo. (Ovo, nem sempre,
Ovo pode estar choco: é inquietante. . .)

⁶ QUINTANA, Mario. *Apontamentos de História Sobrenatural*. 6^a ed. São Paulo: Globo, 1998.

As cousas vivem metidas com as suas cousas.
E não exigem nada.
Apenas que não as tirem do lugar onde estão.
E João pode neste mesmo instante vir bater à nossa porta.
Para quê? não importa: João vem!
E há-de estar triste ou alegre, reticente ou falastrão,
Amigo ou adverso. . . João só será definitivo
Quando esticar a canela. Morre, João. . .
Mas o bom, mesmo, são os adjetivos,
Os puros adjetivos isentos de qualquer objeto.
Verde. Macio. Áspero. Rente. Escuro. Luminoso.
Sonoro. Lento. Eu sonho
Com uma linguagem composta unicamente de adjetivos
Como decerto é a linguagem das plantas e dos animais.
Ainda mais:
Eu sonho com um poema
Cujas palavras sumarentas escorram
Como a polpa de um fruto maduro em tua boca,
Um poema que te mate de amor

Antes mesmo que tu saibas o misterioso sentido:
Basta provares o seu gosto. . .

ESQUEMA LÓGICO



Partindo-se do esquema lógico proposto, cujo objetivo é proporcionar uma perspectiva ao mesmo tempo abrangente e parcial do poema em questão, destacam-se as idéias centrais, que se configuram distribuídas em níveis e subníveis e guardam funções entre si segundo a hierarquia que ocupam no plano geral. (Referências aqui a *nível* ou *subnível* estarão remetendo o leitor diretamente ao mencionado esquema.)

Não se pretende dar conta de todas as relações possíveis, senão recolher e registrar as impressões mais imediatamente sensíveis, a partir de uma análise que privilegia, basicamente, o fator visual e que evidencie um uso do *pragma* subjetivamente ressignificado. Espera-se que o cruzamento mais imediato de dados, possibilitado pelo esquema, facilite a leitura e a compreensão do poema.

Nessa conformação esquemática, o poema evoca, prontamente, uma afirmação de SANTAELLA (1983, p. 66):

Qualquer produto do fazer humano é um índice mais explícito ou menos explícito do modo como foi produzido. Uma obra arquitetônica como produto de um fazer, por exemplo, é um índice dos meios materiais, técnicos, construtivos do seu espaço-tempo, ou melhor, de sua história e do tipo de força produtiva empregada na sua construção.

Tal constatação se deixa ver, especialmente, no título do poema: *De Gramática e de Linguagem*. A construção no ablativo de argumento (no latim, o nome que indica um assunto sobre o qual se discorre vai para o caso ablativo com anteposição da preposição *de*)⁷ constitui um latinismo sintático recorrente em alguns títulos de textos de Quintana: “Das metáforas”, “Da paginação”, “Do inédito”, “Da dúvida”, “Do tempo”, “Da humilde verdade”, dentre outros (QUINTANA, 1994).⁸ O sintagma *De Gramática e de Linguagem* constitui-se, portanto, no que chamaríamos índice na terminologia de Peirce, pois “[...] apresenta uma conexão de fato com o todo do conjunto de que é parte” (SANTAELLA, 1983, p. 66), aponta para o texto e dele faz parte. Ademais, com relação a si mesmo, é um qualissigno, ou seja,

⁷ Quer se tratasse de uma frase, uma oração ou um simples título de livro, capítulo ou poema, o nome iria para o ablativo: *De Bello Gallico* (A respeito da Guerra Gálica), de Caio Júlio César. No latim, seu emprego justificava-se por se tratar de um adjunto adverbial.

⁸ Em 1948, Quintana surpreende seus leitores com seus *quintanares* — conjunto de pequenos poemas apresentados na forma de prosa, reunidos sob o título *Sapato Florido*. De sua imersão no mundo cotidiano e a partir de uma perspectiva levemente irônica, o poeta extrai do mundo banal o sentido oculto, o mistério, o encantamento e, naturalmente, a graça. Cabe ressaltar, nos poemas cujos títulos levam o índice *de*, a predominância da característica axiomática.

guarda qualidades em comum com seu objeto e, com relação a ele, pode ser considerado um ícone.

Ainda com relação à afirmação de Santaella, a configuração do poema de Quintana, no que diz respeito tanto à sua construção estrutural e semântica quanto à sua seleção lexical e criação imagética, remete concomitantemente para o seu modo de fazer subjetivo e peculiar enquanto artista e para a satisfação dos paradigmas estéticos vigentes na ambiência em que sua escritura foi realizada. De modo geral, podem-se apontar aqui as características de um projeto de lírica essencial comum a quase toda a poesia pós-moderna bem como um êxito pessoal de encontrar fórmulas felizes de humor com relação aos temas.

No plano lógico sugerido, a primeira forqueadura imediatamente visível ocorre logo de início: o eu-lírico diverge em dois grandes ramos — gramática e sonho. Essa sintaxe, que se afigura aparentemente linear no plano horizontal, recebe uma conformação diversa no que se refere à ordem de seu aparecimento no texto. Entretanto, o que se deseja pôr em evidência é a relação de coordenação que surge entre esses dois grandes blocos de idéias, a partir da intervenção da voz autoral, que atua como elemento coesivo nessa bifurcação bem como nas demais. Portanto, a feição textual é prescrita por leis advindas da individualidade metafísica do autor que, (ana)logicamente, guarda uma interface com a contextura espaço-temporal da qual participa. Essa organização na disposição das idéias e suas transposições em entidades gramaticais ordenadas são o que se denomina sintaxe. Dessa forma, assinala-se, junto com WALTHER-BENSE (2000, p. 16), que “o ícone mais abrangente da linguagem verbal é, sem dúvida alguma, sua sintaxe [...]”, pois uma vez que “[...] todo ordenamento, como totalidade, é um ícone (ou seja, uma estrutura), conseqüentemente, não seria possível uma compreensão sem o ordenamento sintático das palavras”.

Apesar da aparente dissolução entre gramática e sonho, esses planos se interpenetram. A gramática, enquanto estudo que expõe as regras da língua, apresenta mais traços denotativos, concretos, apontando para o mundo consciente e real, sendo assim um seu índice. O sonho, pelo contrário, mais nada é do que uma seqüência de fenômenos psíquicos (imagens e representações) que ocorrem involuntariamente durante o sono e apresenta menos traços denotativos (ou mais traços conotativos), sendo, pois, um índice do mundo inconsciente e abstrato.

Segundo MIRA Y LOPES (s/d, p. 35),

Sendo o sonho uma espécie de missiva que emerge do plano profundo ou inconsciente de nossa individualidade, torna-se compreensível que seja formado quase totalmente por imagens visuais (são raríssimas as representações oníricas auditivas ou táteis), uma vez que o dito plano corresponde a um período evolutivo em que o psiquismo não tem nenhuma possibilidade de expressão verbal, isto é, carece de linguagem verbal [sic].

Apesar de “carecer de linguagem verbal”, o sonho se organiza segundo uma seqüência de representações que tratará de dar conta da “realização [...] de uma tendência reprimida” (Freud, citado em MIRA Y LOPES, s/d, p. 33). Por isso, aqui há uma preferência pela referência à característica de menos traços denotativos⁹ do mundo onírico. No entanto, quaisquer que sejam suas qualidades, o que se defende é que há também nos sonhos uma sintaxe, uma lei que os regula mediante a imposição de uma estrutura que visa à tentativa de satisfação dos desejos, apesar de alguns sonhos apresentarem aspecto estranho, com imagens aparentemente incoerentes, sem vínculo entre si e que não nos levam a inferir um significado racional.

Visto ser a linguagem onírica impregnada de imagens que remetem à realidade desejante de quem sonha, o sonho poderá ser considerado um índice dessa realidade. Aqui

⁹ Em contraposição com a expressão aparentemente sinônima “mais traços conotativos”, pois, segundo a psicanálise de Freud, “o sonho é um produto da atividade do Inconsciente e que tem sempre um sentido *intencional*” (grifo meu) e, evidentemente, tem seu ponto de partida no mundo das experiências concretas.

pouco importa a distinção entre “sonhar dormindo” e “sonhar acordado” no que se refere ao desejo, pois as imagens geradas no “sonho acordado” também fazem parte do processo volitivo, sendo um seu índice.

A partir do plano *sonhos*, o eu-lírico se abre na criação de imagens sucessivas: “linguagem só com adjetivos”, “poema de palavras sumarentas”, “poema que te mate de amor”. Com relação à imagem do “poema cujas palavras maduras escorram sumarentas como a polpa de um fruto maduro em tua boca”, decorre do cruzamento de duas idéias, *palavra* e *fruto maduro*. Essa imagem é aquela que mais se aproxima das que ocorrem nos sonhos, e, a exemplo delas, que são icônicas por apresentarem qualidades inerentes aos desejos não realizados e indiciais por guardarem uma relação de contigüidade com o processo do desejo, pode-se afirmar que se trata de um índice-ícone do desejo do poeta — o poema.

A linguagem só com adjetivos, a princípio inconcebível,¹⁰ revela-se possível segundo uma das categorias através das quais um fenômeno pode aparecer à mente: primeiridade. Segundo SANTAELLA (1983, p. 63),

Se algo aparece como pura qualidade, este algo é primeiro. É claro que uma qualidade não pode aparecer e, portanto, não pode funcionar como signo sem estar encarnada em algum objeto. Contudo o quali-signo diz respeito tão-só e apenas à pura qualidade. [...] É a qualidade apenas que funciona como signo e assim o faz porque se dirige para alguém e produzirá na mente desse alguém alguma coisa como um sentimento vago e indivisível.

Esse sentimento, que é “vago” e indiscernível, será o próprio objeto do signo, uma vez que a qualidade pura não representa nenhum objeto, porque, se assim o fizesse, não seria mais um primeiro, mas um segundo. Tudo isso se confirma nos versos “Mas o bom, mesmo, são os adjetivos, / Os puros adjetivos isentos de qualquer objeto”.

Outra imagem que parece se referir a um momento de primeiridade é “Um poema que te mate de amor/Antes mesmo que tu saibas o misterioso sentido”. Aqui o poeta deixa clara a

¹⁰ A gramática registra que o adjetivo é uma palavra que modifica o substantivo, ou seja, é determinante dele.

idéia de que o sentimento como qualidade é algo que dá “sabor, tom, matiz à nossa consciência imediata” (SANTAELLA 1983, p. 63). Se, entretanto, sabemos “o misterioso sentido”, acabamos por degenerar a qualidade da consciência, justamente devido à sua pré-condição de imediaticidade. Portanto, “o poema que te mate de amor” deve, forçosamente, possuir essa característica fulminante do nível da primeiridade.¹¹

No subplano dos adjetivos parece estar o ápice do poema, pois aqui o poeta revela sua afeição extrema por eles como signo. Para Mario Quintana, os adjetivos “puros” estão diretamente associados a determinado canal da percepção. Dessa forma, *Verde/escuro/luminoso* remete ao sentido da visão; *macio/áspero/rente*, ao do tato; *sonoro*, ao da audição; e *lento*, à sensibilidade psíquica. Assim, verifica-se que a experiência pode advir de qualquer sentido e não se limita apenas ao da visão. Como já disse anteriormente, essas qualidades “puras”, “isentas”, nada representam e sim *apresentam*. Com relação a seu objeto possível, portanto, só podem ser um ícone. Como diria PEIRCE (1999, p. 52), trata-se de um “qualissigno, [...] uma qualidade que é um signo. Não pode realmente atuar como um signo até que se corporifique; mas esta corporificação nada tem a ver com seu caráter como signo”.

Na seqüência da frase “Eu sonho”, abre-se o subplano da suposição da linguagem dos animais e das plantas, o que parece estar, mais uma vez, previsto em PEIRCE (1999, p. 190):

O pensamento não está necessariamente ligado a um Cérebro. Surge no trabalho das abelhas, dos cristais e de todo o mundo puramente físico; e não se pode negar que ele realmente ali está, assim como não se pode negar que as cores, formas etc. dos objetos realmente ali estão. [...] Não apenas o pensamento está no mundo orgânico, como também ali se desenvolve.

¹¹ “Um poema que te mate de amor” faz lembrar algo na literatura francesa, em que o orgasmo, por vezes, é chamado “petit mort”. Nesse sentido, o “poema que te mate de amor” significa “poema que leve você ao orgasmo”. Sendo uma metáfora, configurará um hipóicone de terceiro nível (SANTAELLA, 1983, p. 65).

Em *Semiótica Básica*, DEELEY (1990, pp. 104-5) divide a semiótica em quatro níveis: dois da semiose cognitiva (antroposseiose e zoosseiose) e dois níveis inferiores de semiose não dependente da cognição (fitosseiose e fisioseiose). A passagem que cita de Peirce, logo em seguida, justifica e exemplifica a ação dos signos nessas instâncias: “A ação de um signo geralmente tem lugar entre dois partidos, o emissor e o intérprete. Não é necessário que sejam pessoas; pois um camaleão e muitos tipos de insetos e mesmo plantas vivem pela emissão de signos e, mais ainda, signos mentirosos”.

Ainda lembramos aqui das passagens de épicos, como a *Odisséia*, e de tragédias, como a de *Édipo Rei*, em que o vôo dos pássaros era indício de algum augúrio e poderia ser lido pelos adivinhos da Antigüidade. Com relação aos signos mentirosos, vale a pena lembrar que os camaleões usam do artifício de mudar de cor, assimilando-se, mimeticamente, ao aspecto da superfície sobre a qual se encontram.¹²

O subnível dos substantivos divide-se em seres animados e seres inanimados, que, juntos, formam a tricotomia *coisas, pessoas e animais*. Tratam-se as coisas em seguida e, conforme se afunila nas explicações, o autor deixa clara sua predileção por elas. De sua experiência com as coisas, o poeta depreende suas qualidades e julga-as satisfatórias à sua subjetividade. Uma pedra, um armário, um ovo, por suas qualidades, são signos, porque representam para o poeta algo além de si mesmos. As qualidades desses signos (quietos, bastantes, não provocantes) de tal forma os aproximam, por semelhança, de seus objetos (quietude, auto-suficiência, não-provocação), que podemos afirmar tratarem-se de ícones.

Faz-se uma ressalva ao Ovo que, se estiver choco, será inquietante. O termo “choco” pode ser sinônimo de “podre, estragado” ou referir-se ao ovo que está desenvolvendo um embrião. Entretanto, fazemos a contraposição entre coisas animadas e inanimadas. Dessa

¹² Os exemplos multiplicam-se quando consideramos a formação nos vôos de determinadas aves e insetos, como as abelhas, a movimentação das formigas, o perfume exalado pelas flores etc.

forma, o contraste se instaura de forma mais coerente se considerarmos a segunda definição, pois assim teremos o adjetivo “inquietante” significando “não quieto”, porque porta dentro de si uma vida e estabelece um *status* diferenciado dentro do subnível *inanimados*. O ovo choco, assim, perde traços inorgânicos de coisa e adquire traços orgânicos, próprios dos seres vivos. Ovo, então, torna-se um signo, porque passa a representar algo além de si mesmo. A qualidade “choco” de tal forma representa seu objeto “inquietude”, “vida”, que podemos considerar “ovo” um seu ícone.¹³

Noutra leitura, ovo é também índice de “novo”, no sentido de que faz parte do processo do surgimento da vida. A vida nova, recém-criada e nascida, significa um desequilíbrio no estado de coisas pré-fixado, pois, durante sua evolução natural, passará por diversos estágios de qualidades que nem sempre serão apreciadas pelo poeta. Vimos até aqui concebendo o ovo como um simples produto de aves. Ocorre que ovo é também o nome da célula¹⁴ que resulta da fecundação de um óvulo por um espermatozóide. Daí decorre que de um ovo pode nascer até mesmo um ser humano, o que seria, de igual forma inquietante, pois “as pessoas atrapalham. Estão em toda parte. Multiplicam-se em excesso.”

No subnível *Pessoas*, Quintana explica por que não gosta delas. As suas qualidades oscilantes representam-se através dos pares antonímicos triste/alegre, reticente/falatrão, amigo/adverso. Ao contrário das coisas, que são “seres” não-agentes e “vivem metidas com as suas cousas”, as pessoas são seres agentes e podem vir, a qualquer momento, “bater à nossa porta”, solicitando-nos. As coisas, contrariamente, “não exigem nada”, nada nos pedem, a não ser um desejo implícito nelas (ou no poeta) de que “não as tirem do lugar onde estão”.

¹³ Vide “O ovo” (Mario QUINTANA. *Sapato Florido*. p. 123). Nesse poema, entretanto, ao que parece, o ovo é associado ao nascimento de uma personagem, o burgo-mestre, responsável pela instauração da inquietude e do alarido numa cidade. Fôssemos levar em conta essa história, “ovo”, no poema “De gramática e de Linguagem”, seria mais um índice do que um ícone.

¹⁴ Ou, ainda, célula-ovo ou zigoto.

Pelo seu poder de representação extraído de uma lei que, por convenção ou pacto social, o faz representar seu objeto, João é um símbolo. Aqui, “João” não representa um ser humano específico do sexo masculino que tem por nome João. Antes, como é característica do símbolo, representa um geral: seu objeto são homens, mulheres, enfim, todo e qualquer ser humano. É João quem “bate à porta”. Como essa rubrica geral pode ser aplicada a qualquer ser-objeto, daí advém a instabilidade nas qualidades enumeradas: amigo/adverso, reticente/falastrão.¹⁵

João só será definitivo, como as coisas, quando “esticar a canela”. Ou seja, a resolução para a oscilação das qualidades no ser agente é a sua morte. Essa imagem, “esticar a canela”, por dizer algo além do seu sentido literal, pode ser considerado um signo icônico, no sentido de que se assemelha à morte pela qualidade da rigidez do corpo por ela provocada. Entretanto, se considerarmos o *rigor mortis* como parte do processo do estar morto, uma pista que aponta para esse fato, a imagem que resulta será um índice.

A finitude do ser agente é, dessa forma, desejada como uma condição para sua admissão na primeiridade. Com a morte, desaparece o objeto geral João e o signo se transforma. A qualidade pura *definitivo* passa a funcionar como signo aberto para criar objetos possíveis (SANTAELLA, 1983, p. 63). As coisas inanimadas, em contraponto, já são o que são e como são. Delas não se espera qualquer transformação, pois uma qualidade intrínseca sua é ser definitiva *ab ovo ad infinitum*.

Lembramos que resta ainda muito a ser verificado no texto proposto. As leituras que a semiótica de extração peirciana podem proporcionar certamente não se esgotam aqui. Procuramos adotar uma postura de observador que simplesmente abre “os olhos do espírito e [olha] bem os fenômenos e [diz] quais suas características” (Peirce, citado em SANTAELLA,

¹⁵ Essa leitura de atribuir a cada ser uma das qualidades do par antonímico parece-nos mais condizente com o fato de “João” ser um símbolo.

1996, pp. 27-8) e tenta compreender a lírica de Mario Quintana segundo uma definição poética da semiótica: ciência de aprender a ver. Naturalmente, a simplificação e a sistematização implícitas neste artigo merecem um aprofundamento, seja porque a captação dos elementos da experiência dependa da maturidade de quem os percebe, seja porque as possibilidades de leitura se escondam atrás de signos nem sempre muito visíveis. Fica aberta, portanto, a possibilidade infinita de ressignificar o poema de Quintana, num nível mais imediato, e nosso próprio ser-no-mundo.

Dentro da narrativa mítica, o homem passa a ter necessidade da ciência e da arte após a Queda Adâmica. Constam, na maioria das culturas antigas, relatos de uma *aurea aetas* similar ao mitologema bíblico do Éden, após a qual o mundo deriva através de sucessivas etapas descendentes. Pouco além do ressentimento da Queda e da decadência justifica tão satisfatoriamente o surgimento da ciência, da arte e sua evolução. Ao passo em que o mundo se degrada, ciência e arte avançam num esforço vetorialmente oposto, o que revela um desejo e um esforço de superar o estado de coisas vigente.

Inserida na dimensão científica, a semiótica de Peirce, mais que uma leitura de vida, é um esforço convergente no sentido de restaurar a compreensão de vida que era possível ao homem antes de a ciência se tornar necessária. Muitos anteriormente a ele também centraram suas capacidades intelectivas nesse esforço e, certamente, muitos após nossa geração continuarão a fazê-lo. De forma semelhante, a arte no geral, e a lírica em particular, busca aproximar a consciência do homem a uma como que saudade ancestral do conhecimento do ser das coisas e de si mesmo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BÍBLIA EM CD-ROM, Antigo e Novo Testamento. Versão Shammah II. São Paulo: O Levita Editora, 2000.
- DEELY, John. *Semiótica Básica*. São Paulo: Ática, 1990.
- MIRA Y LOPES, Emilio. *Os Fundamentos da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Científica, s/d.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- QUINTANA, Mario. *Apontamentos de História Sobrenatural*. 6ª ed. São Paulo: Globo, 1998.
- _____. *Sapato Florido*. Ed. esp. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1994.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica?* 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Produção de Linguagem e Ideologia*. 2ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Cortez, 1996.
- ULLMANN, Stephen. *Semântica: uma introdução à ciência do significado*. 5ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- WALTHER-BENSE, Elisabeth. *A Teoria Geral dos Signos*. São Paulo: Perspectiva, 2000.