

Um as ondas e outras: o desdobrar-se do mar e do amor

(abordagem semiótica de uma barcarola de Roi Fernandiz)

Lino Machado

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
lino@npd.ufes.br

Ao Paulo Sodré – pela sua mestria no tratamento da produção medieval

ABSTRACT: A peircean semiotic study of "Quand' eu vejo las ondas", song written by Galician author Roi Fernandiz. Detailed approach on stylistic resource called *dobre* and other kinds of repetition. The concept *icon* is evaluated as an appropriate mediation to investigate this issue. We present a brief examination on the intersemiotics field (connecting words and melody).

RESUMO: Uma análise semiótica peirceana da cantiga "Quand' eu vejo las ondas", do trovador galego Roi Fernandiz. Exame mais detalhado do recurso estilístico denominado *dobre* e de outras modalidades de repetição. Valorização do conceito de *ícone* como um dos mais apropriados para tratar da problemática examinada. Breve abordagem da questão intersemiótica (palavras e música).

A teoria – em primeiro lugar, uma Terceiridade

A partir da matriz conceitual da semiótica de Peirce, analisaremos uma composição lírica de um artista medieval: a cantiga "Quand' eu vejo las ondas", do trovador galego Roi Fernandiz. O que pretendemos é, sobretudo, mostrar que um recurso literário do texto (o *dobre*, em posição de rima) permite a sua apreciação com o auxílio da noção peirceana de *signo icônico*. Ícone – ou modalidade sígnica entre cujos traços definidores se encontra a *semelhança*, a *similaridade* – é conceito que não servirá, entretanto, apenas para focalizar o *dobre* referido, pois o que, em geral, se considera arte revela graus de iconicidade, como,

entre nós, insistiu Décio Pignatari, na sua discussão da literatura com o aporte da semiótica peircena (PIGNATARI, 1987, p. 49-67).

Em primeiro lugar, portanto, efetuem uma síntese ou “diagramatização” da complexa, verdadeiramente multifacetada, teoria de Charles Sanders Peirce. Claro que, pelo que se conhece dessa teorização, a síntese a ser tentada só deverá tomar como material de trabalho uma certa parcela do imenso *corpus* nocional peirceano. Parcela que – esperamos – sirva para uma parceria intelectual de que, na medida da nossa capacidade, participemos produtivamente, no processo que Peirce considerou como realizado por uma *comunidade de investigadores*, pensando na busca de solução, muitas vezes efetivada por várias mentes, para este ou aquele tópico. Começemos por uma das definições de *signo*, dentre as diversas apresentadas pelo filósofo norte-americano, na perspectiva *triádica* do seu pensamento:

Um signo, ou representâmen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto (PEIRCE, 1977, p. 46).

Analisando as categorias fundamentais do filósofo, logo percebemos que ele as articulou de maneira recursivamente triádica, chegando a denominá-las *cenopitagóricas*, graças a tal insistência numérica. Escrevendo a Lady Victoria Welby, reconheceu Peirce: “há muito (1867) fui levado, depois de três ou quatro anos, a lançar todas as idéias em três classes: de *Primeiridade* [*Firstness*], de *Secundidade* [*Secondness*], de *Terceiridade* [*Thirdness*]” (*apud* PIGNATARI, 1987, p. 36).

Primeiridade é a categoria que concerne a *experiências monádicas*, sensações e qualidades: sons, cheiros, cores, prazeres, etc., se fruídos completos em si mesmos, não relacionados ainda a outros fenômenos. A *Secundidade* já subentende dois elementos em contato. Segundo os termos do próprio Peirce, trata-se de “*experiências diádicas* ou *recorrências*, sendo, cada uma, uma experiência direta de um par de objetos em oposição” (*apud* PIGNATARI, 1987, p. 37). Por fim, a *Terceiridade* presume, de novo segundo Peirce, “*experiências triádicas* ou *compreensões*, sendo, cada uma, uma experiência direta que liga outras experiências possíveis” (*apud* PIGNATARI, 1987, p. 37). É a categoria que estabelece ligação entre os fenômenos, mediando-os devido a alguma *lei* ou *continuidade*.

Sinteticamente, obtemos assim estas definições: 1) *Primeiridade*: âmbito do possível, do qualitativo, do sensível; 2) *Secundidade*: terreno da ação, da experiência, do factual; 3) *Terceiridade*: esfera da consciência, do pensamento, da necessidade, da lei.

Também vejamos as três tricotomias *signicas* mais famosas de Peirce, dentre as várias que postulou. Mas não sem antes recordarmos as dimensões nas quais, depois de Charles William Morris, as operações de *signos* costumam ser estudadas. Ei-las: a *sintática* (ou das conexões dos *signos* entre si), a *semântica* (ou das conexões dos *signos* com os seus objetos) e a *pragmática* (ou das conexões dos *signos* com os seus interpretantes) (MORRIS, 1976, p.

17-18). (No seu afã classificatório, Peirce já estabelecera uma tríade de ramos de estudo para a sua *semiótica* – ou *lógica*, alternativa que ele gostava de ressaltar: 1) a *gramática pura ou especulativa* cuidaria do signo em relação a si mesmo; 2) a *lógica propriamente dita ou crítica* trataria do signo em relação ao seu objeto; 3) a *retórica pura ou especulativa ou metodêutica* versaria sobre o signo em relação ao seu interpretante.)

Na combinação de Peirce com Morris, os três conceitos pertinentes ao nível *sintático* são o *qualissigno*, o *sinsigno* e o *legissigno*; a tríade nocional do nível *semântico* forma-se com o *ícone*, o *índice* e o *símbolo*; já a tríade do nível *pragmático* congrega o *rema*, o *dicissigno* (ou *dicente*) e o *argumento*.

Frisemos algo: o *legissigno* implica o *sinsigno*, o qual pressupõe o *qualissigno*. Processo semelhante ocorre no âmbito das outras duas tricotomias: o *símbolo* demanda o *índice*, que envolve o *ícone*; quanto ao *argumento*, este requer o *dicissigno*, que, por seu turno, requisita o *rema*. Notamos aqui um autêntico encaixe de noções: Primeiridade, Secundidade e Terceiridade participam de um processo que mostra o percurso do *qualitativo em potencial* à *generalidade da lei*, ultrapassando a *experiência do esforço*.

As definições das classes de signos podem agora ser explanadas (triadicamente, como é previsível). A primeira tricotomia (relativa ao nível *sintático* ou das ligações formais entre os próprios signos) é assim explicada por Peirce:

Um Qualissigno é uma qualidade que é um signo. Não pode realmente atuar como signo até que se corporifique; mas esta corporificação nada tem a ver com o seu caráter como signo.

Um Sinsigno (onde a sílaba sin é considerada em seu significado de “uma única vez”, como em singular, simples [...]) é uma coisa ou evento existente e real que é um signo. E só o pode ser através de suas qualidades ou, melhor, vários qualissignos. Mas estes qualissignos são de um tipo particular e só constituem um signo quando realmente se corporificam.

Um Legissigno é uma lei [latim lex, legis], que é um Signo. Normalmente, esta lei é estabelecida pelos homens. Todo signo convencional é um legissigno [...]. Não é um objeto singular, porém um tipo geral que [...] será significante. Todo legissigno significa através de um caso de sua aplicação, que pode ser denominada Réplica. Assim, a palavra “o” [the] aparecerá de quinze a vinte e cinco vezes numa página. Em todas essas ocorrências é uma e a mesma palavra, o mesmo legissigno. Cada uma de suas ocorrências singulares é uma Réplica. A Réplica é um Sinsigno [já que é algo singular]. Assim, todo Legissigno requer Sinsignos. (PEIRCE, 1977, p. 52)

Fundamental para fornecer a razão de legissignos comportarem sinsignos, a noção de *réplica* torna-se mais clara, se considerarmos duas outras: a de *word-type* (palavra-tipo) e *word-token* (palavra-ocorrência). Atente-se no termo (no legissigno) “ondas”, que aparece em seis dos dezoito versos da cantiga de Roi Fernandiz. Quando, por operação mental, tal

vocábulo é abstraído de qualquer contexto, o mesmo é tido como *word-type* (“tipo geral”: *legissigno*); utilizado concretamente num discurso, torna-se *word-token* (“ocorrência singular”: *sinsigno*).

Correspondendo, respectivamente, ao *legissigno* e ao *sinsigno*, *type* e *token* ganharam certo espaço na lingüística. Contudo, correlacionado a ambos, existe a noção semiótica de *tone* (“tom, colorido, matiz”), relativa ao *qualissigno* (cf. WALTHER-BENSE, 2000, p. 13 e 38-39).

A segunda tricotomia (a que remete ao nível *semântico*, às relações entre os signos e os seus objetos) reúne *ícones*, *índices* e *símbolos*, assim definidos:

1) *Ícone*: o signo da analogia, da similaridade com o seu objeto, revelando, no mínimo, um traço em comum com este. Não é imprescindível que o isomorfismo entre ambos pressuponha natureza visual; tampouco tal isomorfismo deixa de existir no caso de a semelhança de um com o outro ser “ajudada por regras convencionais”, de acordo com o próprio pensador (PEIRCE, 1977, p. 65). Eis alguns exemplos de ícones: quadros, desenhos, imagens, mapas, diagramas, esquemas, onomatopéias, comparações, metáforas.

2) *Índice*: costuma revelar ligação direta, causal, com o seu referente, estabelecendo com este nexos tão fortes que, com facilidade, atrai a nossa mente para a sua direção. É o signo que aponta para algo ou o assinala. Via de regra, a aludida ligação denota características naturais; todavia, há conexões indiciais que tem por base um elo fixado culturalmente (ou seja, de novo notam-se “regras convencionais” em jogo). Entre os índices, produzidos por ações naturais ou não, acham-se: fumaça (sinal de fogo), pegadas, cata-ventos, sintomas, ponteiros de relógio, dedos apontando, setas, sinais de pontuação, numerais ordinais, pronomes pessoais, demonstrativos e relativos, advérbios de lugar e tempo, datações, nomes próprios, grifos e mais realces de vocábulos, metonímias.

3) *Símbolo*: remete ao seu objeto por meio de convenção, lei imposta ou associação de idéias de natureza arbitrária. A maior parcela das palavras de uma língua (como, por exemplo, “ondas”, “ribas”, “faz”) é constituída de símbolos, porque os liames que unem os significantes aos significados quase nunca se baseiam em relações de similaridade, nem de contigüidade factual (as primeiras, típicas dos ícones; as segundas, dos índices naturalmente produzidos).

Enfim, a terceira tricotomia (concernente ao nível *pragmático*) compreende o *rema*, o *dicissigno* (ou *dicente*) e o *argumento*, agora explicados:

1) *Rema*: signo do que se mostra ainda vago, sem que o seu interpretante se preste à aplicação das noções de verdade ou de falsidade. Sempre requer algo (um outro signo, ao menos) que o complemente. Trata-se de uma simples possibilidade (digamos – necessariamente forçando a língua a dar conta do que, por natureza, não é mesmo bem definido –, de um “quase-efetivo-significar”...). Soltos, descontextualizados por completo, os vocábulos “quando”, “nunca” e “se” apresentam-se como remas, apesar dos significados que portam, os quais, desse modo, “flutuam” na vagueza vocabular.

2) *Dicissigno* ou *dicente*: para o seu interpretante, é o signo passível de ser *asseverado*. Constitui-se de remas, que, agora sim, conectados uns aos outros, são submetidos à dicotomia

verdadeiro/falso. Por ilustração, o nosso próprio texto, como qualquer outro, está salpicado de dicentes, com as suas assertivas felizes ou infelizes.

3) *Argumento*: signo cujo interpretante pressupõe *proposições* (dicissignos ou dicentes, que combinam remas), conduzindo a, no mínimo, uma *conclusão*. Como toda teoria que assim mereça ser chamada, a semiótica de Peirce, por exemplo, é um grande meta-argumento, sobrecarregado de argumentos menores e passível de uso produtivo nos contextos em que a *semiose* (ou *ação dos signos*) seja notada. Ainda: qualquer teorização consistente é uma manifestação da Terceiridade, dada a sua tendência à generalização explicativa.

Com o auxílio de três esquemas combinados, podemos agora dar a ver, de fato, a matriz das tricotomias, acompanhada de mais informações:

Diagramas 1 e 2, com as Tríades de Categorias, as três Tricotomias sígnicas e os três ramos da lógica ou semiótica (C. S. Peirce), seguido do diagrama 3, correspondente aos níveis em que a semiose pode ser analisadas (C. W. Morris):

Categorias	Signo em relação a si mesmo	Signo em relação ao objeto	Signo em relação ao interpretante
PRIMEIRIDADE Qualidade (Monadismo)	Qualissigno: mera qualidade	Ícone: porta característica(s) do objeto	Rema: possibilidade qualitativa
SECUNDIDADE Experiência (Diadismo)	Sinsigno: existente concreto	Índice: tem relação existencial com o objeto	Dicissigno ou Dicente: capaz de afirmação signo de fato
TERCEIRIDADE Lei (Triadismo)	Legissigno: lei geral	Símbolo: tem relação arbitrária com o objeto	Argumento: signo de razão

(Diagrama 1)

Ramos da Semiótica	Signo em relação a si mesmo	Signo em relação ao objeto	Signo em relação ao interpretante
Denominação dos ramos	Gramática pura ou especulativa	Lógica propriamente dita ou crítica	Retórica pura ou especulativa ou metodêutica

(Diagrama 2)

Níveis em que a semiose pode ser estudada	Signo em relação a si mesmo	Signo em relação ao objeto	Signo em relação ao interpretante
Denominação dos níveis	Nível SINTÁTICO	Nível SEMÂNTICO	Nível PRAGMÁTICO

(Diagrama 3)

***Quando, Nunca, Se* – a cantiga de Roi Fernandiz:**

Em termos dos níveis semântico e pragmático, a história é conhecida no que pode sê-lo, isto é, os *dicentes* (fatos registrados) e os *argumentos* (explicações desses fatos) acham-se à disposição de quem queira avaliá-los. De modo rapidíssimo, recordemos fração de tal história: estuda-se como Trovadorismo um belo fenômeno poético-musical, que eclodiu no século XII, no sul da França (Provença), de onde se irradiou para alguns lugares da Europa, localizáveis hoje na Alemanha, Itália e Península Ibérica. Este último território abrigou a produção trovadoresca *galego-portuguesa* do final do século XII à segunda metade do século XIV, assim adjetivada porque os seus autores utilizavam um idioma neolatino ainda portador de certa unidade, cindida com o tempo, por razões várias, inclusive a política. Assinalemos esta, de novo com muita rapidez: separação entre as regiões portuguesas e as da Galiza (incorporada, desde cedo, à monarquia de Castela). No que se refere à lírica profana, a mesma aparece recolhida em três grandes coletâneas (*Cancioneiros da Ajuda, da Vaticana e da Biblioteca Nacional*) e em alguns códices menores. Já a vasta produção religiosa se encontra reunida nas *Cantigas de Santa Maria* (atribuídas ao rei Alfonso X, embora se considere que ele não as compôs sozinho, na sua totalidade, contando, para a empresa, com o trabalho de mais autores, a seu serviço). Nas páginas dos três grandes cancioneros laicos mencionados, depara-se com a obra de Roi Fernandiz, trovador galego que, provavelmente,

produziu no segundo terço do século XIII¹.

Para discutirmos uma das suas peças líricas mais encantadoras, façamos uma prévia reflexão terminológica, na qual a semiótica passará a exercer um maior papel.

No parágrafo que serve de *incipit* ao presente artigo, quando nos valemos do sintagma “composição lírica” e do termo “cantiga” e não ainda de “poema”, as escolhas vocabulares foram propositadas – e por necessidade conceitual induzida pela semiótica, que, esclarecendo-se a partir de agora, começa a lançar-nos, como interpretantes, na análise dos versos da marinha ou barcarola de Roi Fernandez². Trata-se da questão da *intersemiose*.

Intersemiótica afigura-se a produção trovadoresca no seu conjunto, pois sabemos que um dos preceitos da poética da mesma consistia na união de palavras e música, vale dizer, uma *fusão de signos de dois sistemas diversos*. É evidente serem, por sua natureza *híbrida*, também intersemióticos alguns outros setores da arte: o teatro, a ópera, o cinema, as variedades da poesia visual, certos *happenings*, a atividade lúdica denominada *performance*, determinados trabalhos que vêm aparecendo na *internet*, etc.

Derivado das idéias peircenas, o conceito de intersemiose ganhou maior força a partir de um artigo de Roman Jakobson (“Aspectos lingüísticos da tradução”), que aplicou esse conceito a uma das três modalidades tradutórias por ele estudadas: a) a tradução *intra lingual* ou *reformulação* – efetuada, de modo metalingüístico, no interior de um único idioma: quando perguntamos, por exemplo, “O que é um signo?” –, b) a tradução *interlingual* – efetivada no trânsito de uma língua para outra: se indagarmos, por exemplo, o que significa o velho conceito de *Haecceitas*, de que Peirce se valeu, para tratar da Secundidade – e, o que mais importa aqui, c) a tradução *intersemiótica* – executada ao transpor-se uma mensagem elaborada no âmbito de um sistema de signos verbais para um outro, de signos não verbais: o que ocorre caso tentemos, por exemplo, transformar um poema numa peça instrumental, algo que não poucas vezes se fez (JAKOBSON, 1975, p. 64-65). É verdade que, ao elaborar a sua tipologia da tradução, R. Jakobson pensou-a em termos de passagem de unidades de um código lingüístico para um não lingüístico. Todavia, como frisou Julio Plaza (teórico e artista que, entre nós, é dos que mais pensam e põem em prática a “intersemiótica”), pode-se também utilizar a noção de Jakobson de maneira invertida: conversão verbal de um trabalho originariamente não verbal (PLAZA, 1987, p. XI). Aliás, há na vetusta retórica a noção de

¹ Para além das informações sumárias dadas, recordemos a grande divisão de gêneros que já aparece nos Cancioneiros galego-portugueses: a) cantigas de amigo (com eu lírico feminino); b) cantigas de amor (com eu lírico masculino); c) cantigas de escárnio (com propósito ofensivo ou crítico que não se apresenta de modo direto); d) cantigas de maldizer (também com propósito ofensivo ou crítico, agora diretamente exibido).

² Entre as espécies da cantiga de amigo, costumam-se estudar: a) marinhas ou barcarolas (em que aparece a temática do mar ou das águas dos rios navegados pelas barcas); b) romarias (nas quais a ação envolve ermidas); c) bailadas (nas quais é relevante o tema da dança, às vezes executada perto das igrejas, o que confunde ou mescla tal espécie de cantigas com a anterior); d) albas (nas quais as horas do amanhecer adquirem importância). Em termos de classificação, “Quand’ eu vejo las ondas” já revela hibridismo de gêneros: uma cantiga de amor, em que o eu lírico masculino maldiz o elemento primordial da cantiga de amigo cujo subgênero é a marinha ou barcarola: as águas. Giuseppe Tavani notou bem a ambigüidade da cantiga, no que concerne à sua possível classificação entre os gêneros (cf. DICIONÁRIO..., 1993, p. 582-583, verb. “ROI FERNANDIZ, CLÉRIGO DE SANTIAGO”).

ecfrase (descrição literária de uma obra de arte não literária), a qual se deixa articular, como uma das suas possibilidades, ao conceito de tradução intersemiótica (cf. MACHADO, 1999, p. 313-332).

Não devendo ficar restrita à prática tradutória, a concepção de intersemiose é aplicável à abordagem de criações híbridas, conforme mais acima vimos. A circunstância lamentável de, como a maior parte da produção profana galego-portuguesa, a cantiga de Roi Fernandiz nos haver chegado apenas com o seu texto³ (e não intacto, porém mais ou menos “estropiado” pelas mãos de escribas que organizaram os cancioneiros com a produção medieval, “deturpando” as cantigas não somente do nosso autor, mas ainda as dos demais), tal circunstância não nos deve impedir de considerar “Quand’ eu vejo las ondas” um espécime ilustrativo do caráter intersemiótico do Trovadorismo, focalizado na sua generalidade. Basta nos socorrermos com o que R. Jakobson, em outro artigo (“Linguística e poética”), apontou: a *pansemiose*, ou, nas suas palavras, o fato de que “a linguagem [verbal] compartilha muitas propriedades com alguns outros sistemas de signos ou mesmo com todos eles (traços pansemióticos)” (JAKOBSON, 1975, p. 119). Entre mais fatores, a *reiteração organizada*, a *repetição sistemática* de elementos no âmbito de uma só composição demonstra a possibilidade de diálogo entre a poesia e a música. Tal recurso, retomado da antiga retórica e atualizado na preceptística trovadoresca, ressurge nesta de várias maneiras, sendo a do dobre a que mais nos interessa agora.

Podemos, portanto, transcrever na íntegra as três estrofes (ou *cobras*, na terminologia da época) de “Quand’ eu vejo las ondas”, de Roi Fernandiz, tal como o seu texto foi estabelecido por Stephen Reckert e Helder Macedo (que, assim, já produziram um possível *interpretante de leitura* da grafia dos Cancioneiros, para os que, por sua vez, busquem novos interpretantes, de caráter filológico ou não, para a barcarola):

	Quand' eu vejo las ondas	
	e las muit' altas ribas,	
	logo mi veem ondas	mi veem = me vêm
	ao cor pela velida:	cor = coração; velida = bela
5	maldito sea' l mare	sea' l = seja o
	que mi faz tanto male!	

³ Ao contrário das *Cantigas de Santa Maria*, que nos chegaram com texto e notação musical, a poesia galego-portuguesa profana conta apenas com dois documentos em que aquele se faz acompanhar desta: o Pergaminho Vindel, com todas as sete cantigas de Martim Codax (seis das quais acompanhadas da música respectiva) e o Pergaminho Sharrer, contendo apenas fragmentos de sete das muitas cantigas de D. Dinis.

poético” (*não estritamente lógico*), compreendendo por tal o signo que, embora tenha forma assertiva, foge à dicotomia verdadeiro/falso, por achar-se subordinado a um discurso *ficcional*, na sua modalidade poético-musical (ou, dizendo as coisas de outra maneira, *no interior da pequena cena de solidão apresentada pela cantiga*, o dicente em causa é mesmo verdadeiro, pois, em tal *universo possível*, o eu lírico não se mostra um mentiroso...). Se quiséssemos ir mais longe, ainda no nível *pragmático*, afirmaríamos que a primeira *cobra* da composição já forma um *argumento*, reiterado paralelisticamente nas outras duas *cobras*, pois nos fornece a *razão* da infelicidade do sujeito: a sua distância da bela amada (“velida”, “fremosa”, “bem feita”, na sinonímia típica da retórica dos Cancioneiros), provocada pelo mar (se se quiser, eis um “argumento poético”: de novo, *não estritamente lógico*).

Na sua edição do *Cancioneiro da Ajuda*, ao citar uma estrofe do texto de que nos ocupamos, Carolina Michaëlis de Vasconcelos destaca que “às vagas fluctuantes do oceano são comparadas as pulsações do coração amante” (VASCONCELOS, 1990, p. 478, v. II). Em operação *intralingual*, traduzamos a afirmativa da grande filóloga para termos semióticos: as suas palavras descrevem o que chamaríamos um *efeito icônico*, obtido por Roi Fernandiz, pois, entre os ícones, Peirce incluía as *imagens*, visualmente consideradas (ícones ligados à Primeiridade), os *diagramas* (ícones envolvendo a Secundidade) e as *metáforas* (ícones relacionados à Terceiridade) (cf. PIGNATARI, 1987, p. 46). O paralelo entre o objeto de “vagas fluctuantes” e o objeto de “pulsações do coração amante”, ressaltado por Carolina Michaëlis de Vasconcelos (valendo-se, inclusive, de uma rima, na sua bela prosa erudita), tal paralelo, sendo, por sua natureza semântica, uma comparação, baseia-se na associação de elementos por *similaridade*, postulada por Roman Jakobson como o fator dominante no *pólo metafórico* da linguagem (entendido “metafórico” em sentido lato, não na acepção bem mais restrita da retórica, a qual, de resto, é absorvida pela consideração do linguísta) (JAKOBSON, 1975, p. 34-62). Ora, a similaridade entre elementos é um dos traços definidores do ícone peirceano.

Word-token, ela retorna na cantiga, a palavra “ondas”: *ondas/ondas*, caindo na posição de rima, multiplicam-se, como costumam fazer nos mares. De fato, os dobres em evidência, efetuados todos com o mesmíssimo termo, já são ícones, “mimetizações”, do que se passa nos oceanos: como se sucedem as vagas na sua agitação, sucedem-se os *words-token* “ondas” na composição, ecoando ainda, metaforicamente (vale repetir, iconicamente), no peito do “coração amante”. *O dobre, portanto, se revela duplamente icônico*. Na sua mimese das águas salgadas, ele quase se faz diagramático, no fim de seis dos dezoito versos de Roi Fernandiz. E mais icônico estes se mostram, se neles destacarmos o “semidobre” *mare/male*, do refrão. Recorrendo a um esquema simples mas elucidador (4, abaixo), visualizemos a sua funcionalidade também *gráfica*, nas três *cobras*:

..... ondas

 ondas

 mare
 male

..... ondas

 ondas

 mare
 male

..... ondas

 ondas

 mare
 male

(Diagrama 4)

O fato de um mesmo signo ser classificado de diversos modos, segundo a semiótica peirceana, não deve causar estranheza, dado o seu caráter triádico, recorrente desde o vértice que dá início à semiose: signo – objeto – interpretante.

“Quand”, “Nunca” e “Se” funcionam como modulações num fluxo sintático (no uso gramatical do termo) que, presente na primeira estrofe, se repete parcialmente nas demais. Outros vocábulos por igual portam-se como modulantes na cantiga: entre eles, têm natural destaque as rimas assonantes *ribas/velida*, *debrocas/fremosa* e *costeiras/feita*. Se excluirmos do texto os termos que, *não se repetindo*, exercem papel de moduladores, o arcabouço

paralelístico se mostrará mais evidente (com o perdão para a “mutilação” analítica efetuada, que assim transforma a cantiga num super-signo *remático*, exigindo complementação):

[...] eu vejo las ondas
 e las muit' altas [...],
 logo mi veem ondas
 ao cor pela [...]:
 5 maldito sea' l mare
 que mi faz tanto male!

[...] vejo las ondas
 [...] as altas [...]
 [...] mi [...] venham ondas
 10 ao cor pela [...]:
 maldito sea' l mare
 que mi faz tanto male!

[...] eu vejo las ondas
 e vejo las [...],
 15 logo mi veem ondas
 al cor pela [...]:
 maldito sea' l mare
 que mi faz tanto male!

Uma definição (uma formulação dicente) do *paralelismo*, mínima e adequada à lírica galego-portuguesa, terá como seu predicado mais ou menos o seguinte: recurso que consiste na *recorrência* de determinada textura ou seqüência de elementos, acompanhada de unidades que *variam* (as quais, mais acima, chamamos de “modulações” e derivados): são os casos evidenciados nos versos 1, 7 e 13 (“[...] vejo las ondas”); 2 e 8 (muito “imperfeitamente”, pois aqui temos só a presença de “altas”, e em apenas um par de versos, o que faz com que,

nestes passos, paralelismo e dobre não se distingam bem); 3, 9 e 15 (de novo, um paralelismo “imperfeito”: “logo mi veem ondas”, “[...] mi [...] venham ondas” e a repetição integral “logo mi veem ondas”); 4, 10 e 16 (“ao cor pela [...])). A repetição *completa*, numa prática poético-musical como a do Trovadorismo, resulta, evidentemente, no *refrão*, presente também na cantiga de Roi Fernandiz (este, porém, como outros, dado a transgressões das normas vigentes, reproduziu, na totalidade, o verso 3 no 15, como verificamos: espécie de inovação que, na indispensável e, o mais possível, ideal descrição dos dispositivos vigentes na poética dos trovadores galego-portugueses, nos induz ao conservadorismo de falar em “imperfeição”, paradoxo patente ao lidarmos com uma tão bela composição!).

O paralelismo (cujo âmbito de questões é, de resto, bastante vasto), o refrão, o dobre e outras espécies de repetição ilustram a óbvia necessidade que um sistema lingüístico apresenta de contar com *words-token*. Aliás, a iteração não é tão-só uma exigência estrutural das línguas ditas naturais, mas de qualquer sistema semiótico: melhor seria, então, falar não apenas em *word-type* e *word-token*, mas ainda em *sign-type* e *sign-token*, fazendo jus à variedade da semiose.

Retornando à cantiga de Roi Fernandiz: os seus *words-token* são organizados em forma de *sintagmas*, acompanhados pela *variação paradigmática* dos seus *words-type* (a repetição da seqüência verbal é combinada às *modulações* às quais temos aludido, que a completam sintática e semanticamente, falando agora de modo lingüístico). Isto resulta num todo marcado pela *iconicidade*, embora composto por signos verbais. É este o aspecto da composição que ressaltamos: os seus dezoito versos, com tal ordenação, estabelecem similitudes entre si, qualidades similares (*qualissignos*), reiteradas em estruturas lingüísticas afins.

Por conseqüência, encontramos-nos perante algo que revela atributos dos ícones, oriundos da manipulação, por Roi Fernandiz, do campo maciçamente formado por símbolos, denominado língua. Os *objetos* dos signos, *nesta variedade de analogia destacada*, não são já tão-só as “coisas”, no sentido comum do termo, mas também as *unidades do próprio código idiomático de que o autor lançou mão*.

No campo da verbalidade, a iconização é um outro nome para a “função poética” de Roman Jakobson, na qual, de acordo com o lingüista, se dá a projeção do “*princípio de equivalência do eixo de seleção [ou paradigmático] sobre o eixo de combinação [ou sintagmático]*” (JAKOBSON, 1975, p. 130). Isto, aliás, foi bem ressaltado por Décio Pignatari, em “A ilusão da contigüidade”: “A linguagem verbal / particularmente a linguagem simbólica peirceana / adquire a tão falada função poética, quando um sistema icônico lhe é infra, intra e super imposto” (PIGNATARI, 1987, p. 156).

A assertiva (ou *dicente*) do poeta e teórico paulista, combinando formulações conceituais de Peirce e Jakobson, pode ser *generalizada*: trata-se, portanto, também de um *argumento* peirceano comprimido, que, desdobrado, apresenta potencial heurístico para o exame de procedimentos atuantes na poesia de tempos e lugares bastante diferentes.

Prefaciando uma coletânea de artigos que toma a função poética de Jakobson como objeto de discussão, A. J. Greimas chegou a valer-se do conceito peirceano de ícone, ao falar das manifestações que se dão no do plano da expressão, quando se evidencia a aludida função. Diz o teórico:

[...] o metro, o ritmo, a instituição dos versos e das estruturas estróficas (reforçadas pela rima e pela assonância) constituem apenas uma organização autônoma, deslocada em relação aos acentos e às modulações “naturais” das línguas, do nível prosódico, iconizando, com insistência, por um sábio jogo de paralelismos e de simetrias alternadas, o projeto paradigmático do discurso poético. (GREIMAS (Org.), 1975, p. 16-17 – destaques nossos).

Mais uma vez, eis-nos perante um dicente que é, na verdade, um argumento comprimido.

Antes de retomarmos a questão do dobre, focalizemos mais alguns casos (uns de maior, outros de menor relevância) que se prestem a ilustrar a equação entre iconicidade e função poética:

a) Dois verbos, que aparecem *sempre* no primeiro e no terceiro versos de cada estrofe, começam pelo mesmo fonema labiodental /v/:

1a. estr.: *vejo/veem*;

2a. estr.: *vejo/venham*;

3a. estr.: *vejo/veem*.

Como *ver* e *vir* estão semanticamente correlacionados no texto (*ver* as ondas é sofrer a *vinda* delas ao “cor”), a presença da mesma consoante no par de verbos em causa reforça, no plano do significante, tal correlação.

b) O início da primeira estrofe e o da segunda trazem vogais nasais, antecipando a nasalidade presente em “ONDas”: “quAND” e “nUNca”. Aliás, o fonema linguodental /d/ de “onDas” soa já em “quanDo”: assim, a repercussão de um vocábulo em outro (ou melhor, a antecipação de “ondas”, logo no início da marinha) faz-se mais completa: “quAND”.

c) O fonema /t/ se destaca na seqüência “las muiT’ alTas” (e ele retornará no refrão, como veremos mais abaixo).

d) O mesmo grupo fônico /al/ reitera-se em “ALtas”, “AL”, “mALdito” e “seA’ L” (e também ele reaparecerá, como o /t/ da alínea anterior, no refrão).

e) O já tão referido refrão da cantiga é de inegável requinte sonoro: “MALdiTo seA’ L MArE / que mi faz TanTo MALE”, com destaque evidente para o par paragógico *male/mare*, quase mais um dobre, na barcarola de Roi Fernandiz..

Retomemos, todavia, a questão da reiteração de “ondas”. Se este dobre é duplamente icônico (ondas do mar tornando-se “ondas do coração”, por um lado, e repetição do símbolo “ondas” simulando a movimentação das águas, por outro), isto se deve, em grande parte, ao

aproveitamento engenhoso do potencial significativo do vocábulo.

Tentemos mostrá-lo, recorrendo a uma nova cantiga de Roi Fernandiz, que, de igual modo, contém dobres da primeira à derradeira das suas *cobras*. Ei-lo, tal como editado por José Joaquim Nunes (que, assim, produziu o seu *interpretante de leitura*, de critérios filológicos algo diversos dos de Stephen Reckert e Helder Macedo):

	Des que eu vi	Des = Desde
	a que eu vi,	
	nunca dormi	
	e, cuydand' i,	i = a respeito de
5	moyr' eu.	moyr' eu = eu morro
	Fez-me veer	
	Deus e per veer	
	quen me morrer	
	faz e dizer:	
10	moyr' eu.	
	Gran mal mi ven,	
	e non mi ven,	
	nen verrá ben	verrá = virá
	end' e por en	end' = disto, disso, daquilo; por en = por isto
15	moyr' eu.	

E non mi val
 Deus, non mi val,
 e d' este mal
 moyr' eu,
 20 moyr' eu,
 moyr' eu.

(In: NUNES, 1972, p. 318-319)

Além do destaque, da repetição enfática (o que ocorre, também em forma de dobre, em todas as estrofes, notando-se, contudo, apenas dois com o verbo *ver*: *vi/vi*, *veer/veer*, *ven/ven*, *val/val* e, no refrão da quarta e derradeira estrofe, a surpresa triádica e inovadora de *eu/eu/eu*), não há na presente cantiga um efeito icônico da espécie do produzido na cantiga anterior. A razão disto é que nenhuma das palavras que formam os dobres de “Des que eu vi” porta sentido de *movimento*, de *sucessividade*, de maneira que o seu potencial semântico seja utilizado pela retórica de repetição, com o objetivo de corresponder iconicamente a um fenômeno marcado pelo *dinamismo* apontado. O que não significa que “Des que eu vi” não exiba traços de iconicidade: entre estes, é bem relevante a presença do fonema /v/ (de novo!) em quase todos os vocábulos escolhidos para a posição de dobre no texto: *vi*, *veer*, *ven* (mais uma vez notamos a parêntese dos verbos *ver* e *vir*) e *val*. Eis o *princípio de equivalência do eixo de seleção projetado no eixo de combinação*, tal como Jakobson definiu, numa síntese fulgurante, a função poética.

Referências Bibliográficas

- DICIONÁRIO da literatura medieval galego-portuguesa** [1993]. Organização e coordenação de Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani. Trad. José Colaço Barreiros e Artur Guerra. Lisboa: Caminho (referido como: DICIONÁRIO...).
- GREIMAS, A. J. (Org.) [1975] **Ensaio de semiótica poética**. Trad. Heloysa Lima Dantas. São Paulo: Cultrix / Ed. da USP.
- JAKOBSON, R. [1975] **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 8. ed. São Paulo: Cultrix.
- MACHADO, L. [1999] **As palavras e as cores**. Vitória: EDUFES / CEG Publicações.
- MORRIS, C. W. [1976] **Fundamentos da teoria dos signos**. Trad. Milton José Pinto. Rio de Janeiro: Eldorado/São Paulo: Ed. da USP.
- NUNES, J. [1972] **Cantigas de amor dos trovadores galego-portugueses**. Ed. crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro.
- PEIRCE, C. S. [1977] **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva.

PIGNATARI, D. [1987] **Semiótica e literatura**. 3. ed. São Paulo: Cultrix.

PLAZA, J. [1987] **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva/Brasília: CNPq.

RECKERT, S., MACEDO, H.[s.d.] **Do cancionero de amigo**. 2. ed. corr. e aum. Lisboa: Assírio e Alvim.

VASCONCELOS, C. M. [1990] **Cancioneiro da Ajuda**. Reimpressão da edição de Halle (1904), acrescentada de um prefácio de Ivo Castro e do glossário das cantigas. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moedam, Vol. I e II.

WALTHER-BENSE, E. [2000] **A teoria geral dos signos**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva.