

José Luiz Fiorin(org.)

Introdução à Lingüística
I. Objetos teóricos

EDITORIA
CONTEXT0

Teoria dos signos

José Luiz Fiorin

"Este deve ser o bosque", murmurou pensativamente, "onde as coisas não têm nomes". [...] Ia devaneando dessa maneira quando chegou à entrada do bosque, que parecia muito úmido e sombrio. "Bom, de qualquer modo é um alívio", disse enquanto avançava em meio às árvores, "depois de tanto calor, entrar dentro do... dentro de quê?" Estava assombrada de não poder lembrar o nome. "Bom, isto é, estar debaixo das... debaixo das... debaixo disso aqui, ora", disse colocando a mão no tronco da árvore. "Como essa coisa se chama? É bem capaz de não ter nome nenhum... ora, com certeza não tem mesmo!"

Ficou calada durante um minuto, pensando. Então, de repente, exclamou: – Ah, então isso terminou acontecendo! E agora quem sou eu? Eu quero me lembrar, se puder.

(Lewis Carroll, 1980:165-166)

O segundo projeto era representado por um plano de abolir completamente todas as palavras, fossem elas quais fossem [...]. Em vista disso, propôs-se que, sendo as palavras apenas nomes para as coisas, seria mais conveniente que todos os homens trouxessem consigo as coisas de que precisassem falar ao discorrer sobre determinado assunto. [...] ...muitos eruditos e sábios aderiram ao novo plano de se expressarem por meio de coisas; cujo único inconveniente residia em que, se um homem tivesse que falar sobre longos assuntos e de várias espécies, ver-se-ia obrigado, em proporção, a carregar nas costas um grande fardo de coisas, a menos de poder pagar um ou dois criados robustos para acompanhá-lo [...].

Outra grande vantagem oferecida pela invenção consiste em que ela serviria de língua universal, compreendida em todas as nações civilizadas, cujos utensílios e objetos são geralmente da mesma espécie, ou tão parecidos que o seu emprego pode ser facilmente percebido.

(Jonathan Swift, 1998:194-195)

O primeiro desses textos, retirado da obra *Através do espelho e o que Alice encontrou lá*, mostra que Alice, quando atravessa o bosque onde as coisas não têm nome, é incapaz de apreender os objetos em torno dela, não sabe o que eles são. Isso significa que a realidade só tem existência para os homens quando é nomeada. Os signos são, assim, uma forma de apreender a realidade. Só percebemos no mundo o que nossa língua nomeia.

No entanto, poder-se-ia pensar que os signos são etiquetas que são colocadas nas coisas. Assim pensavam os sábios de Balbinarbi, nas *Viagens de Gulliver*, como mostra o segundo texto. Eles propõem substituir as palavras, que, segundo eles, têm o inconveniente de variar de língua para língua, por objetos de que se serviriam para comunicar-se. Quando quisessem falar de um livro, mostrariam o livro, e assim por diante. A narração de Swift é uma ironia sobre as concepções vulgares que imaginam que a compreensão da realidade independe dos signos criados para nomeá-la, que a língua é uma nomenclatura que se aplica a uma realidade preexistente e não uma forma de categorizar, organizar e interpretar o mundo.

A impossibilidade de funcionamento do sistema imaginado pelos sábios de Balnibarbi para substituir as palavras não é o inconveniente prático de que é preciso carregar muita coisa para falar. O sistema não pode funcionar, porque o objeto não designa tudo o que uma língua pode expressar. Ele não exprime as propriedades de uma coisa. Daí a impossibilidade de construir metáforas e metonímias. Quando se usa a metonímia "as velas singram os mares", *velas* têm o sentido de navio, porque, na fala, usa-se a parte para denominar o todo. Mostrar um objeto não exprime a pertença do objeto a uma determinada classe. No léxico de uma língua, agrupamos nomes em classes. *Violeta, rosa, margarida* pertencem à classe das flores. Mostrar uma margarida não exprimiria a classe *flor*. Exibir um objeto não exprime as categorias gramaticais, como a do singular ou do plural. A língua não é um sistema de mostraçãõ de objetos, pois a linguagem humana pode falar de objetos presentes ou ausentes da situação de comunicação. Aliás, o objeto nem precisa existir, para que falemos dele, pois a língua pode criar universos de coisas inexistentes.

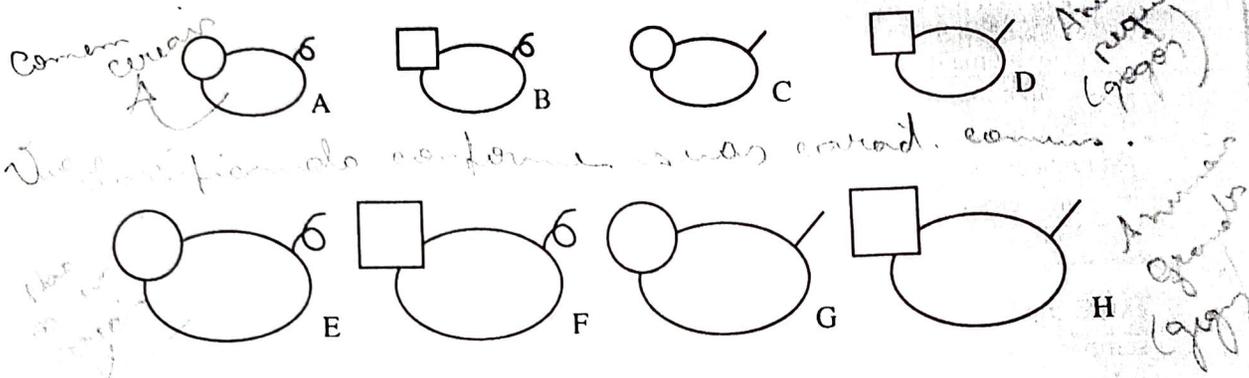
A atividade lingüística é uma atividade simbólica, o que significa que as palavras criam conceitos e esses conceitos ordenam a realidade, categorizam o mundo. Por exemplo, criamos o conceito de pôr-do-sol. Sabemos que, do ponto de vista científico, não existe pôr-do-sol, uma vez que é a Terra que gira em torno do Sol. No entanto, esse conceito criado pela língua determina uma realidade que encanta a todos nós. Uma nova realidade, uma nova invenção, uma nova idéia exigem novas palavras, mas é sua denominação que lhes confere existência. Apagar uma coisa no computador é uma atividade diferente de apagar o que foi escrito a lápis, à máquina ou à caneta. Por isso, surge uma nova palavra para designar essa nova realidade, *deletar*. No entanto, se essa nova palavra não existisse, não se perceberia a atividade de apagar no computador como uma coisa diferente. Dizia Saussure:

Psicologicamente, abstração feita de sua expressão por meio das palavras, nosso pensamento não passa de uma massa amorfa e indistinta. Filósofos e lingüistas sempre concordaram em reconhecer que, sem o recurso dos signos, seríamos incapazes de distinguir duas idéias de modo claro e constante. Tomado em si, o pensamento é como uma nebulosa onde nada está necessariamente delimitado. Não existem idéias preestabelecidas, e nada é distinto antes do aparecimento da língua. (1969:130)

As palavras formam um sistema autônomo que independe do que elas nomeiam, o que significa que cada língua pode categorizar o mundo de forma diversa. Os signos definem-se uns em relação aos outros. O inglês tem duas palavras, *sheep* e *mutton*, para expressar o que exprimimos com a palavra *carneiro*. O primeiro significa o animal, o segundo uma porção de carne do animal preparada e servida à mesa. Em português, dizemos *O carneiro é gordo* e *O carneiro está delicioso*. Em inglês, no primeiro caso, emprega-se *sheep* e, no segundo, *mutton*. A mesma realidade é categorizada de modo diferente em português e inglês. Neste, o animal e o alimento feito com o animal são vistos como duas realidades completamente diferentes, sem qualquer relação entre si. Isso significa que a realidade é recortada diferentemente nas duas línguas e que um signo delimita o outro. O valor de um signo é dado por outro signo. Além disso, um signo é sempre interpretável por outro signo: no interior do mesmo sistema pelos sinônimos, pelas paráfrases, pelas definições; em outro sistema, em outra língua, por exemplo, pela tradução. A dificuldade de traduzir indica que não há univocidade na relação entre os nomes e as coisas.

Expliquemos melhor o que significa dizer que a linguagem categoriza o mundo. Para isso, tomemos um exemplo de Hayakawa (1963:175-176), modificando-o um pou-

co. Imaginemos que as oito figuras abaixo representem oito animais, quatro grandes e quatro pequenos, quatro com a cabeça quadrada e quatro com a cabeça redonda, quatro com a cauda reta e quatro com a cauda enrolada.



Imaginemos ainda que esses animais andem por uma região onde morem três povos diferentes. Inicialmente, as pessoas nem reparam neles. É como se não existissem. Depois de uma colheita, o povo A percebe que os que têm corpo pequeno comem cereais e os que têm corpo grande não o fazem. Faz-se, então, abstração das demais diferenças entre eles e produz-se uma categorização dessa realidade. Os animais A, B, C e D são chamados *gogôs* e os animais E, F, G e H são denominados *gigis*. O povo B tem outra experiência com esses animais. Verifica que os de cabeça quadrada mordem e que os de cabeça redonda não o fazem. Categoriza de maneira distinta a mesma realidade. Os animais B, D, F e H são chamados *dabas*, enquanto os animais A, C, E e G são denominados *dobos*. A experiência do povo C com esses animais é ainda distinta. Percebe que os animais de cauda enrolada matam serpentes e os de cauda reta não o fazem. Categoriza de maneira diversa a mesma realidade. Chama os animais A, B, E e F *busas* e denomina os animais C, D, G e H de *busanas*. A mesma realidade, a partir de experiências culturais diversas, é categorizada diferentemente. Nenhum ser do mundo pertence a uma determinada categoria, os homens é que criam as categorias e põem nelas os seres. Isso não acontece só com os seres concretos. Imaginemos que uma pessoa mata outra. Essa ação pode ser categorizada como assassinato, como acidente, como cumprimento do dever, como ato de heroísmo, como perda temporária da razão. Essa categorização determina nossas atitudes: prendemos o assassino; perdoamos quem foi vítima das circunstâncias; elogiamos o policial que matou o seqüestrador que mantinha pessoas como reféns, porque cumpriu seu dever; damos uma medalha ao herói que, na guerra, matou o inimigo. Como dissemos, a língua não é uma nomenclatura aplicada a uma realidade cuja categorização preexiste à significação.

O significado é composto de traços funcionais, como *morde/não morde*, *mata serpente/não mata serpente*, *come cereais/não come cereais*, e qualificacionais, como *com corpo grande/com corpo pequeno*; *com cabeça quadrada/com cabeça redonda*; *com cauda enrolada/com cauda reta*.

Composição e valor dos signos

No período medieval, dizia-se que o signo era *aliquid pro aliquo* (alguma coisa em lugar de outra). Essa definição mostra que o signo não é a realidade. Saussure vai precisar bem esse fato, quando diz que o signo lingüístico não une um nome a uma coisa, mas um conceito a uma imagem acústica. O que o mestre genebrino quer mostrar-nos é que o signo não é um conjunto de sons, cujo significado são as coisas do mundo. O signo é a união de um conceito com uma imagem acústica, que não é o som material, físico, mas a impressão psíquica dos sons, perceptível quando pensamos numa palavra, mas não a falamos. O signo é uma entidade de duas faces, uma reclama a outra, à maneira do verso e do averso de uma folha de papel. Percebem-se as duas faces, mas elas são inseparáveis.

Ao conceito Saussure chama *significado* e à imagem acústica, *significante*. Não existe significante sem significado; nem significado sem significante, pois o significante sempre evoca um significado, enquanto o significado não existe fora dos sons que o veiculam. A imagem acústica /gatu/ não evoca um gato particular, mas a idéia geral de gato, que tem um valor classificatório. Na criação desse conceito, a língua não leva em conta as diferentes raças, os tamanhos diversos, as cores várias etc. Faz abstração das características particulares de cada gato, para instaurar a categoria da /felinidade/. O significado não é a realidade que ele designa, mas a sua representação. É o que quem emprega o signo entende por ele.

A linguagem verbal não é a única linguagem existente. Há também linguagens pictóricas, gestuais etc. Não se pode falar em imagens acústicas quando se trabalha com outros sistemas de signos. Por isso, é necessário ampliar a definição de significante, para que ela possa ser usada em todas as linguagens. Poder-se-ia então dizer que o significante é o veículo do significado, que é o que se entende quando se usa o signo, é sua parte inteligível.

A definição de signo dada por Saussure é substancialista, pois ele trata do signo em si, como união de um significante e um significado. No entanto, no *Curso de lingüística geral*, ele insiste no fato de que na língua não há senão diferenças, ou seja, de que cada elemento lingüístico deve ser diferente dos outros elementos com os quais contrai relação. Por isso, é preciso considerar o signo não mais em sua composição, mas em seus contornos, dados por suas relações com os outros signos. Por isso, Saussure cria a noção de valor, que já foi mencionada acima. Com ela, dá-se uma definição negativa do signo: um signo é o que os outros não são. O valor provém da situação recíproca das peças na língua, pois importa menos o que existe de conceito e de matéria fônica num signo do que o que há ao seu redor. A significação é, então, uma diferença entre um signo e outro signo, pois o que existe na língua são a produção e a interpretação de diferenças. No interior de uma língua, as palavras que exprimem idéias próximas delimitam-se umas às outras. Por exemplo, os sinônimos como *receio*, *medo*, *pavor* só têm valor próprio pela oposição. Eles recobrem-se parcialmente, mas também se opõem uns aos outros. Se um deles não existisse, seu conteúdo iria para os outros. Em português, *alugar* significa dar ou tomar em aluguel, enquanto, em alemão, há dois verbos distintos para isso, *mieten* e *vermieten*. O grego tem três números, o singular, o dual e o plural. Assim, o plural nessa língua tem um valor diferente do plural em português. Nesta língua, o plural relaciona-se apenas ao singular e, portanto, seu valor é de "mais de um", enquanto em grego, como se relaciona

com o singular e o dual, seu valor é de mais de dois. Com o conceito de valor, Saussure mostra que o que importa na língua são as diferenças existentes entre conceitos e sons.

Hjelmslev, lingüista dinamarquês, vai incorporar a noção de valor ao conceito de signo. Começa por dizer que o signo é a união de um plano de conteúdo a um plano de expressão. Não se trata aqui de uma simples substituição terminológica, em que plano de conteúdo está no lugar de significado e plano de expressão substitui o significante. Trata-se, na verdade, de uma mudança de concepção. Para Hjelmslev, cada plano compreende dois níveis: a forma e a substância. Assim, há uma forma do conteúdo e uma substância do conteúdo; uma forma da expressão e uma substância da expressão.

Começemos por definir o que é forma e o que é substância. A forma corresponde ao que Saussure chama valor, ou seja, é um conjunto de diferenças. Para estabelecer uma definição formal de um som ou de um sentido, é preciso estabelecer oposições entre eles por traços, pois os sons e os sentidos não se opõem em bloco. Assim, quando tomamos os sons *p/b*, verificamos que eles se opõem, porque o primeiro apresenta o traço /surdez/, enquanto o segundo contém o traço /sonoridade/. No entanto, uma oposição só se constrói sobre uma identidade: os dois sons são oclusivos e bilabiais. Verifica-se, então, que a oposição entre eles não é feita em bloco, mas por um traço. Não é a totalidade do /p/ que se opõe à totalidade do /b/. A mesma coisa ocorre no âmbito do sentido. Em português, há uma oposição entre *homem/mulher*. Ambos têm o traço /humano/, mas se distinguem, porque o primeiro apresenta o traço /masculinidade/, enquanto o segundo contém o traço /feminilidade/. No entanto, como o português não tem um termo para indicar o ser humano em geral, esse conteúdo recai no termo *homem*. Assim, a relação entre as palavras *homem* e *mulher* determina que o termo *homem* tenha dois valores diferentes: “ser humano” e “ser humano do sexo masculino”. Em línguas como o latim ou o grego, isso não ocorre, porque há três termos opondo-se: em latim, aparecem *homo* (ser humano), *uir* (ser humano do sexo masculino) e *femina* (ser humano do sexo feminino); em grego, são respectivamente *ánthropos*, *anér*, *gyné*. Além disso, os sons e os sentidos são combinados de acordo com regras muito estritas da língua. Por exemplo, o som /nh/ não pode ocupar, em português, a posição inicial de palavra. Por isso, quando emprestamos uma palavra de uma língua estrangeira que tem o /nh/ em posição inicial pronunciamos esse vocábulo, acrescentando um /i/ antes do /nh/, para que este fique em posição medial: /nhoque/ em português vira /inhoque/. Da mesma forma, não se diz *A pedra viu o menino*, porque o sentido de *ver* exige que o sujeito seja animado.

A substância da expressão são os sons e a substância do conteúdo, os conceitos. Sons e conceitos são gerados pela forma e não preexistem a ela. O conceito de *homem*, em português, “ser humano” e “ser humano do sexo masculino” é criado pelo fato de ele se opor a *mulher* e não se opor a um terceiro termo, como em latim, em que o conceito de *homo* é apenas o de ser humano. Os sons *p/b* surgem da existência da oposição surdo/sonoro.

Assim, o signo, para Hjelmslev, une uma forma da expressão a uma forma de conteúdo. Essas duas formas geram duas substâncias, uma da expressão e uma do conteúdo. A forma da expressão são diferenças fônicas e suas regras combinatórias; a forma do conteúdo são diferenças semânticas e suas regras combinatórias; a substância da expressão são os sons; a substância do conteúdo, os conceitos.

Para Hjelmslev, o que a Lingüística deve estudar é a forma tanto da expressão quanto do conteúdo. O signo seria representado como ERC (expressão em relação com o

conteúdo) e uniria duas formas, que se manifestam por duas substâncias.

Quando se lê a explicação que Saussure dá do signo, pensa-se que ele é uma palavra, ou mais, rigorosamente, um morfema, ou seja, a menor unidade dotada de forma fônica e de significado. Assim, na palavra *amássemos*, temos quatro morfemas: *am-*, o radical, que contém o significado relativo ao ato de amar; o *a*, vogal temática, que indica que o verbo pertence à primeira conjugação; o *-sse*, que exprime o tempo e o modo da forma verbal; o *-mos*, que expressa a pessoa e o número da forma verbal. Apresentando o signo, como o resultado da semiose, união de sons e conceitos, que se efetua no ato de linguagem, Hjelmslev mostra que o morfema é apenas o signo mínimo, pois a dimensão das unidades de manifestação não é pertinente para a definição dos signos. Em outras palavras, no ato de falar, produzimos significação, não só quando enunciamos os signos mínimos, ou seja, os morfemas, mas também quando produzimos frases ou textos. Assim, as frases são signos, os textos são signos, qualquer produção humana dotada de sentido é um signo.

Características do signo lingüístico

└ A arbitrariedade do signo

- Pois bem - explicou o gato -, um cachorro rosna quando está com raiva e balança a cauda quando está contente, compreende? Enquanto eu rosno quando estou satisfeito e balanço a cauda quando estou com raiva, está entendendo? Portanto eu sou louco.
 - Não chamo a isso rosnar, mas ronronar.
 - Chame como quiser - disse o Gato.
- (Lewis Carroll, 1980:83)

— Para Saussure, o signo lingüístico tem duas características principais: a arbitrariedade do signo e a linearidade do significante.

Desde a Antiguidade especula-se sobre a relação existente entre o significado e o significante. No *Crátilo*, de Platão, discute-se a respeito dela. Crátilo diz que o significante é unido ao significado por *physei* (por natureza). Hermógenes afirma que essa relação é por *thései* (por convenção). Sócrates inclina-se a reconhecer que a relação entre o significante e o significado feita por semelhança é superior àquela feita arbitrariamente, mas que, em geral, essa relação é feita por convenção.

Para Saussure, o signo lingüístico é arbitrário e, portanto, cultural. Arbitrário é o contrário de motivado, o que significa que, quando ele afirma que o signo lingüístico é arbitrário, está querendo dizer que ele não é motivado, ou seja, que não há nenhuma relação necessária entre o som e o sentido, que não há nada no significante que lembre o significado, que não há qualquer necessidade natural que determine a união de um significante e de um significado/ Isso é comprovado pela diversidade das línguas. A palavra mar é *sea* em inglês; a palavra boi é *ox* em inglês. Verifica-se, portanto, que, nos sons *mar* ou *sea*, não há nada que lembre o significado "massas de águas salgadas do globo terrestre". Mar poderia ser chamado *estunque*, se os homens convencionassem que esse deveria ser seu nome.

Algumas pessoas criticaram a concepção da arbitrariedade do signo, mostrando que as onomatopéias, como *ai*, *oh*, *ah*, são motivadas. No entanto, é preciso dizer que, em

primeiro lugar, as onomatopéias ocupam um lugar marginal na língua e, depois, que também elas são submetidas às coerções fonológicas de cada língua, o que explica que os sons produzidos pelos animais, por exemplo, variam de língua para língua. Assim, em português, o gato ronrona e o cachorro rosna; em inglês, as vozes desses animais são designadas, respectivamente, pelos verbos *purr* e *snarl*. Isso não quer dizer que, nos Estados Unidos ou na Inglaterra, os gatos e cachorros ronronem e rossem diferentemente dos gatos e dos cachorros do Brasil ou de Portugal, mas que as onomatopéias não imitam tão naturalmente os sons, como nos querem fazer crer.

O corolário da arbitrariedade é a convenção. Diz Saussure que afirmar que o signo é arbitrário não significa que o significado depende da livre escolha do falante (1969:83), pois não está nas mãos do indivíduo a capacidade de mudar nada num signo lingüístico, já que ele é social. Em *Alice*, encontramos a seguinte passagem:

- Não sei bem o que o senhor entende por "glória" -, disse Alice.

Humpty Dumpty sorriu com desdém. - Claro que você não sabe, até eu lhe dizer. O que eu quero dizer é: "eis aí um argumento arrasador para você".

- Mas "glória" não significa "um argumento arrasador" -, objetou Alice.

- Quando uso uma palavra -, disse Humpty Dumpty em tom escarinho - ela significa exatamente aquilo que quero que ela signifique... nem mais nem menos.

- A questão -, ponderou Alice - é saber se o senhor pode fazer as palavras dizerem coisas diferentes.

- A questão -, replicou Humpty Dumpty - é saber quem é que manda. É só isso. (1980:196)

Humpty Dumpty recusa-se a aceitar as convenções que presidem ao uso da linguagem, estabelece suas próprias convenções e, por isso, não permite que a comunicação ocorra. Para que ela se efetue, é preciso que os falantes estejam unidos por um consenso, que constitui uma comunidade lingüística.

A arbitrariedade da relação significante e significado quer dizer que ela é convencional, isto é, repousa numa espécie de acordo coletivo entre os falantes.

O próprio Saussure vai atenuar o princípio da arbitrariedade do signo, fazendo uma distinção entre o que é absolutamente arbitrário e o que é relativamente arbitrário. Um signo como *mar* é absolutamente arbitrário, porque não há nenhuma motivação no liame que une o significante e o significado. Já um signo como *dezenove* lembra os dois signos que o compõem, *dez* e *nove*. Como o significado de *dezenove* é "dez + nove" e o significante é composto dos signos *dez* e *nove*, ele é relativamente motivado. Os signos *dez* e *nove* são absolutamente arbitrários. A mesma coisa acontece com *pereira*. De um lado, esse termo evoca o signo *pêra*; de outro, o sufixo *-eira*, que aparece em nomes de árvores como *cerejeira*, *macieira*, *ameixeira* etc. A relativa motivação aparece na formação de palavras por composição ou por derivação. A limitação relativa da arbitrariedade estabelece um princípio de ordem e de regularidade na língua. Ao longo da história da língua, certas motivações relativas vão perdendo-se. Assim, ninguém mais lembra que *candidato* é formado da palavra *candidus*, que, em latim, significa "branco". O candidato vestia uma toga branca, daí seu nome. Também ninguém mais sabe que *ministro* é formado da palavra latina *minus*, que significa "menos", pois, na sua origem, *minister* significava "criado".

A arbitrariedade do signo não se aplica a todas as linguagens, pois há linguagens que têm signos em que a relação entre significante e significado é motivada. Por exemplo, nas linguagens visuais. A foto de uma paisagem é um signo em que significado e significante estão unidos por semelhança. Nos símbolos, a relação entre o significado e o

significante pode ser motivada. Uma mulher com olhos vendados e com uma balança na mão é símbolo da justiça. O significante lembra o significado da justiça: a equanimidade é lembrada pelo dois pratos da balança que precisam estar na mesma altura e pelos olhos vendados, que indicam que o juiz distribui a justiça sem olhar quem é o demandante. A cruz é o símbolo do cristianismo. O significante lembra Cristo e sua morte. A foice e o martelo cruzados são o símbolo do comunismo. A foice lembra o campesinato; o martelo, o operariado; o cruzamento dos dois indica a união das duas classes.

Jakobson (1969:98-117) mostra que, embora estivesse correta a afirmação saussurreana de que os signos lingüísticos são arbitrários, ela deveria ser matizada, pois, em muitos casos, em todos os níveis da língua aparecem motivações. Os sons parecem ter um simbolismo universal. A oposição de fonemas graves, como o /a/, e agudos, como o /i/, é capaz de sugerir a imagem do claro e do escuro, do pontudo e do arredondado, do fino e do grosso, do ligeiro e do maciço. Por isso, quando se vai indicar, nas histórias em quadrinho, o riso dos homens e das mulheres, usam-se, respectivamente, *ha, ha, ha* e *hi, hi, hi*. Ainda nas histórias em quadrinho, as onomatopéias que indicam ruído, sons brutais e repentinos, como pancadas, começam sempre por consoantes oclusivas, que são momentâneas, como um golpe (p/b; t/d; k/g): *pum, pá, tá*. Isso não ocorre, segundo Jakobson, apenas nas onomatopéias. Há regiões do léxico, em que conjuntos de palavras apresentam sentidos similares associados a sons similares. Em inglês, temos *bash*, “golpe”; *mash*, “mistura”; *smash*, “golpe duro”; *crash*, “fragor, desmoronamento”; *dash*, “choque”; *lash*, “chicotada”; *hash*, “confusão”; *rash*, “erupção”; *brash*, “ruínas”; *clash*, “choque violento”; *trash*, “repelente”; *plash*, “marulho”; *splash*, “salpico”; *flash*, “relâmpago”.

Sapir, lingüista norte-americano, fez uma experiência. Disse a uma série de pessoas que uma língua tinha as palavras *mil* e *mal* e que uma significava “mesona” e outra, “mesinha”. Perguntava, então, qual das palavras significava cada uma das coisas. Invariavelmente, as pessoas respondiam que *mil* era mesinha e *mal*, mesona. As pessoas eram levadas a esses significados pelo grau de abertura das vogais.

Na sintaxe e na morfologia, o princípio icônico aparece muitas vezes. Quando um sujeito, por exemplo, é composto pela designação de duas pessoas hierarquicamente distintas, normalmente, a palavra que indica a pessoa de hierarquia maior aparece em primeiro lugar. A ordem dos termos reflete a diferença de posição entre as pessoas. Normalmente diz-se *O presidente e o ministro vieram jantar* e não *O ministro e o presidente vieram jantar*.

Na morfologia, algumas línguas fazem, sinteticamente, o comparativo e o superlativo de muitos adjetivos. Quando isso ocorre, os graus de comparação apresentam um aumento gradual no número de fonemas. O crescimento do significante reflete a gradação do significado. Em latim, o adjetivo *altus* tem o comparativo *altior* e o superlativo *altissimus*. Em inglês, o adjetivo *high* tem o comparativo *higher* e o superlativo *highest*. O plural das línguas é feito com o acréscimo de um morfema, como no caso do português, em que é feito com o acréscimo de um -s, ou por alternância, em que se alternam sons dentro do radical, como no inglês *foot/feet*. Nunca o plural é feito com a subtração de sons. O significante do plural tende a refletir, por meio de um acréscimo, o significado de um aumento numérico.

Há outros fenômenos que indicam a existência da motivação na língua. Um é o da etimologia popular, em que o falante, com base em certas semelhanças fônicas, liga uma

dada forma a outra, com que ela não tem nenhum parentesco genético. É o caso de *terraplanagem* por *terraplenagem* (liga-se a forma a *plano*, a *tornar plano*, e não ao *ato de encher*, que está na base de *terraplenagem*, uma vez que *plenagem* vem do verbo latino *pleo*, que significa encher), *aviso breve* por *aviso prévio*. Pela mesma razão, escreve-se *deslisar* e não *deslizar*, porque se relaciona o ato de deslizar ao que é liso.

No jogo de dicionário, em que se inventam definições para palavras desconhecidas dos jogadores, o sentido é dado a partir dos sons ou a partir de formas conhecidas com que se estabelecem relações. Em *Alice*, a menina lê o poema *Jaguadarte*, cuja tradução em português tem a estrutura gramatical do português, mas as palavras são inventadas. Quando Humpty Dumpty vai explicar o sentido das palavras, procede como no jogo de dicionário:

Alice repetiu os primeiros versos de "Jaguadarte":

Era briluz. As lesmolisas touvas
Roldavam e relviam nos gramilvos.
Estavam mimsicais as pintalouvas
E os momirratos davam grilvos.

- Basta, pra começar - interrompeu Humpty Dumpty. - Há uma porção de palavras intrincadas aqui. "Briluz" significa o brilho da luz às quatro horas da tarde, quando se passa a cena descrita nos versos.
- Agora ficou claro - disse Alice. - E "lesmolisas"?
- Ora significa "lisas como lesmas". Veja bem, é uma palavra-valise: dois significados embrulhados numa palavra só.
- Ah, estou entendendo - comentou Alice pensativamente. - E o que são "touvas"?
- Bem, as "touvas" têm algo de toupeiras, algo de lagartas e algo de saca-rolhas, e têm pelos espetados como escovas.
- Devem ser bichos bastante esquisitos.
- E são - disse Humpty Dumpty. - Fazem ninhos nos relógios de sol e se alimentam de queijo.
- E o que é "roldavam" e "relviam"?
- "Roldavam" significa que os bichos rodavam em roldão e "relviam" que eles se revolviavam na relva. "Roldar" também pode ser girar como uma roldana.
- E "gramilvos", apostro, devem ser tufos de grama plantados em torno dos relógios de sol, onde se ouvem os silvos das serpentes - disse Alice espantada com sua própria sagacidade.
- Exatamente, é isso. Quanto a "mimsicais" significa "mimosas e musicais" (e aí tem você outra palavra-valise). E "pintalouvas" são aves canoras meio pintassilgos e meio louva-a-deus.
- E "momirratos", que é? - perguntou Alice. Espero que não esteja lhe dando muito trabalho.
- Bom, "ratos" não precisa explicar. Mas "momi" não sei bem o que é. Talvez venha de "momices", isto é, caretas e trejeitos. E lembra também as festas de momo, o carnaval. Assim, "momirratos" talvez sejam ratos careteiros ou carnavalescos, o que vem a dar no mesmo.
- E o que quer dizer "grilvos"?
- Penso que deve ser uma mistura de gritos com silvos bem agudos, com algo parecido com o chilro dos grilos. (1980, p. 197-198)

É na poesia, no entanto, que a motivação do signo aparece em toda sua força. O poeta busca motivar a relação entre o significante e o significado. Essa motivação não aparece no nível do signo mínimo, mas no do signo-texto. Por isso, no texto poético, o plano da expressão serve não apenas para veicular conteúdos, mas para recriá-los em sua organização. O material sonoro contribui para produzir significação, o plano da expressão é colocado em função do conteúdo. Os elementos da cadeia sonora lembram, de algum modo, o significado presente no plano do conteúdo. As aliterações, as assonâncias,

os ritmos imitam aquilo de que fala o poema, pois ele é, na frase do poeta Valéry, "uma hesitação prolongada entre o som e o sentido". Os sons na poesia são escolhidos em razão de seu poder imitativo. Nos versos abaixo de *Os Lusíadas*, a repetição de consoantes oclusivas, especialmente do /t/, imita as explosões que a tempestade produzia:

Em tempo de tormenta e vento esquivo,
De tempestade escura e triste pranto (V, 18, 3-4).

No poema abaixo de Manuel Bandeira, fica muito clara a motivação do signo na poesia:

Debussy

Para cá, para lá...
Para cá, para lá...
Um novelozinho de linha...
Para cá, para lá...
Para cá, para lá...
Oscila no ar pela mão de uma criança
(Vem e vai...)
Que delicadamente e quase a adormecer o balanço
- Psio... -
Para cá, para lá
Para cá e...
- O novelozinho caiu.
(*Estrela da vida inteira*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973, p. 64)

O poeta vai acompanhando o movimento pendular de alguma coisa. Os versos, como um metrônomo, têm um ritmo que acompanha o movimento: *para cá, para lá*.

Esse ritmo é interrompido e explica-se o que estava oscilando: um novelozinho de linha. Deve-se notar, no entanto, que, depois de anunciar o objeto, as reticências interrompem a comunicação. É como se o poeta estivesse a contemplar a criança que estava para adormecer e parasse o que ia dizer para contemplar novamente o novelozinho na mão da criança: *para cá, para lá...*

Diz que o novelozinho *oscila no ar pela mão de uma criança/ (...) que delicadamente e quase a adormecer o balanço*. Entre os dois versos da fala do poeta, há um verso, que aparece entre parênteses, a indicar que, enquanto o poeta fala, o movimento do novelo continua. Ele mostra que seu vaivém prossegue sempre igual: primeiro para cá (vem) e depois para lá (vai). As reticências revelam que o movimento é contínuo.

Depois de ter-nos informado que esse *para cá, para lá* (contínuo como mostram as reticências) é o movimento de um novelozinho de linha que oscila no ar pela mão de uma criança que delicadamente e quase a adormecer o balanço, o poeta impede nossa manifestação com um *psio*, para não acordarmos a criança quase adormecida.

O ritmo do verso continua a recriar o ritmo do balanço. A interrupção do verso seguinte, que mostra o movimento apenas numa direção, significa que a criança dormiu e, portanto, derrubou o novelo. O último verso reitera esse significado para nós.

O título do poema é o nome do compositor francês Debussy, que, ligado aos movimentos simbolista e impressionista, abriu um universo sonoro inteiramente novo, em que a sugestão ocupou o lugar de uma construção temática bem definida. Uma de suas obras é *Children's corner* (Recanto das crianças), coletânea de peças infantis que ele dedicou à fi-

lha. A peça mais conhecida dessa obra é “A menina de cabelos de linho”, composta de movimentos descendentes (vai) e ascendentes (vem). A cadência harmônica final tem um movimento melódico descendente (caiu).

A linearidade do significante

O caráter auditivo do significante lingüístico faz com que ele se desenvolva no tempo. Ele representa uma extensão e essa extensão é mensurável numa só dimensão, é uma linha. A escrita, ao representar a fala, representa essa linearidade no espaço.

A linearidade é uma característica das línguas naturais, segundo a qual os signos, uma vez produzidos, dispõem-se uns depois dos outros numa sucessão temporal ou espacial. Por causa dessa característica, não se pode produzir mais de um elemento lingüístico de cada vez: um som tem que vir depois do outro, uma palavra depois da outra, e não se podem produzir dois sons ao mesmo tempo ou duas palavras ao mesmo tempo.

Há linguagens, como, por exemplo, a pintura, cujos significantes não são lineares e, portanto, eles se apresentam simultaneamente para quem vê um quadro.

Denotação e conotação

A linguagem autoriza toda sorte de alterações de significado, de violações semânticas, quando se ultrapassam as fronteiras estabelecidas entre o animado e o inanimado, o humano e o não humano, o concreto e o abstrato, etc.

De repente, na altura, a manhã gargalhou, um bando de maitacas passava, tinindo guizos, partindo vidros, estralejando de rir. (Guimarães Rosa, *Sagarana*)

Na oração *a manhã gargalhou*, temos a atribuição de um sujeito não animado a um verbo que, em princípio, deveria exigir sujeito animado. Empregamos, a todo momento, essas mudanças semânticas: cair das nuvens, sorriso amarelo, matar o tempo, matar a fome, quebrar o galho, cortar a palavra. Como explicar esse mecanismo?

Já se viu acima que o signo é a união de um plano da expressão a um plano do conteúdo: ERC. Por exemplo, o sentido da palavra *olho* é “globo colocado na parte anterior da cabeça e que serve de órgão da visão”; o sentido do termo *gato* é “pequeno mamífero carnívoro, doméstico, da família dos felídeos”. Portanto, o significado da expressão *olho de gato* é “globo colocado na parte, etc.”. No entanto, em português, *olho-de-gato* significa também “chapinha colocada em pequenos postes, instalados ao longo das estradas de rodagem, que reflete a luz dos faróis dos automóveis, para marcar os limites do leito da estrada”. No primeiro caso, temos um signo denotado; no segundo, um signo conotado. Como se compõe um signo conotado? É o signo cujo plano de expressão é um signo. Assim, temos um signo denotado ERC, ao qual se acrescenta um novo plano de conteúdo (ERC) RC. No caso de *olho-de-gato* acrescentou-se um segundo conteúdo ao conteúdo do signo denotado: “globo colocado na parte anterior da cabeça e que serve de órgão da visão para um animal felino, etc.”. Ora, poder-se-ia perguntar por que dar essa explicação complicada para o signo conotado e não simplesmente afirmar que ocorreu uma mudança de sentido. Porque, se afirmássemos apenas que ocorreu uma mudança de sentido, teríamos que admitir que qualquer

mudança de sentido poderia ocorrer na língua e que, portanto, os sentidos multiplicar-se-iam aleatória e caoticamente. No entanto, não é isso que ocorre. Para criar um signo conotado, é preciso que haja uma relação entre o significado que se acrescenta e o significado já presente no signo denotado. O dispositivo que indica as margens das estradas recebe esse nome, porque, assim como o olho dos gatos, ele tem a propriedade de refletir a luz. Entre os dois significados, há então um traço comum.

Os dois mecanismos principais de conotação são a metáfora e a metonímia. A metáfora é o acréscimo de um significado a outro, quando entre eles existe uma relação de semelhança, de intersecção. Essa relação indica que há traços comuns entre os dois significados.

Ó mar, por que não apagas
Co'a esponja de tuas vagas
De teu manto este borrrão?
(Castro Alves, "Tragédia no mar")

Apagas significa "eliminas"; *esponja* quer dizer "material usado para eliminar"; *manto*, "superfície"; *borrrão*, "navio negreiro". Temos metáforas, porque, entre os dois significados há um traço comum: por exemplo, entre *manto* e *superfície*, há em comum o traço /*parte externa e visível*/; entre *apagar* e *eliminar*, há a semelhança do traço /*supressão*/.

A metonímia é o acréscimo de um significado a outro, quando entre eles há uma relação de contigüidade, de coexistência, de interdependência.

[Dudu] é um resto de pessoa, um resto de roupa, um resto de nome. Saberá ler? Não, a fome é sempre analfabeta (Murilo Mendes, *Idade do serrote*)

Fome significa, no texto, "os miseráveis". Temos uma metonímia, porque uma propriedade do ser designa o ser, uma vez que entre os dois significados há uma relação de coexistência, dado que o ser coexiste com suas propriedades.

A sinédoque é um tipo de metonímia, em que a relação entre os dois significados é uma relação de inclusão, que não deixa de ser um tipo de contigüidade, de coexistência. Essa relação ocorre, quando um significado indica a parte e o outro, o todo, um expressa o conteúdo e o outro, o continente, etc. Com efeito, a parte está incluída no todo; o conteúdo está incluído no continente.

Mais de um rapaz consumiu o tempo em se fazer visto e atraído dela. Mais de uma gravata, mais de uma bengala, mais de uma luneta levaram-lhe as cores, os gestos e os vidros, sem obter outra coisa que a atenção cortês e acaso uma palavra sem valor. (Machado de Assis. *Obras completas*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1979, vol I, p. 1036)

No texto, *gravata*, *bengala* e *luneta* significam os rapazes que se aproximavam da moça. Toma-se um acessório da vestimenta pelo todo, a pessoa. Temos sinédoques. A mesma coisa acontece com *cores*, *gestos* e *vidros*, que são propriedades dos acessórios, que aparecem no lugar deles, que, por sua vez, querem indicar a pessoa.

Na linguagem poética, explora-se toda a força da conotação para criar efeitos de sentido.

É a vaidade, Fábio, nesta vida,
Rosa, que da manhã lisonjeada,
Púrpuras mil, com ambição dourada,
Airosa rompe, arrasta presumida.

É planta, que de abril favorecida,
 Por mares de soberba desatada,
 Florida galeota empavesada,
 Sulca ufana, navega destemida.

É nau enfim, que em breve ligeireza,
 Com presunção de Fênix generosa,
 Galhardias apresta, alentos preza:

Mas ser planta, ser rosa, nau vistosa,
 De que importa, se aguarda sem defesa
 Penha a nau, ferro a planta, tarde a rosa?

Gregório de Matos. In: CÂNDIDO, Antonio e CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973, vol. I, p. 73-74)

Nesse texto, o poeta vai explicar a Fábio o que é a vaidade. No primeiro quarteto, afirma que ela é *rosa*; no segundo, que é *planta*; no primeiro terceto, que é *nau*. Essas três palavras significam, no soneto, "vaidade". Para que o leitor entenda por que *rosa*, *planta* e *nau* têm esse sentido no texto, o poeta vai explicar a relação que estabelece entre o significado de cada um desses termos e o do vocábulo *vaidade*.

No primeiro quarteto, diz que a vaidade é rosa, mas não qualquer uma. É aquela lisongeada pela manhã, ou seja, a rosa recém-aberta e que, portanto, está em todo seu esplendor. O que o poeta quer dizer, então, é que a vaidade é a beleza aparente, que se exhibe, brilha e seduz (*Púrpuras mil, com ambição dourada/ Airosa rompe, arrasta presumida*). No segundo quarteto, o poeta afirma que a vaidade é planta, mas em pleno esplendor da primavera, já que é *de abril favorecida* (abril é o mês em que, no hemisfério norte, a primavera está em seu apogeu). A vaidade é, então, esplendor (*planta de abril favorecida*) e ornamentos (*florida galeota empavesada*) que se exibem pela vida (*por mares de soberba desatada*) com orgulho (*sulca ufana*) e arrojo (*navega destemida*). No primeiro terceto, ao dizer que a vaidade é *nau*, o poeta mostra que o ser humano vaidoso é aquele que, apesar de ter a presunção da perpetuidade (*fênix* é a ave que renascia das próprias cinzas), valoriza os brilhos exteriores (*galhardias apresta*) e momentâneos (*alentos preza*). A relação que se estabelece entre os significados das palavras *rosa*, *planta*, *nau* e do termo *vaidade* é que existem traços comuns de sentido entre eles, é que existe uma relação de intersecção entre seus significados: o homem vaidoso exhibe suas belezas, como a rosa recém-aberta; mostra apenas seus esplendores, como a planta na primavera; valoriza o que é exterior e momentâneo, embora tenha a presunção de perpetuidade, como a nau. Trata-se, então, de três metáforas para dar concretude ao termo abstrato *vaidade*.

No último terceto, o termo *penha* (= penhasco, rochedo) significa o "naufrágio" do navio. Como *penha* pode ter esse sentido? O penhasco é a causa do naufrágio, que é seu efeito. Dá-se à causa o significado do efeito. Entre esses dois sentidos há uma relação de contigüidade (= de união, proximidade, adjacência, vizinhança e, por conseguinte, de coexistência, de interdependência, de implicação), isto é, um efeito aparece unido, relacionado a uma causa. O vocábulo *ferro* significa o "corte" da planta. Aqui a alteração do significado se faz em duas etapas. Ferro é o material de que é feito o machado; *ferro* quer, pois, dizer "machado". No caso, o material de que um objeto é feito está designando o

V próprio objeto. Entre os dois significados há uma relação de implicação. Em seguida, *machado* passa a significar “corte”. Utiliza-se, portanto, o instrumento com que uma ação é feita para designar a ação. Entre a ação e o instrumento, há também uma relação de implicação, pois o segundo está relacionado à primeira. A palavra *tarde* significa o “fenecer”, o “murchar” da rosa. Usa-se, pois, o momento pelo evento que nele ocorre. Entre os dois significados, há uma relação de implicação, pois o evento está intrinsecamente unido a um dado momento. Temos, então, três metonímias. No entanto, como *nau*, *planta* e *rosa* não estão no soneto usadas no seu sentido próprio, mas significam o “homem vaidoso”, os significados “naufrágio”, “corte” e “fenecimento”, contaminados pelo valor semântico das três palavras contíguas, passam a significar “morte”. Entre os significados “naufrágio”, “corte” e “fenecimento”, de um lado, e “morte”, de outro, há uma relação de semelhança, ou de intersecção, já que todos contêm o traço semântico/acabamento/, /fim/. As três metonímias em contato com as metáforas se metaforizam. O que o poeta pergunta, pois, no segundo terceto, é: de que vale ser vaidoso, se a morte é inexorável (*se aguarda sem defesa/ Penha a nau, ferro a planta, tarde a rosa*). O soneto trata, então, de temas muito caros ao barroco: o caráter passageiro da vida e a inevitabilidade da morte.

No entanto, não devemos pensar que a metáfora e a metonímia aparecem apenas na linguagem poética. Ao contrário, a linguagem corrente está repleta de conotações: *afogar-se num copo d'água, forçar a barra, guerra contra a inflação, batalha dos preços*. Nem mais prestamos atenção ao valor conotado dessas expressões. Quando se observa a história da língua, por exemplo, nota-se que quase todas as palavras têm sentidos oriundos de conotações. *Argumento* provém da raiz *argu*, que aparece também na palavra *argênteo* (= prateado) e que significa “cintilar”. Na origem, *argumento* era o que fazia cintilar uma idéia. Essa raiz ocorre também em *arguto* e *argúcia*, que se relacionam à inteligência brilhante. Aliás, usar a palavra *brilhante* para referir-se a um indivíduo ou a suas ações é também uma conotação. Não percebemos mais as palavras conotadas em nossa língua, mas, quando aprendemos uma língua estrangeira somos bastante sensíveis à conotação, que os falantes dessa língua não percebem mais. Numa língua melanésia, cabelo é expresso por uma palavra que significa, literalmente, “erva que cresce na cabeça”. Um estrangeiro, que não esteja acostumado às expressões conotadas e cristalizadas de uma determinada língua, faz rir ao substituir um de seus componentes por um sinônimo: por exemplo, dizer *assassinar a fome* em lugar de *matar a fome*; *barbante vocal* em vez de *corda vocal*. Cada língua conota diferentemente e, por isso, a maneira de ver o mundo varia de língua para língua.

Mostrou-se acima que o signo pode ter diferentes dimensões, do signo mínimo, o morfema, ao texto. Signo é toda produção humana dotada de sentido. Por conseguinte, a metáfora e a metonímia, signos conotados, podem ter a dimensão de uma palavra, de uma frase, de um texto.

O texto *Um apólogo*, de Machado de Assis, é um texto metafórico. Portanto, em sua integralidade, é um signo conotado. Nesse texto, o narrador confere à linha e à agulha traços humanos: elas conversam, dão-se um tratamento próprio dos seres humanos (*você, senhora*), atribuem-se verbos que indicam ações humanas (por exemplo, *fingir*). Ao mesmo tempo, a narrativa relata atividades que são próprias de uma linha e de uma agulha: *coser, furar o pano, prender, ligar, ajuntar* etc. O que se observa, portanto, é que ao significado habitual dos termos *agulha e linha* se acrescenta um segundo plano de sentido: o

humano. Daí se conclui que esse texto não fala propriamente de agulhas e linhas, mas de seres humanos. Se o narrador tivesse usado personagens humanas, o texto não teria a mesma expressividade. Quando se mostra que há pessoas com papel de agulha e outras com função de linha, aproveitam-se traços próprios desses objetos, para projetá-los nas pessoas. Entre as agulhas e certas pessoas há uma série de traços comuns:

- a) abrem caminho para os outros;
- b) ambas vão adiante, puxando; carregando o que vem atrás;
- c) ambas fazem trabalho obscuro;
- d) ambas têm papel subalterno;
- e) ambas não desfrutam do prazer do seu trabalho.

Agulha significa, nesse texto, “pessoa que abre caminho para outros e não recebe qualquer reconhecimento por isso”. *Linha* quer dizer “pessoa que desfruta do esforço daqueles que lhe abriram caminho e lhe criaram oportunidade”. As relações entre a linha e agulha são as mesmas que se estabelecem entre a costureira e a baronesa, os batedores e o imperador. A partir daí, todos os termos referentes às atividades próprias da linha e da agulha devem ser lidos como atividades humanas: *furar o pano* = “abrir caminho” etc.

O último parágrafo confirma, com a frase *Também eu tenho servido de agulha a muita linha ordinária*, essa interpretação dada ao texto: na vida social, há os que realizam o verdadeiro trabalho e os que desfrutam do trabalho alheio.

Pode-se dizer que o texto abaixo é metonímico, porque ele fala de uma parte, de um exemplo, para significar o todo. Fala da água, para falar da ciência e da literatura.

Lição sobre a água
 Este líquido é água.
 Quando pura
 é inodora, insípida e incolor.
 Reduzida a vapor,
 sob tensão e a alta temperatura,
 move os êmbolos das máquinas, que, por isso,
 se denominam máquinas de vapor.

É um bom dissolvente.
 Embora com exceções mas, de um modo geral,
 dissolve tudo bem, ácidos, bases e sais.
 Congela a zero graus centesimais
 e ferve a 100, quando a pressão normal.

Foi nesse líquido que numa noite cálida de Verão,
 sob um luar gomoso e branco de camélia,
 apareceu a boiar o cadáver de Ofélia
 com um nenúfar na mão.

(António Gedeão. *Poesias completas (1956-1967)*. Lisboa: Portugalia, 1972, p. 244-245)

À primeira vista, temos a impressão de que se trata de um texto denotado, ou seja, com um só plano de leitura. Fala sobre a água. Ainda mais: temos a sensação, nas duas primeiras estrofes, de estar diante de um texto retirado de um livro de ciências das séries elementares, enquanto, na última estrofe, parece que estamos diante de um texto poético. Com efeito, as duas primeiras estrofes falam das propriedades físico-químicas da água (ausência de cor, cheiro e sabor, em estado de pureza; propriedade solvente quase universal, pois dissolve substâncias pertencentes aos três grandes grupos de elementos químicos, ácidos, bases e sais; ponto de congelamento e de fervura, em pressão normal) e falam também de sua utilidade (mover máquinas e servir de solvente). Como se disse, temos a impressão de que a palavra “água” tem um valor denotativo e de que o poeta está fazendo uma exposição, que ficaria melhor num compêndio científico, sobre as propriedades e funções de uma dada substância. No entanto, na terceira estrofe, o tom muda: um ritmo lento e majestoso substitui o ritmo quase prosaico das duas primeiras estrofes; as consoantes não momentâneas predominam; os vocábulos selecionados parecem mais sugestivos, parecem “literários”.

Começemos a análise por essa estrofe. O que chama a atenção é a utilização de adjetivos não pertinentes do ponto de vista da comunicação: noite cálida de Verão, luar branco de camélia. Esses adjetivos não são pertinentes do ponto de vista da comunicação, porque introduzem uma redundância, que, comunicacionalmente, seria viciosa, já que uma noite de verão é necessariamente cálida, quente, e o luar é, por definição, branco, assim como a camélia. No entanto, o que é redundante do ponto de vista da mensagem utilitária pode ser o elemento básico da construção poética. Temos, pois, de um lado a reiteração da quentura e, de outro, da brancura. *Verão*, grafado com maiúscula, não denota apenas a estação do ano, mas evoca o calor e, por associação, conota a vida. Isso sugere o tempo dos jogos de amor. Luar é o clima dos enamorados. É definido como de uma brancura intensa, pois “de camélia” reforça “branco”. A brancura conota a pureza. Além disso, o verso sugere um clima arrebatador, pois gomoso significa viscoso, é o que prende, cativa e seduz. O terceiro verso introduz a idéia da morte, da podridão do cadáver, da frieza. Até agora mantivemo-nos na análise de mecanismos internos de produção do sentido. No entanto, é preciso ver a relação do texto com outros textos. Ofélia, cujo cadáver aparece boiando, evoca Ofélia, personagem da tragédia *Hamlet*, de Shakespeare. Esta amava Hamlet e, enlouquecida de dor, porque o próprio amado matara seu pai, morreu afogada. A evocação de uma personagem da tragédia clássica introduz no poema todos os conflitos que perpassam a tragédia, cujas personagens são dilaceradas por sentimentos contraditórios. No quarto verso, aparece o termo “nenúfar”, planta aquática da família das ninfeáceas. Essa palavra traz à mente as ninfas, evocando beleza, juventude e, também, vida.

No meio de um conjunto de signos que sugerem a vida, introduz-se a morte; no interior da brancura de camélia do luar, insere-se a putrefação (o cadáver). A água é um lugar de vida (é onde crescem os nenúfares); é também o lugar de seu contraditório, a morte (é onde bóia o cadáver). Estamos no plano do mito, pois todo mito reúne elementos semânticos contrários entre si. A água ganha a dimensão do mito. Ao mesmo tempo, Ofélia lança-nos no domínio da literatura.

A nitidez dos recursos poéticos da terceira estrofe obriga-nos a reler as duas primeiras, para perceber o significado global do poema, que, até agora, apresenta-se como dois blocos de significação sem aparente relação entre si.

Esse poema não fala da água. Não é, pois, denotado. Fala da ciência e da literatura. Há duas grandes maneiras de conhecer o mundo. Uma é a da ciência, que é denotativa, descreve a realidade em suas propriedades e funções. Ela define, distingue, não admite a contradição. Por isso, é uma visão da realidade sem cheiro, sem cor e sem sabor. Está vinculada ao mundo do trabalho e dos negócios ("move os êmbolos das máquinas"), pois gera uma tecnologia. Nela, a realidade é vista como um espaço em que tudo está catalogado e separado. A análise da ciência é sempre parcial, sempre incompleta, pois não leva em conta a contraditoriedade humana, expressa pelo mito. A leitura literária do mundo é o plano do entendimento mítico, que apreende simultaneamente as contraditoriedades inerentes ao real, em que a morte é a contraface da vida; a podridão, da pureza; o frio, do calor... Por isso, é uma visão com cores intensas ("o luar branco de camélia") e sensações táteis muito vivas. Está vinculada ao mundo dos sentimentos, fundindo os elementos, enquanto conserva suas propriedades. A substituição do ritmo e a predominância das consoantes não momentâneas recriam, no plano da expressão, a idéia da invasão do mito que flui pelo interior da realidade. É a única leitura do mundo que apreende os sentimentos contraditórios que movem os homens.

O poeta mostrou essas duas leituras do mundo, criando em seu texto simulacros do discurso científico e do discurso literário, a partir de seus traços mais evidentes e mais de acordo com o senso comum. Com efeito, no senso comum, pensa-se que existem matérias literárias e não-literárias e palavras literárias e não-literárias. A morte e o luar seriam temas literários. *Camélia*, *nenúfar*, *cálido* seriam termos literários, enquanto *ácidos*, *bases* e *sais* não o seriam. Por isso, temos a impressão, nas duas primeiras estrofes, de estar diante de um texto retirado de um livro de ciências das séries elementares e, na última, de estar diante de um texto literário. Pode-se dizer que esse texto é metonímico, porque fala do todo, o discurso literário e o discurso científico, a partir de um exemplo singular, um dado discurso sobre a água.

Classificação dos signos

Diferentes autores já buscaram classificar os signos das diferentes linguagens. Vamos tomar a classificação feita por Adam Schaff (1968:158-193). Essa classificação abrange todo tipo de signo, ou seja, unidade em que há uma relação entre uma expressão e um conteúdo, e ao mesmo tempo procura respeitar as noções correntes dos termos utilizados para dar nomes aos tipos de signos, como símbolo, sinal etc.

Levando em conta o critério da intenção comunicativa presente nos signos, eles podem classificar-se em *signos naturais* e *signos artificiais* (ou *signos propriamente ditos*). Os primeiros são os fenômenos da natureza que servem de veículo para nos fazer perceber um outro fenômeno natural. São expressões de um dado conteúdo. São denominados também *índices* ou *sintomas*. Assim, a fumaça (expressão) indica a existência de fogo (conteúdo), nuvens negras mostram que vai chover; o congelamento da água de um lago assinala o abaixamento da temperatura; a febre é um sintoma de problemas de saúde. Os signos artificiais ou propriamente ditos são os produzidos para fins de comunicação. São signos artificiais as palavras, os sinais de trânsito, enfim, os signos presentes em todas as linguagens, como o cinema, a pintura, a escultura. Esses signos são resultado de

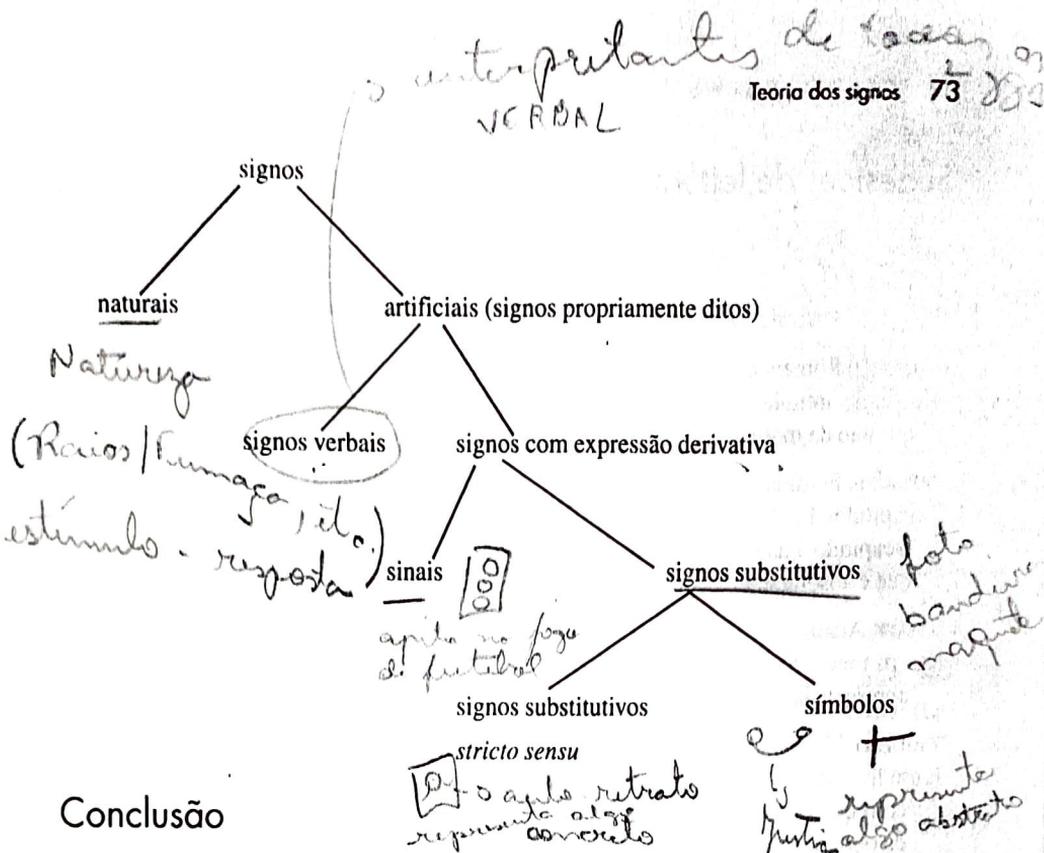
um acordo deliberado, como no caso dos sinais de trânsito, em que uma convenção estabeleceu os signos que orientariam a circulação de veículos e pedestres, ou da prática histórica, como no caso das palavras, em que a experiências dos homens as cria e as põe em circulação.

Considerando a função que os signos artificiais têm na interpretação das diferentes linguagens, eles podem ser divididos em *signos verbais* e *signos com expressão derivativa*. Os signos verbais são interpretantes de todas as linguagens, enquanto os signos das outras linguagens nem sempre podem interpretar os signos lingüísticos. O que é expresso visualmente, um filme, por exemplo, pode ser contado por meio de signos verbais; no entanto, nem tudo o que se exprime verbalmente por ser dito visualmente. Num soneto de Camões há o verso *Amor é ferida que dói e não se sente*. Não se pode dizer visualmente que uma coisa dói e, ao mesmo tempo, é indolor. Pela função interpretante universal dos signos verbais, eles classificam-se separadamente dos outros signos artificiais, que são chamados signos com expressão derivativa.

Os signos com expressão derivativa distinguem-se, pela sua função na comunicação, em *sinais* e *signos substitutivos*. Aqueles são "causados ou utilizados especialmente para suscitar uma reação pré-combinada e acordada, quer em grupo, quer individualmente, sob a forma de manifestações definidas da atividade humana" (p. 183). Os *sinais* são os signos que levam os homens a uma ação, levam-nos a fazer ou não fazer alguma coisa. O apito do juiz num jogo de futebol paralisa o jogo; o vermelho do semáforo faz parar; o verde leva a pôr o carro em movimento; o toque de uma sirene faz começar ou parar o trabalho etc. O sinal é resultado de acordo explícito, válido para um certo grupo de pessoas; seu propósito é o de modificar, iniciar ou sustar uma ação; só é usado quando se pretende provocar o comportamento humano que ele deve suscitar. Os *signos substitutivos* são usados para representar alguma coisa. Uma foto de uma paisagem representa a paisagem, uma maquete, uma construção; a bandeira, a pátria; etc.

De acordo com a natureza do significado, os signos substitutivos distinguem-se em *signos substitutivos stricto sensu* e *símbolos*. Naqueles, o significante expressa um significado concreto: por exemplo, um auto-retrato, cujo significado é "pessoa que pintou o quadro"; uma planta de uma casa, cujo significado "uma determinada construção". O *símbolo* é um elemento concreto que representa um abstrato (religiões, sistemas sociais, noções): a cruz gamada significa "nazismo"; a bandeira nacional significa a "pátria". A *representação simbólica* pode basear-se na convenção: por exemplo, no Ocidente a cor preta simboliza o luto, enquanto, em algumas sociedades orientais, é o branco que exerce essa função. Embora a representação simbólica possa ser convencional, como se nota quando se observa o *simbolismo das cores*, tem ela certo *fundamento icônico*, ou seja, há uma relação de *semelhança* entre o significante e o significado (por exemplo, a balança é símbolo da justiça, porque os dois pratos na mesma altura traduzem a idéia da equanimidade), ou *indicial*, isto é, há uma relação de *contigüidade*, de inclusão, entre o significante e o significado (por exemplo, a cruz é o símbolo do cristianismo, porque ela é uma parte do todo, que a imagem de Cristo morto). Existe uma mitologia do símbolo, quando ele é objeto de uma alienação específica, por se tornar independente do que ele representa, e passa a ser objeto de um culto em si mesmo. É o que acontece, às vezes, com os símbolos nacionais, que passam a valer por si mesmos e não pelo que representam.

A classificação de Schaff poderia ser esquematizada da seguinte maneira:



Conclusão

No primeiro livro da Bíblia, o *Gênesis*, há dois relatos da criação. No primeiro, Deus cria o mundo falando. No início, não havia nada. Depois, há o caos. *No princípio, criou Deus o céu e a terra. A terra, contudo, estava vazia e vaga e as trevas cobriam o abismo e o Espírito de Deus pairava sobre as águas.* (I, 1-2). A passagem do caos à ordem (= cosmo) faz-se por meio de um ato de linguagem. É esta que dá sentido ao mundo. O poder criador da divindade é exercido pela linguagem, já que nela e por ela se ordena o mundo. *Deus disse: Faça-se a luz. E a luz foi feita. E viu Deus que a luz era boa: e separou a luz e as trevas. Deus chamou a luz dia e as trevas noite; fez-se uma tarde e uma manhã, primeiro dia.* (I, 3-5). O mito quer mostrar o poder criador da linguagem, que dá ao homem a capacidade de ordenar o mundo, de categorizá-lo. Com os signos, o homem cria universos de sentido. As línguas não são nomenclaturas que se aplicam a uma realidade pré-ordenada, mas são modos de interpretar o mundo. Por isso, estudar a linguagem é a forma de entender a cultura, de compreender o homem em sua marcha sobre a Terra.

Bibliografia

- CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice*. Tradução e organização de Sebastião Uchoa Leite. 3ª. ed. São Paulo: Summus, 1980.
- HAYAKAWA, S. I. *A linguagem no pensamento e na ação*. São Paulo: Pioneira, 1963.
- HUELSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix/ Edusp, 1969.
- SCHAFF, Adam. *Introdução à semântica*. Coimbra: Almedina, 1968.
- SWIFT, Jonathan. *Viagens de Gulliver*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ediouro/ Publifolha, 1998.
- YAGUELO, Marina. *Alice au pays du langage*. Paris: Seuil, 1981.

Sugestões de leitura

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

O capítulo XIII trata da teoria hjelmsleviana do signo.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

O capítulo intitulado "À procura da essência da linguagem" discute exaustivamente a questão da motivação do signo lingüístico.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix/ Edusp, 1969.

Os capítulos 1 e 2 da primeira parte apresentam a teoria saussureana do signo lingüístico; o capítulo 4 da segunda parte expõe a teoria do valor; o capítulo 6 discute a questão do que é absolutamente arbitrário e do que é relativamente arbitrário.

SCHAFF, Adam. *Introdução à semântica*.

Nas páginas 158-193, discute-se a questão do signo e expõe-se a classificação que foi apresentada neste capítulo.

YAGUELO, Marina. *Alice au pays du langage*. Paris: Seuil, 1981.

É um livro de introdução à Lingüística bastante interessante pela quantidade de exemplos com que opera. Dele se retiraram muitas sugestões, principalmente sobre passagens da obra de Carroll, para a redação deste capítulo.