

METÁFORA CONCEITUAL NO TEXTO POÉTICO

Rubens Lacerda Loiola¹

RESUMO

Este trabalho apresenta uma investigação a respeito da construção dos sentidos no texto poético e propõe que a metáfora conceitual é o principal elemento dessa construção. Utilizamos como referência a Teoria da Metáfora Conceitual, com atenção voltada para as correspondências ontológicas e epistêmicas, para os Modelos Cognitivos Idealizados e para a visão de mente corpórea como elementos de identificação da construção dos sentidos, Lakoff, 1987, 1993; Lakoff e Johnson, 1980; Lakoff e Turner, 1989; Kövecses, 1990, 2002. O nosso objetivo é revelar o modo como a metáfora constrói os sentidos dos textos, através de mapeamentos cognitivos entre os domínios da metáfora. A visão de cognição aqui adotada é experientialista. Ela não faz uma separação entre corpo e mente. No experientialismo, a linguagem e o significado são construídos numa relação corpórea, por meio de experiências vividas pelo indivíduo na interação com outros indivíduos, no ambiente físico e cultural que habitam. Para realizar a análise, utilizamos como fonte quatro poemas da poesia de Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. A análise sugere que o texto poético utiliza metáforas convencionais, utilizadas no cotidiano. Não obstante, o poeta faz uso de expressões não convencionais, o que diferencia seu texto da linguagem ordinária.

PALAVRAS-CHAVE: Linguagem. Cognição. Sentido. Metáfora. Poesia

ABSTRACT

This work presents an investigation concerning the construal of meanings in poetic text and proposes that conceptual metaphor is the main element of this construal. We use as reference the Conceptual Metaphor Theory, with attention towards ontological correspondences and epistemic correspondences, Idealized Cognitive Models and towards the vision of embodied mind as elements of identification of the construal of meanings (Lakoff, 1987, 1993; Lakoff e Johnson, 1980; Lakoff e Turner, 1989; Kövecses, 1990, 2002). Our objective is to reveal the way how metaphor constructs the meanings of texts, through the cognitive mappings among domains of metaphor. The vision of cognition here used is experientialist. It does not make a separation among body and mind. On experientialism paradigm, language and meaning are constructed in an embodied way, through the experiences lived by the individual in interaction with another individuals, on the physical and cultural environment which they inhabit. For to realize the analysis, we use as source four poems of poetry of Manuel Bandeira and Carlos Drummond de Andrade. The analysis suggests that the poetic text uses conventional metaphors, which are used in everyday. Nevertheless, the poet uses unconventional expressions, which differentiate his text of ordinary language.

KEY WORDS: Language. Cognition. Meaning. Metaphor. Poetry

¹ Graduado em Letras/Português pela Universidade Federal do Ceará e Mestre em Linguística pela mesma Universidade. Atualmente é Professor Assistente I do Curso de Letras da Universidade Estadual do Piauí.

Considerações iniciais

Muitos estudos têm sido realizados a respeito da metáfora. Visões que se aproximam, outras que se distanciam, permearam o trajeto desses estudos desde Aristóteles. A partir dos anos 1970, o estudo da metáfora ganha novos horizontes. Com o reconhecimento de sua natureza cognitiva, passa a ser de interesse não só da Linguística, mas também de todas as ciências cognitivas. Na visão contemporânea da Teoria da Metáfora Conceitual, ela é vista como algo que está presente na estrutura cognitiva dos indivíduos, muito mais do que propriamente na linguagem. A partir de 1980, esse estudo passa a ter mais relevância, com Lakoff e Johnson, que revolucionaram o estudo da metáfora, demonstrando que ela é conceitual e convencional, pertence à linguagem cotidiana, e não apenas à linguagem extraordinária ou poética. A metáfora, na visão tradicional, clássica, seria apenas um dispositivo de imaginação poética, uma questão de linguagem extraordinária, além de ser vista apenas como uma característica da linguagem. A metáfora estaria restrita, desse modo, às palavras. No entanto, os autores defendem que ela está presente na vida diária dos indivíduos, não só na linguagem, mas também no pensamento e na ação.

Lakoff e Johnson (1980) se propõem a explicar, numa perspectiva cognitiva, o modo como as pessoas entendem a sua própria linguagem e suas experiências. Para eles, a visão dominante de significado na Filosofia e na Linguística ocidental é inadequada, porque, para ambos os campos, o significado tem muito pouco em comum com o que as pessoas consideram significativo em suas vidas. Na visão tradicional da Filosofia ocidental, a metáfora é observada como algo que tem um papel quase irrelevante no entendimento do mundo e de nós mesmos. Não obstante, há evidências mostrando que ela é importante na linguagem cotidiana e no pensamento. A metáfora era vista, na Filosofia e na Linguística, como uma questão de interesse periférico. Contudo, para Lakoff e Johnson (1980), ela deve ser tratada como questão de preocupação central.

Não queremos investigar a metáfora do modo como ela tem sido tradicionalmente compreendida, no sentido comum, como instrumento de arte e retórica, mas como algo mais abrangente que opera em todos os níveis da atividade cognitiva. Pretendemos investigar as metáforas conceituais relativas ao amor romântico, através da análise de textos da poesia de Manuel Bandeira e Carlos

Drummond de Andrade. Queremos observar o modo como ocorre a construção dos sentidos desses textos. O poeta, como todo indivíduo, mantém uma interação com o mundo, está inserido em um ambiente cultural, experiencia fatos, coisas, objetos, faz parte de uma realidade. Quando representa essa realidade, apresenta no seu texto muitas semelhanças com o texto dos demais indivíduos com os quais se relaciona. Se a metáfora não está na linguagem, mas no pensamento, e esse pensamento é compartilhado pelos indivíduos de um determinado grupo social, é possível que as construções poéticas metafóricas sejam apenas uma extensão das metáforas convencionais do cotidiano, como observa Lakoff (1993).

A Teoria da Metáfora Conceitual se insere nos pressupostos teóricos da Semântica Cognitiva, que se baseia numa visão experiencialista da formação conceitual. Lakoff e Johnson (1980) rejeitam os posicionamentos extremos da visão objetivista e da visão subjetivista. Os autores apresentam um novo paradigma como alternativa de explicação e entendimento das coisas que nos cercam, uma alternativa em que o entendimento dos objetos só é possível se eles forem vistos como entidades relativas à nossa interação com o mundo: o experiencialismo.

Lakoff e Turner (1989) descrevem o poder da metáfora poética. Eles descobriram que a maior parte das expressões metafóricas encontradas na poesia é proveniente de metáforas conceituais. A criação poética é mais uma forma de criar nova coerência na experiência do que a invenção de novas metáforas. Para os autores, as metáforas poéticas não são um fenômeno essencialmente diferente das metáforas existentes na linguagem cotidiana. Aquelas utilizam praticamente os mesmos mecanismos cognitivos destas. O que existe de diferente é que o poeta, apesar de utilizar os mesmos recursos do pensamento cotidiano, produz uma **extensão**, uma **elaboração**, uma **composição** desse pensamento, além de fazer **questionamentos** a respeito do que já é convencional. A utilização desses mecanismos se apresenta como um dos fatores que proporcionam uma diferenciação entre o texto poético e a linguagem comum.

A metáfora conceitual na Literatura

Segundo Lakoff (1993), até a década de 1970, apenas as chamadas metáforas novas eram estudadas. Os estudiosos daquela época não se dedicavam a problemas a respeito de como o sistema da metáfora conceitual funcionava na

interpretação dessa metáfora. Lakoff diz que “a palavra ‘metáfora’ era definida como uma expressão linguística nova ou poética, em que uma ou mais palavras de um conceito eram usadas fora do seu significado convencional normal, para expressar um conceito ‘similar’”² (Lakoff, 1993, p.202).

Segundo Kövecses (1990), as correspondências existentes entre os domínios da metáfora podem ser divididas em dois tipos: ontológicas e epistêmicas. As correspondências ontológicas são correspondências entre as entidades do domínio fonte e as respectivas entidades do domínio alvo. Exemplificando, na metáfora A RAIVA É UM LÍQUIDO QUENTE EM UM RECIPIENTE³, o recipiente, no domínio fonte, corresponde ao corpo, no domínio alvo; já as correspondências epistêmicas são aquelas correspondências entre o conhecimento que os indivíduos têm a respeito do domínio fonte e o respectivo conhecimento a respeito do domínio alvo. Exemplificando, na mesma metáfora do exemplo acima, o resultado da pressão de um líquido quente em um recipiente fechado é a explosão, da mesma forma que o resultado do acúmulo de raiva em um indivíduo é a perda de controle desse indivíduo, sua “explosão”.

Kövecses (2002) diz que há uma noção difundida entre as pessoas comuns e entre as eruditas também de que as fontes da metáfora são a Literatura e as artes. Quando se examina esta noção do ponto de vista da Linguística Cognitiva, percebe-se que ela é apenas parcialmente verdadeira, pois o sistema conceitual contribui significativamente para as produções do poeta e do artista. “Existe uma crença em que é o gênio criativo do poeta e do artista que cria os exemplos mais autênticos de metáfora”⁴ (KÖVECSES, 2002, p. 43).

As metáforas novas, pela sua complexidade, exigem um esforço maior na interpretação. Gibbs adverte que, em alguns casos, a interpretação de metáforas novas resulta num reconhecimento consciente de que uma nova metáfora está sendo entendida.

Entretanto, as pessoas não necessariamente têm que construir novos mapeamentos, num sentido algorítmico, para entenderem manifestações poéticas de metáforas convencionais (GIBBS, 1994, pp. 251-255). O autor acrescenta que a

² The word “metaphor” was defined as a novel or poetic linguistic expression where one or more word for a concept is used outside of their normal conventional meaning to express a “similar” concept.

³ Sempre que formos dar nomes às metáforas, o texto se apresentará em caixa alta.

⁴ It is believed that is the creative genius of the poet and the artist that creates the most authentic examples of metaphor.

criatividade no uso de metáforas ocorre devido ao modo de articulação de mapeamentos subjacentes entre conceitos que já estruturam parte da nossa experiência no mundo. Do mesmo modo, os “leitores dão sentido à poesia, e acham-na especialmente significativa, porque inferem várias metáforas conceituais subjacentes como parte de sua interpretação de poemas”⁵ (GIBBS e NASCIMENTO, 1996, p. 293).

Os estudos de Gibbs e Nascimento (1996) demonstraram que as pessoas utilizam seus conceitos metafóricos de amor quando dão sentido às metáforas novas da poesia que trata do amor. Um dos estudos mostrou que, quando as pessoas definem o amor ou falam de suas experiências amorosas, surgem metáforas como O AMOR É UMA UNIDADE; UMA FORÇA NATURAL; UMA SUBSTÂNCIA; UM LAÇO FÍSICO; QUENTE; UMA VIAGEM. Um segundo estudo revelou que os indivíduos são capazes de identificar as metáforas subjacentes a expressões linguísticas poéticas, desde que as metáforas sejam sugeridas.

Outro exemplo de metáfora nova citado por Lakoff (1993), está na *Divina Comédia*, de Dante, que assim inicia o poema: “Da nossa vida em meio da viagem/Achei-me numa selva tenebrosa/Tendo perdido a verdadeira estrada.” Lakoff analisa os versos assim: “Estrada da vida” evoca o domínio *vida* e o domínio *estrada* da metáfora A VIDA É UMA VIAGEM “Achei-me numa selva tenebrosa” evoca conhecimento que explica que, se está escuro, você não sabe aonde ir. Isso evoca o domínio de visão e, assim, a metáfora CONHECIMENTO É VISÃO, em expressões como “Eu vejo aonde você quer chegar”, “O seu pensamento não está claro” (LAKOFF, 1993, p. 237).

Toda essa interpretação só é possível através do sistema da metáfora conceitual, ou seja, da estrutura do conhecimento ordinário evocado pelo conhecimento convencional das sentenças e inferências metafóricas baseadas nessa estrutura do conhecimento. O poeta cria novas formas de representação da realidade do mundo através de novas estruturas linguísticas de expressão da linguagem no plano da expressão e, logicamente, do conteúdo. Isso não pode ser negado. Não obstante, a essência do significado no plano do conteúdo já está formada no que poderíamos chamar de conhecimento coletivo de estruturas que formam o nosso sistema conceitual.

⁵ Readers makes sense of poetry, and find poetry especially apt and meaningful, because they infer various underlying conceptual metaphors as part of their interpretation of poems

Metáforas de imagem

Lakoff e Turner (1989) observam que a metáfora de imagem não mapeia estruturas conceituais em outras estruturas conceituais como ocorre com as demais metáforas. A relação existente na metáfora de imagem é formada apenas por uma imagem mental que se configura noutra imagem. O processo do mapeamento é o mesmo, mas há diferenças quanto ao que é mapeado. Kövecses (2002) diz que as metáforas baseadas em imagens são ricas em detalhes imagéticos e existem em abundância na poesia. Ele observa que as palavras utilizadas na metáfora não nos dizem quais imagens devem ser mapeadas de um domínio para o outro. Por exemplo, na sentença “Minha esposa... cuja cintura é uma ampulheta⁶”, Kövecses observa que nesse exemplo existem duas imagens ligadas à descrição: uma para o corpo da mulher e outra para ampulheta. As imagens são baseadas na forma de dois “objetos”. Entretanto, ele diz que nem todos os detalhes do objeto são mapeados na cintura da mulher, mas somente uma parte específica. Apesar de não estar especificado na sentença, nós sabemos quais as partes que formam o mapeamento, pois temos conhecimentos a respeito de pilão e de ampulheta.

Vejamos outro exemplo de metáfora de imagem, apresentado por Lakoff (1993):

Vagarosamente, vagarosamente, os rios no outono mostram
bancos de areia
tímida mulher no primeiro amor
mostrando as coxas⁷

Merwin e Masson (1981, *apud* LAKOFF, 1993, p. 230).

Lakoff faz a seguinte análise desses versos, mostrando imagens que se associam a outras: a água escoava vagarosamente, descobrindo os bancos de areia, como é vagaroso o ato de se despir, mostrando o corpo; a cor desses bancos é uma imagem da cor da pele; a claridade da luz em um banco de areia molhada é o reflexo da pele; a água do rio encobre os bancos de areia, da mesma forma que a

⁶ Em Português dizemos “cintura de pilão”.

⁷ Slowly slowly rivers in autumn show
sand banks
bashful in first love woman

showing thighs

vestimenta encobre o corpo da mulher. Nem todas as imagens estão dadas gratuitamente nas palavras que compõem os versos do fragmento do poema acima, como observa Lakoff: “Note que as palavras não nos dizem que algum vestuário está envolvido.”⁸ Nós inferimos a existência do objeto por conta do sistema convencional de imagens que temos. Lakoff afirma que a ocorrência da metáfora nova é pequena, se comparada com a metáfora convencional ou conceitual. Nosso sistema metafórico diário está constantemente ativado e é usado na interpretação desse tipo de metáfora.

Expansão do significado de metáforas convencionais

O pensamento poético utiliza basicamente os mesmos mecanismos do pensamento cotidiano, mas produz uma extensão, uma elaboração, uma composição desse pensamento, além de fazer questionamentos das metáforas convencionais. Esses são recursos que vão além do pensamento ordinário (LAKOFF e TURNER, 1989, p. 67).

A extensão é um dos recursos mais utilizados no pensamento poético. Isso ocorre quando o poeta utiliza uma metáfora convencional e insere nela um novo elemento no domínio fonte. Lakoff e Turner (1989) apresentam a metáfora MORRER É DORMIR para demonstrar como o recurso poético da extensão modifica uma metáfora convencional, proporcionando a construção de um novo significado, presente no texto poético, mas ausente na linguagem comum. Para exemplificar, os autores citam Shakespeare: “Para o sono da morte, que sonhos devem surgir”⁹ (p. 67)? O que ocorre com esse verso, licenciado pela metáfora acima, é a introdução de um novo elemento, os sonhos, no domínio fonte da metáfora. Isso enriquece o domínio fonte, o evento dormir, e a relação que ele passa a estabelecer com o domínio alvo, a morte.

A elaboração consiste na construção de esquemas. Essa construção, ou seja, o preenchimento dos espaços do domínio fonte ou a elaboração do domínio é feita de modo não convencional. Diferentemente da extensão, que acrescenta um novo elemento ao conceito, a elaboração constrói esse conceito a partir de elementos

⁸ Notice that the words do not tell us that any clothing is involved.

⁹ For in that sleep of death what dreams may come?

novos, não convencionais. Conforme Lakoff e Turner (1989), quando dizemos que o poeta está elaborando o esquema ou estendendo a metáfora, significa que nós, os leitores, estamos fazendo o mesmo, do modo como nós consideramos indicado ou como é sugerido pelo poema. Horácio constrói o conceito MORTE como “o exílio eterno da jangada”. A morte é conceitualizada como um exílio. O conteúdo da metáfora aqui utilizada, A MORTE É UMA PARTIDA, não é usual. O veículo que serve como transporte para a viagem é uma jangada; estar no exílio não é apenas ficar distante do lugar de origem, mas ser banido para outro lugar; retornar independe da vontade do exilado; uma jangada não é um transporte que nos leva rapidamente, de modo seguro e confortável para um certo destino. “Exílio eterno” significa que estamos, para sempre, numa jangada sem destino. Os meios utilizados por Horácio para construir essa metáfora possibilitam o entendimento da morte de modo diferente do comum, já que os elementos utilizados na formação do conceito são diferentes (LAKOFF e TURNER, 1989, pp. 67-68).

Outro modo produtivo na construção do texto poético são os questionamentos que os poetas fazem a respeito de metáforas convencionais. Podemos dizer que isso é a desconstrução, pelo menos parcial, da metáfora utilizada no cotidiano, é a negação de alguma coisa tida como verdadeira, de algo que já está consolidado no sistema conceitual. É como se algumas metáforas convencionais fossem consideradas, de certa forma, inadequadas. Manuel Bandeira conceitualiza a morte de modo diferente do convencional:

O homem e a morte

O homem já estava deitado
 Dentro da noite sem cor.
 Ia adormecendo, e nisto
 À porta um golpe soou.
 (...)
 – Quem bate? ele perguntou.
 – Sou eu, alguém lhe responde.
 – Eu quem? torna . – A Morte sou.
 Um vulto que bem sabia
 Pela mente lhe passou:
 Esqueleto armado de foice
 Que a mãe lhe um dia levou.
 Guardou-se de abrir a porta,
 Antes ao leito voltou,
 E nele os membros gelados
 Cobriu, hirto de pavor.

Mas a porta, manso, manso,
 Se foi abrindo e deixou
 Ver – uma mulher ou anjo?
 Figura toda banhada
 De luz interior.
 A luz de quem nesta vida
 Tudo viu, tudo perdoou.
 Olhar inefável como
 De quem ao peito o criou
 Sorriso igual ao da amada
 Que amara com mais amor.
 (BANDEIRA, 1993, pp. 194-195)

Inicialmente, o autor do poema acima utiliza a metáfora A MORTE É UM LADRÃO, presente nos versos “Esqueleto armado de foice/Que a mãe lhe um dia levou.”. Logo adiante, o conceito de morte como ladrão é questionado. Nos versos “Figura toda banhada/De luz interior” a morte é vista como uma luz, que se opõe ao conceito LADRÃO e ao conceito ESCURIDÃO, da metáfora A MORTE É ESCURIDÃO. A morte como ladrão e como escuridão não poderia dispor de um “olhar inefável” nem de um “sorriso igual ao da amada”.

Finalmente, o quarto mecanismo de produção poética, apresentado por Lakoff e Turner, é a composição ou junção de metáforas. Um conceito se agrupa a outros conceitos e passam a formar uma estrutura complexa. Por exemplo, o conceito MORTE se associa ao conceito VIDA, que se associa ao conceito NOITE, devido à metáfora A VIDA É UM DIA. Desse modo, surgem simultaneamente duas ou mais metáforas numa mesma passagem do texto poético. Vejamos um exemplo em que a morte se associa à vida;

(...)
 E um dia a morte há de fitar com espanto
 Os fios de vida que eu urdi, cantando,
 Na orla negra do seu negro manto...
 (QUINTANA, 1997, p. 15)

Há duas metáforas conceituais nos versos acima: A MORTE É UM AVALIADOR, em “a morte há de fitar com espanto” e A VIDA É UMA SUBSTÂNCIA, na expressão “os fios de vida que eu urdi.” O mecanismo da composição é, segundo Lakoff e Turner, o mais poderoso dentre os meios utilizados pelo poeta na elaboração do poema. A junção de metáforas convencionais, incomum na linguagem

cotidiana, conforme os autores, produz um conjunto de conexões metafóricas complexas que têm como efeito proporcionar inferências além daquelas possíveis em metáforas que surgem isoladamente.

A metáfora e a indeterminação do significado¹⁰

Uma das características básicas do texto literário é a predisposição para a possibilidade de mais de uma leitura, ou seja, ao ler um poema, por exemplo, um único indivíduo percebe que existem ali diversos significados. No entanto, há um outro elemento que se destaca na leitura do texto literário: diferentes leitores fazem diferentes leituras desse texto, constroem o significado de acordo com os seus conhecimentos, as suas experiências, os seus valores.

Quando a leitura do texto literário se faz na perspectiva do paradigma objetivista, não há a possibilidade de diferentes leituras, pois no objetivismo, o conhecimento é sempre objetivo, a verdade das coisas é absoluta, se ajusta sempre à realidade.

Na perspectiva da nova visão da metáfora (Zanotto, 1998), o significado perde o caráter objetivo e apresenta como característica básica a indeterminação. No texto literário, a indeterminação se configura a partir das diferentes interpretações dos leitores, especialmente no significado da metáfora. A autora acredita que Lakoff e seus associados (LAKOFF, 1986¹¹; LAKOFF e TURNER, 1989; JOHNSON, 1980¹²) têm “o mérito de investigar como os leitores reais compreendem metáforas” (ZANOTTO, 1998, p. 18). Entretanto, os experimentos realizados por esses autores focalizam aspectos particulares da compreensão, como a passagem ou não pelo literal. Zanotto defende que é necessário efetuar uma investigação a respeito da real produção de significação, pois os significados são construídos pelos leitores e variam de um leitor para outro, ou seja, uma única forma proporciona a produção de diferentes significados, gerando a indeterminação.

Zanotto (1998) afirma que o objetivo do seu trabalho é “investigar o problema da pluralidade de leituras e da indeterminação do significado no caso da metáfora”

¹⁰ Utilizamos indeterminação no sentido de uma forma produzir múltiplos significados. (cf. GILLON, 1990, *apud* ZANOTTO, 1998, p. 33).

¹¹ A Figure of Thought. *Metaphor and Symbolic Activity*, 1 (3), 215-225.

¹² Philosophical Perspective on the Problems of Metaphor. In R. P. Honeck e R. R. Hoffman (eds.) *Cognition and Figurative Language*. Hillsdale, New Jersey, Lawrence Erlbaum Ass., 259-282.

(p. 18) e, especificamente, investiga o “processo de construção do sentido de uma metáfora em texto literário, por leitores reais, para, em seguida, explicar a indeterminação pelo processo de construção das múltiplas leituras” (p. 19). Para a autora, as pesquisas empíricas das últimas décadas, desenvolvidas por psicólogos cognitivistas, apresentam uma metodologia de caráter quantitativo. É preciso realizar pesquisas de natureza qualitativa, “que propiciem condições para a real produção de significação quando se interpretam as metáforas” (p. 19).

Zanotto (*apud* ERICSON e SIMON, 1984)¹³, investiga a produção do significado através da metodologia do “pensar alto” que já fora utilizada por Steen (1994).

Essa metodologia, também conhecida como protocolo verbal “permite verificar o processo de compreensão *on line*” (p. 19). A autora utiliza em sua pesquisa essa metodologia. A modalidade de protocolo da pesquisa é em grupo, (poderia ser individual) em que “ocorre um “pensar alto” colaborativo em grupo na construção dos significados do texto” (p. 20). Zanotto explica os procedimentos para a realização da pesquisa da seguinte forma:

Concretamente, a prática de leitura como evento social consiste no seguinte: o texto é distribuído aos participantes do grupo, que fazem, num primeiro momento, uma leitura individual silenciosa e anotam espontaneamente as ideias que vierem à mente. Logo em seguida se inicia a discussão, na qual cada um pode dizer livremente o que quiser a respeito do texto e do seu processo de leitura. Não é dada à discussão nenhuma direção prévia, pelo contrário, as ideias devem fluir livremente e não constituírem objeto de avaliação (p. 21).

Para realizar seu experimento, Zanotto escolheu um texto poético que dispõe de metáforas novas, que desautomatizam o processo de leitura. Para a autora, é necessário que ocorra essa desautomatização, pois desse modo “o processo de compreensão das metáforas se torna evidente para o pesquisador e consciente para o aluno, que pode ter assim sua conscientização linguística desenvolvida” (Zanotto, 1998, p. 21). O texto escolhido é o soneto *Fragra e Sombra*, de Carlos Drummond de Andrade. A metáfora utilizada no processo de compreensão se apresenta no primeiro verso do segundo quarteto: “alfanje”. Vamos reproduzir o poema e em seguida dizer como ocorreu a análise.

¹³ *Protocol Analysis*. Cambridge, Mass., MIT Pres.

Fragra e sombra

A sombra azul da tarde nos confrange.
Baixa, severa, a luz crepuscular.
Um sino toca, e não saber quem tange
É como se este som nascesse do ar.

Música breve, noite longa. O alfanje
Que sono e sonho ceifa devagar
Mal se desenha, fino, ante a falange
Das nuvens esquecidas de passar.

Os dois apenas, entre céu e terra,
Sentimos o espetáculo do mundo,
Feito de mar ausente e abstrata serra.

E calcamos em nós, sob o profundo
Instinto de existir, outra mais pura
Vontade de anular a criatura.
(ANDRADE, 2003, p. 265)

O texto foi distribuído a dois grupos. Cada participante fez uma leitura silenciosa e em seguida cada grupo discutiu o texto. O primeiro grupo era formado por seis alunos de Pós-Graduação em Linguística Aplicada. Já o segundo era formado por dois professores de Literatura e quatro alunas de graduação. As pesquisadoras Zanotto e Ricciardi formavam um terceiro grupo. A análise se fez da seguinte forma: a interpretação do primeiro grupo foi confrontada com a interpretação do segundo e com a do terceiro.

Numa das leituras, os alunos chegam à conclusão de que a palavra alfanje significa “tempo”. Na fala dos alunos, o alfanje é um sabre, uma arma que corta (sentido literal), o alfanje é o tempo que vai passando e vai cortando o tempo das pessoas (sentido metafórico). Os alunos ativaram o conceito metafórico O TEMPO É UM CEIFEIRO, na compreensão da metáfora do “alfanje”.

Uma segunda leitura contesta a primeira. Uma das alunas questiona a metáfora do “alfanje” como “tempo”: “o tempo se desenha? Fino ante nuvens?... não pode ser...” (p.26). O tempo, que é abstrato, não poderia se desenhar no céu, ante nuvens. Ao longo da discussão, continua a defesa do “alfanje” como “tempo” por uma das alunas e a negação dessa leitura por outra. Esta chega a sugerir que “alfanje” é o sol, mas outros alunos contestam, pois à noite não há sol. Finalmente, outra aluna sugere uma leitura aceitável pelos demais: “a lua gente! É a lua! Em forma de lua!” (p.29).

Na terceira leitura, “alfanje” como “lua” é entendido simultaneamente como “morte”. O leitor que efetuou essa leitura, segundo Zanotto, dispunha de muito conhecimento literário e já conhecia o “alfanje” como metáfora de “lua” e a “lua” como metáfora de “morte”.

Para se chegar a uma determinada leitura, os indivíduos realizam processos diferentes. Na primeira leitura, a “aluna se baseou sobretudo na ideia de “cortar” (contida nas pistas textuais “alfanje” e “ceifa”) que ativou seu sistema conceitual metafórico, fazendo entrar em ação o conceito “O TEMPO É UM CEIFEIRO” (Zanotto, 1998, p. 25). Já as pesquisadoras Zanotto e Ricciardi primeiramente explicam a leitura de “alfanje” como “lua” para depois chegarem à leitura como “tempo”, baseadas no conhecimento que têm da mitologia:

Ora, a atribuição subjetiva da característica “eliminadora” à Lua vem por via indireta, pois o real eliminador é o tempo noturno e não ela. É o tempo que, no seu percurso, destrói a noite e faz nascer o dia, afugentando o sono e matando os sonhos.

Nessa sequência de inferências, concluímos que o referente direto de alfanje poderia ser o “tempo”, baseados na semelhança de atuação e efeito que ambos determinam em seus movimentos. Aliás, Khronos, o Deus do Tempo, traz em suas mãos um alfanje destruidor, metáfora sintagmática construída em linguagem visual (p. 25).

A autora observa que as leituras realizadas para se chegar ao significado metafórico ocorreu através de uma estrutura de adivinhação. É interessante notar ainda, que caminhos diferentes foram percorridos para se chegar ao mesmo significado. O conhecimento de cada aluno se mostrou determinante na escolha dos caminhos e nos resultados das leituras. Isso reforça a Teoria dos Modelos Cognitivos Idealizados, Lakoff (1987), pois, embora os sujeitos compartilhem modelos cognitivos, utilizados na compreensão e na produção dos sentidos, cada indivíduo dispõe de uma estrutura conceitual que apresenta elementos diferentes, possibilitando a utilização de caminhos diferentes para se chegar a uma determinada leitura.

Análise dos poemas

As sem-razões do amor

Eu te amo porque te amo.
 Não precisas ser amante,
 e nem sempre sabes sê-lo.
 Eu te amo porque te amo.
 Amor é estado de graça
 e com amor não se paga.

Amor é dado de graça,
 é semeado no vento,
 na cachoeira, no eclipse.
 Amor foge a dicionários
 e a regulamentos vários.

Eu te amo porque não amo
 bastante ou demais a mim.
 Porque amor não se troca,
 não se conjuga nem se ama.
 Porque amor é amor a nada,
 feliz e forte em si mesmo.

Amor é primo da morte,
 e da morte vencedor,
 por mais que o matem (e matam)
 a cada instante de amor.

(ANDRADE, 2003, pp.1238-1239)

É comum ouvirmos alguém conceitualizar o amor como mercadoria, como objeto de transações comerciais. Se eu ofereço alguma coisa, exijo algo em troca: “quem ama dá presente x”, “nosso amor vale tudo”, “eu pago o preço que for necessário pelo seu amor”, são expressões que surgem a partir da metáfora O AMOR É UMA MERCADORIA VALIOSA, em que o amor é visto como objeto de valor e cada indivíduo envolvido na relação está interessado em obter o máximo de proveito. É um eterno jogo de interesses. Nos versos do poema acima, entretanto, o poeta apresenta um novo modo de conceitualizar esse sentimento, começando pelo título. O amor não é regido pela razão nem pela emoção. A justificativa que o sujeito apresenta para dizer que ama se manifesta sem uma lógica aparente. Se houvesse lógica, o sujeito diria algo do tipo “eu te amo porque tu iluminas a minha vida”, “eu te amo porque tu és o doce que eu tanto quero.” No entanto, como o amor surge como algo inexplicável, o sujeito diz “eu te amo porque te amo.” Há uma definição de amor

que se opõe completamente a outra definição já difundida em nossa cultura, em que “amor com amor se paga.” Na definição do poeta, ocorre o oposto, pois amor “com amor não se paga”. Não existe a necessidade de receber uma recompensa em troca do que se oferece, porque “amor é dado de graça,/é semeado no vento,/na cachoeira, no eclipse.”, porque “amor não se troca.”

O amor, do modo como é apresentado na segunda estrofe, se apresenta por meio de um modelo cognitivo que se opõe completamente ao modelo em que o amor é visto como mercadoria de alto valor. É um modelo cognitivo de amor idealizado, pois há uma visão de amor, difundida na nossa cultura, que prega que o amor verdadeiro é um sentimento de dedicação absoluta, que não exige nada em troca. A atenção se volta para o outro e não para mim, como ocorre com o amor mercadoria valiosa. Quem semeia no vento até pode desejar que essa semente germine, mas, como não saberá o local preciso em que isso ocorrerá, não fará esforços para colher os possíveis frutos de tal semente. Da mesma forma, quem semeia na cachoeira não espera obter bons resultados dos esforços empreendidos.

Não há como conceitualizar o amor, utilizando a língua, nem há regras definidas para o amor porque “amor foge a dicionários/e a regulamentos vários.” Temos, ao longo do poema, um *questionamento* a respeito desse conceito, em expressões como “amor com amor não se paga,” “amor é dado de graça,” “amor foge a dicionários,” “amor não se troca.” Essas são expressões que revelam oposição ao que costumamos ouvir nas definições de amor. O amor existe “feliz e forte em si mesmo.” Nesta expressão, o amor é materializado. É uma forma de se dizer que ele não necessita da existência de outros seres, nem das relações que se estabelecem entre esses seres. Quando o amor é materializado, quando deixa de ser abstrato, significa que, com esse procedimento, estamos buscando meios para melhor entender o que seja o amor.

Há uma personificação do amor logo no título do poema. Se é possível falar nas “sem-razões do amor,” é possível falar também nas razões do amor. Quem se utiliza da razão para julgar, avaliar ideias, estabelecer relações lógicas é o homem. Portanto, quando nos referimos às razões do amor, estamos atribuindo a ele uma faculdade que só as pessoas têm. Na última estrofe do poema, a personificação é amplificada, pois o amor é visto como “primo da morte”. A personificação de coisas abstratas facilita o entendimento dessas coisas, porque, ao atribuir características humanas ao amor, por exemplo, características que experienciamos em nós

mesmos, passamos a nos ver nesse amor. Conhecer a nós mesmos é mais fácil do que conhecer outros seres. Conceitualizar o amor como uma pessoa nos permite compreender uma série de experiências vividas nesse amor em termos de características pertencentes a nós mesmos e em termos de experiências que vivemos ao longo da vida, pois estamos utilizando metáforas ontológicas. As metáforas ontológicas, como vimos no 1.º capítulo deste trabalho, têm como base as nossas experiências com objetos físicos, especialmente os nossos corpos. Não existe nenhum ser que conhecemos tão bem quanto a nós mesmos. Atribuir ao amor características e experiências humanas é, portanto, um dos meios mais significativos de compreensão do que seja o amor.

Parece haver uma contradição, quando o amor é visto como primo da morte, pois nas estrofes anteriores ele é concebido como “estado de graça”. Todavia, essa contradição é apenas aparente, porque não se sabe qual é a concepção de morte que está sendo imaginada. Além disso, o amor é primo da morte, mas “da morte vencedor.” Ele dispõe de um poder tão intenso, que é capaz de vencer a própria morte.

O quarto em desordem

Na curva perigosa dos cinquenta
derrapei neste amor. Que dor! que pétala
sensível e secreta me atormenta
e me provoca à síntese da flor

que não se sabe como é feita: amor,
na quinta-essência da palavra, e mudo
de natural silêncio já não cabe
em tanto gesto de silêncio e de amar

a nuvem que de ambígua se dilui
nesse objeto mais vago do que nuvem
e mais defeso, corpo! corpo, corpo,

verdade tão final, sede tão vária,
e esse cavalo solto pela cama,
a passear o peito de quem ama.

(ANDRADE, 2003, p. 401)

Nos dois primeiros versos do poema acima, há uma conjunção, ou *composição* de metáforas. Há duas metáforas, A VIDA É UMA VIAGEM e O AMOR É UMA VIAGEM. Os mapeamentos metafóricos dessas metáforas não estão

isolados. Eles apresentam relações um com o outro. Assim, a metáfora O AMOR É UMA VIAGEM adquire a estrutura da metáfora A VIDA É UMA VIAGEM, formando uma hierarquia de estruturas. É possível observar que, no exemplo acima, o conceito VIDA apresenta uma estrutura mais ampla do que o conceito AMOR. “Na curva perigosa dos cinquenta” apresenta um nível mais alto na hierarquia da estrutura, pois remete à vida, que é mais ampla do que o amor, um evento da vida; já na sequência “derrapei neste amor”, o amor é mapeado pelo veículo da viagem e apresenta um nível mais baixo na hierarquia, porque é um caso especial de evento significativo da vida. Entretanto, isso não significa dizer que o amor disponha de um significado pouco representativo no poema. Contrariamente a isso, o que ocorre é a presença da definição do amor ao longo do poema. A vida se faz de eventos e o amor se apresenta como o único evento significativo no poema que estamos analisando. Apresentaremos, em seguida, somente os domínios da metáfora O AMOR É UMA VIAGEM.

Domínio fonte e domínio alvo

Na metáfora em que o amor é conceitualizado como viagem, temos no domínio fonte os viajantes, o veículo utilizado para a viagem, a viagem em si, o percurso a ser percorrido, as adversidades encontradas no percurso, as decisões a respeito de qual será o caminho escolhido, dentre os que se apresentam como opção durante a viagem e o destino final que se deseja alcançar; no domínio alvo se inserem os parceiros da relação, o relacionamento amoroso, os acontecimentos no relacionamento, o progresso ou o caminho percorrido, as dificuldades vividas no percurso, as escolhas a respeito do que fazer e o ponto final ao qual se deseja chegar.

Mapeamento da metáfora

O mapeamento se faz pelas correspondências existentes entre os dois domínios da metáfora. Com o que foi apresentado acima, é possível perceber que a metáfora O AMOR É UMA VIAGEM dispõe de uma estrutura ampla, com uma série de correspondências presentes no mapeamento. Apresentaremos em seguida um esquema dessas correspondências: ontológicas e epistêmicas.

Fonte: VIAGEM

Alvo: AMOR

Correspondências ontológicas:

- /os viajantes são os amantes
- /o veículo é o relacionamento amoroso
- /a viagem são os acontecimentos do relacionamento
- /o percurso da viagem é o caminho percorrido pelos amantes
- /as adversidades são as dificuldades da relação
- /as decisões da escolha do caminho são as decisões sobre as ações
- /o destino final é o destino dos amantes

Correspondências epistêmicas:

- *Fonte:* Os viajantes executam um deslocamento de um lugar para outro. Se a viagem é longa, necessitam de muito tempo para percorrer o caminho dessa viagem.
Alvo: Os amantes se deslocam, metaforicamente, de um lugar para outro. O tempo de duração do relacionamento é concebido em termos de espaço. Quanto maior for o tempo do relacionamento, maior será o espaço que eles conseguem percorrer.
- *Fonte:* Uma viagem é executada com a utilização de um veículo. As pessoas que viajam, logicamente, estão dentro desse veículo.
Alvo: As pessoas envolvidas no relacionamento ocupam o mesmo espaço, estão dentro de um veículo, que é o relacionamento.
- *Fonte:* Quando realizamos uma viagem longa, muitos são os eventos, os acontecimentos presentes nessa viagem. Conversamos bastante, se temos afinidade com a pessoa com quem viajamos, nos sentimos bem ao lado dela, paramos para fazer as refeições, tomar banho, paramos no fim do dia, dormimos, etc.
Alvo: No relacionamento, ocorrem as mesmas coisas. Os indivíduos conversam, fazem refeições juntos e dormem no fim do dia.
- *Fonte:* Uma viagem longa pode apresentar diversas dificuldades. Os indivíduos que estão dentro do veículo, por um motivo ou outro,

podem se desentender, o veículo pode quebrar e necessitar de conserto, a estrada que está sendo percorrida pode se bifurcar, causando dúvida em quem viaja. Eles precisam fazer escolhas, decidindo continuar por uma das estradas. Se houver falta de consenso, um dos indivíduos pode, inclusive, deixar o veículo e seguir pelo caminho de sua escolha.

Alvo: Um relacionamento longo, do mesmo modo, apresenta dificuldades. Entre os indivíduos que estão no relacionamento, por motivos vários, podem ocorrer desavenças, deixando a relação fragilizada, como o veículo da viagem. Quando isso ocorre, eles precisam fazer alguma coisa para recuperar o que se desgastou. Em outros momentos, os dois precisam fazer escolhas e decidir como irão prosseguir no relacionamento, inclusive, se continuam juntos.

As correspondências epistêmicas funcionam como um mecanismo de explicação das correspondências ontológicas. O conhecimento perceptual que temos sobre o que seja uma viagem se associa ao nosso conhecimento a respeito do que seja o amor, proporcionando a elaboração de um conceito extremamente abstrato, utilizando como fonte um conceito concreto.

Parte da estrutura da metáfora O AMOR É UMA VIAGEM é formada pelo modelo cognitivo de esquema de imagens cinestésicas. Aqui, o esquema RECIPIENTE estrutura não só os domínios da metáfora, como ocorre em outros exemplos de metáfora, mas também alguns elementos que constituem os domínios. Por exemplo, o veículo do domínio fonte é o recipiente em que estão presentes os viajantes, do mesmo modo que o relacionamento é o recipiente em que se inserem as pessoas envolvidas nesse relacionamento. A formação desse esquema provém de experiências corpóreas, porque, antes de aplicarmos esse esquema a um dos elementos do conceito viagem ou qualquer outro conceito, experienciamos o nosso corpo como um recipiente, ou dentro de outros recipientes. Outra parte da estrutura da metáfora se organiza pelo esquema de imagem ORIGEM-PERCURSO-META, que, além de estruturar o mapeamento, como dissemos anteriormente, estrutura ainda os domínios. Numa viagem, dispomos de um ponto de partida, todo o caminho percorrido e o destino, da mesma forma que acontece com os indivíduos que decidem viver juntos. Como no esquema RECIPIENTE, a base de formação desse

esquema é corpórea, porque logo que nascemos passamos a experienciar o deslocamento de um ponto a outro no espaço.

Chama e fumo

Amor – chama, e, depois, fumaça...
 Medita no que vais fazer:
 O fumo vem, a chama passa...

Gozo cruel, ventura escassa,
 Dono do meu e do teu ser,
 Amor – chama, e, depois, fumaça...

Tanto ele queima! E, por desgraça,
 Queimado o que melhor houver,
 O fumo vem, a chama passa...

Paixão puríssima ou devassa,
 Triste ou feliz, pena ou prazer,
 Amor – chama, e, depois, fumaça...

A cada par que a aurora enlaça,
 Como é pungente o entardecer!
 O fumo vem, a chama passa...
 Antes, todo ele é gosto e graça.
 Amor, fogueira linda a arder!
 Amor – chama, e, depois, fumaça...

Porquanto, mal se satisfaça,
 (Como te poderei dizer?...)
 O fumo vem, a chama passa...

A chama queima. O fumo embaça.
 Tão triste que é! Mas, tem de ser...
 Amor?... – chama, e, depois, fumaça:
 O fumo vem, a chama passa...
 (BANDEIRA, 1993, p. 48)

No poema acima, logo no primeiro verso, temos a presença de uma expressão proveniente da metáfora O AMOR É FOGO. Nessa metáfora é acrescentado um elemento importante no domínio fogo, a fumaça. Conforme a proposta de Lakoff e Turner (1989), o poeta produz uma *extensão* do domínio fonte da metáfora, ou seja, esse domínio é ampliado. Apesar de estar presente em qualquer fogo, dizemos que esse elemento foi acrescentado porque não é comum a

referência a ele quando se fala do amor em termos de fogo. Esse elemento, ao ser acrescentado à metáfora faz com que esta, apesar de ainda ser convencional, proporcione a construção de um novo significado. Quando utilizada convencionalmente, essa metáfora não mapeia o elemento fumaça. No domínio fonte, o que há de agradável é o fogo, mas este é transitório, se esvaece rapidamente, e o que permanece é a fumaça, elemento desagradável, que “embaça”.

No penúltimo verso do poema, surge uma interrogação. O poeta utiliza o mecanismo *questionamento*. É possível dizer, inclusive, que esse questionamento atravessa todo o poema. O verso “Amor – chama, e, depois, fumaça...” introduz o poema e se alterna no final de cada estrofe com o verso “O fumo vem, a chama passa...”. Esses dois versos se unem no final do poema com o acréscimo de uma interrogação após a palavra amor, no penúltimo verso. Há uma interrogação a respeito da própria existência do amor, um sentimento que é tão presente no sistema conceitual, compartilhado pelos indivíduos. Com essa interrogação, o poeta desconstrói algo que já está enraizado, que é convencional, a existência do amor. Tudo isso faz a diferença de sentido entre a manifestação da metáfora O AMOR É FOGO, em expressões convencionais e a manifestação dessa mesma metáfora, no texto poético.

Domínio fonte e domínio alvo

Na metáfora O AMOR É FOGO, se apresentam no domínio fonte a chama, o combustível, a fumaça e as cinzas; no domínio alvo, temos o amor intenso, a disposição, a energia, e a proximidade do esgotamento do amor ou o seu próprio fim. Para existir fogo, é necessário haver combustível. Quando acendemos uma fogueira, ela queima durante um determinado tempo, conforme a quantidade de lenha que nela colocamos. Quando o combustível é reduzido a ponto de não haver mais a chama, resta somente a fumaça. Do mesmo modo que ocorre com a fogueira, o amor também tem o seu combustível, que, enquanto existe, mantém acesa a chama.

Mapeamento da metáfora

Para visualizar o mapeamento dessa metáfora, vamos apresentar um esquema das correspondências existentes entre os domínios, chamadas de

correspondência ontológicas e correspondência epistêmicas, conforme a proposta de Kövecses, (1990).

Fonte: FOGO

Alvo: AMOR

Correspondências ontológicas:

/o fogo é o amor

/o combustível do fogo é a nossa energia

/o início do fogo é o início do amor

/a expansão do fogo é a expansão do amor

/a fumaça é a escassez do amor

/as cinzas são o esgotamento total do amor

Correspondências epistêmicas:

- *Fonte:* O fogo é algo quente, um elemento capaz de queimar diversas substâncias.

Alvo: O sujeito sente a presença do amor e o descreve como se existisse um fogo, pois sente o corpo aquecido.

- *Fonte:* Quando colocamos um elemento combustível no fogo, esse elemento queima, gerando energia.

Alvo: Quando alguém está amando, sente que dispõe de combustível para queimar, gerar energia.

- *Fonte:* Quando acendemos um fogo, ele se desenvolve aos poucos, dependendo, logicamente, do combustível que está sendo utilizado.

Alvo: Quando se inicia um relacionamento, o amor se desenvolve aos poucos, dependendo da dedicação de cada indivíduo envolvido no relacionamento.

- *Fonte:* Quando o fogo de uma fogueira queima a maior parte da lenha, resta apenas a fumaça.

Alvo: Quando os indivíduos reduzem a dedicação de um para o outro, o amor também perde a sua intensidade.

- *Fonte:* A consequência final da fogueira é somente as cinzas.

Alvo: A consequência final da falta de combustível para o amor é o seu fim.

O modelo cognitivo metafórico de amor estrutura a metáfora O AMOR É FOGO, que atravessa todo o poema. Cada domínio dessa metáfora está estruturalmente organizado pelo modelo cognitivo de esquema de imagens denominado RECIPIENTE, em que os elementos estão no interior desse recipiente. Já o mapeamento é organizado pelo esquema de imagem denominado ORIGEM-PERCURSO-META, porque esse mapeamento, ou ligação entre os elementos de um domínio com os elementos do outro domínio, se faz da fonte para o alvo, o domínio fonte representa a origem, a passagem da fonte para o alvo representa o percurso, e o domínio alvo representa a meta, o objetivo final para onde se desloca a definição do conceito. O conhecimento perceptual a respeito de fogo, associado à concepção do que seja o amor, possibilita o entendimento da metáfora amor como fogo. Podemos dizer ainda que a metáfora acima apresentada é culturalmente organizada, pois existe um modelo cognitivo criado e difundido pelos membros de determinadas comunidades, que aceitam o conceito de amor como fogo.

Essa análise sugere que a metáfora dispõe de uma carga de significado muito elevada. Se não houvesse, no poema acima, a manifestação da metáfora conceitual O AMOR É FOGO, através das diversas expressões, seria difícil pensar que haveria outro modo de descrever o amor, que fosse tão expressivo quanto o que foi possibilitado pela utilização da metáfora.

Cântico dos cânticos

– Quem me busca a esta hora tardia?
 – Alguém que treme de desejo.
 – Sou teu vale, zéfiro, e aguardo
 Teu hálito... A noite é tão fria!
 – Meu hálito não, meu bafejo,
 Meu calor, meu túrgido dardo.

– Quanto por mais assegurada
 Contra os golpes de Amor me tinha,
 Eis que irrompes por mim deiscente...
 – Cântico! Púrpura! Alvorada!
 – Eis que me entras profundamente
 Como um deus em sua morada.
 – Como a espada em sua bainha.

(BANDEIRA, 1993, pp. 223-224)

Iniciamos a análise do poema acima, apresentando a metáfora O AMOR É UNIDADE. Como dissemos na análise de outros poemas, cada expressão apresenta

possibilidades diferentes de construção dos sentidos do texto. No terceiro verso do poema, temos “vale” e “zéfiro”, dois elementos relativamente inseparáveis. Relativamente, porque, apesar de não ser possível pensar em um vale sem a presença do vento, é possível a existência de um vento sem a presença de um vale. No poema em análise, “vale” representa a figura feminina; “zéfiro” representa a figura masculina. Quando pensamos num vale em termos de amor, podemos dizer que ele é um local convidativo, espaçoso, onde é possível beber água numa de suas fontes, tomar banho no rio, alimentar-se das frutas ali existentes, descansar à sombra de uma árvore frondosa, sentir o aroma das flores, enfim, desfrutar das belezas, das riquezas que esse vale oferece. Desse modo, tudo o que é confortável no vale, imaginado de modo idealizado, representa o conforto que os braços de uma mulher oferece. O vento é o elemento que, ao passear por sobre o vale, invade lentamente tudo o que há nele, mantém as belezas deste, dá vida a ele. Os dois, vale e vento, passam a fazer parte de um todo inseparável. Um vale não pode sobreviver sem a presença do vento. Se isso ocorrer, as plantas morrem, os animais desaparecem, os rios que cortam o vale secam, enfim, a vida em geral desse vale fenece. Assim sendo, as propriedades do vento, que alimentam o vale, representam a figura masculina, que se une à figura feminina. O conjunto dos elementos que formam o vale, como nomeamos acima, e o conjunto das propriedades do vento formam a unidade. Faz sentido dizer que tudo isso forma uma unidade, porque, se separarmos as duas entidades, elas deixam de existir. Desse modo, podemos afirmar que é pertinente descrever uma mulher como um vale e um homem como um vento.

É interessante observar que a figura feminina se apresenta de modo passivo, no sentido de que ela não pode se deslocar de um lugar para outro. Um vale não pode se transferir de um ponto para outro. O mesmo não acontece com a figura masculina. O vento se desloca constantemente de um local para outro.

A expressão “a noite é tão fria” evoca a metáfora O AMOR É FOGO, ou AFEIÇÃO É CALOR. O “vale” se sente frio, com a necessidade do calor de alguém. Um vale muito frio pode sofrer mudanças bruscas, passar por algum desequilíbrio. Plantas ou animais podem reduzir a produtividade natural, ou até mesmo sucumbir. Para voltar ao equilíbrio, ele necessita da elevação da temperatura. Somente os ventos quentes são capazes de elevar a temperatura dos vales, levando estes ao equilíbrio. Do mesmo modo, uma mulher sozinha se sente “fria”. Ela necessita da

presença do calor de outro ser para manter o equilíbrio do corpo e da alma. Quando sentimos muito frio, buscamos uma fonte de aquecimento para elevar a nossa temperatura. Assim, como o vento se apresenta em forma de energia, de calor para aquecer o vale, o homem se apresenta também como uma fonte de aquecimento para os braços da mulher.

Domínio fonte e domínio alvo

O domínio fonte da metáfora O AMOR É UNIDADE, no poema em análise, está representado pelo conjunto dos elementos que formam o vale: as plantas, que protegem o solo contra a erosão, controlam as cheias dos rios; os animais, que auxiliam no equilíbrio do ambiente; a água das chuvas, que irriga a vegetação, abastece os rios, mata a sede dos animais; os rios, que escoam as águas das chuvas, proporcionam a existência da vida aquática; as cachoeiras, que embelezam o vale; o solo, onde as sementes germinam, perpetuando a vida; o vento, que possibilita a existência da vida do vale. O domínio alvo da metáfora está representado pelo homem, pela mulher e a relação que se estabelece entre eles, formando a unidade.

Vejamos, em seguida, a representação da estrutura da metáfora, através das correspondências ontológicas e epistêmicas.

Mapeamento da metáfora

Fonte: UNIDADE

Alvo: AMOR

Correspondências ontológicas:

/a unidade é o amor

/o vale é a mulher

/o vento é o homem

/o conjunto dos elementos que formam o vale é a unidade homem-mulher

Correspondências epistêmicas:

- *Fonte:* Uma unidade é uma coisa que pode ser formada por um agrupamento de elementos.

Alvo: O amor é uma coisa que se forma pela união entre dois indivíduos.

- *Fonte:* Um vale se forma por um agrupamento de elementos, como água, terra, plantas, animais, etc.

Alvo: Uma mulher, como um vale, é uma fonte de riquezas a serem exploradas.

- *Fonte:* O vento é um elemento que dá vida ao vale e auxilia na manutenção do equilíbrio desse vale.

Alvo: O homem é um ser que dá vida à mulher e auxilia na manutenção do equilíbrio dessa mulher.

- *Fonte:* Um vale só existe como tal, se houver harmonia entre os elementos que o formam. Essa harmonia é a unidade do vale.

Alvo: O amor entre um homem e uma mulher só existe como tal, se houver harmonia entre eles. Essa harmonia é a unidade homem-mulher.

Conforme a análise que realizamos de amor como unidade, podemos afirmar ainda que o amor é uma celebração, uma representação divina. No final do poema ocorre uma espécie de eucaristia. O pão e o vinho representam o homem e a mulher. A mulher se entrega ao homem, os dois comungam e se fazem uma só carne.

O modelo cognitivo de esquema de imagem LIGAÇÃO é a fonte para a estruturação da metáfora de amor como unidade. As experiências corpóreas, existentes desde a infância e prolongadas por toda a vida, com as quais procuramos constantemente ligar uma coisa a outra, justifica a estruturação do conceito de amor como unidade.

Considerações Finais

Investigamos, neste trabalho, a construção dos sentidos do texto poético, considerando como elemento principal dessa construção, a metáfora conceitual. Para tanto, utilizamos como base, a Teoria da Metáfora Conceitual, em que a metáfora é parte significativa da estrutura da cognição humana, produz novos significados, que se manifestam na comunicação, independente dos indivíduos que utilizam a linguagem. A metáfora, na visão da teoria utilizada no nosso trabalho, é conceitual e convencional. Conceitual porque está na cognição dos indivíduos e é

utilizada no processo da comunicação humana; convencional não no mesmo sentido de arbitrário, como é utilizado, por exemplo, na definição de signo da linguística saussuriana, mas porque já foi estabilizado no uso da linguagem de uma comunidade linguística. A maior parte da linguagem literária, conforme os linguistas cognitivistas, tem como base metáforas conceituais e convencionais. É óbvio que essa linguagem dispõe de suas particularidades, pois, do contrário, não seria literária. No entanto, o que há basicamente de diferente entre a linguagem poética e a linguagem do cotidiano é o modo como o poeta organiza o seu texto, por meio de recursos de escolha de palavras e da ordem em que essas palavras se apresentam, dentre outros recursos. Essas são razões por que dizemos que a metáfora independe de quem a utiliza.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira* – 20^a edição – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

GIBBS, Raymond W. Jr. *The poetics of mind: Figurative thought, language and understanding*. New York: Cambridge University Press, 1994.

GIBBS, Raymond W. Jr. e NASCIMENTO. S. B. How we talk when we talk about love: Metaphorical concepts and understanding love poetry. In R. Kreuz e M. MacNealy (Eds.), *Empirical and aesthetic approaches to literature* (pp. 291-308). Norwood, NJ: Ablex, 1996.

KÖVECSES, Zoltán. *Emotion concepts*. New York: Springer, 1990.

KÖVECSES, Zoltán. *Metaphor: a practical introduction*. New York: Oxford University Press, 2002.

LAKOFF, George. *Women, Fire and Dangerous Things. What categories reveal about the mind*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

LAKOFF, George. The contemporary theory of metaphor. In: ORTONY, Andrew (Ed.). *Metaphor and thought*. Cambridge University Press, 1993, pp. 202-251.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

LAKOFF, George; TURNER, Mark. *More than cool reason: a field guide to poetic metaphor*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

QUINTANA, Mário. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

STEEN, Gerard. *Understanding Metaphor in Literature: An Empirical Approach*. London, Longman Publishing, 1994.

ZANOTTO, Mara S. T. A construção e a interpretação do significado metafórico no evento social de leitura. In: PAIVA, Vera Lúcia Menezes de Oliveira e (org.). *Metáforas do cotidiano*. Belo Horizonte: Ed. do Autor, 1998.