



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Morgana de Abreu Leal

Metáforas do medo

Rio de Janeiro

2020

Morgana de Abreu Leal

Metáforas do medo



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Língua.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Sandra Bernardo

Rio de Janeiro

2020

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

L435 Leal, Morgana de Abreu.
Metáforas do medo / Morgana de Abreu Leal. - 2020.
239 f. : il.

Orientadora: Sandra Bernardo.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio
de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Linguística – Teses. 2. Medo na literatura - Teses. 3. Metáfora
na literatura – Teses. 4. King, Stephen, 1947- - Crítica e
interpretação – Teses. 5. King, Stephen, 1947-. It – Teses. 6. King,
Stephen, 1947-. Desespero – Teses. 7. King, Stephen, 1947-. Doutor
Sono – Teses. I. Bernardo, Sandra Pereira. II. Universidade do
Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 801:820(73)

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial
desta tese, desde que citada a fonte.



Assinatura

25 de janeiro de 2021.

Data

Morgana de Abreu Leal

Metáforas do medo

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Língua.

Aprovada em 16 de dezembro de 2020.

Banca examinadora:

Prof^a. Dra. Sandra Pereira Bernardo (Orientadora)
Instituto de Letras – UERJ

Prof^a. Dra. Tânia Mara Gastão Saliés
Instituto de Letras – UERJ

Prof^a. Dra. Naira de Almeida Velozo
Instituto de Letras – UERJ

Prof^a. Dra. Lilian Vieira Ferrari
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^a. Dra. Valeria Fernandes Nunes
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2020

DEDICATÓRIA

Dedico esta pesquisa ao terror nosso de cada dia: a cada vilão, monstro, fantasma, vampiro, lobisomem, bruxa, psicopata, genocida no poder, cão raivoso, demônio, espírito maligno, floresta e casa mal-assombradas, escuridão assustadora, pesadelo, avião desgovernado, aranha gigante, mocinha virgem, mocinho apavorado que sobe as escadas em vez de descê-las, *the final girl*, assassino em série, portal para outras dimensões, alienígena, maldição, possessão e ao palhaço dançarino Pennywise, à entidade demoníaca Tak e a todos os membros do Verdadeiro Nó.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente:

Ao meu eterno noivo, Dio Costa, que aceitou apreciar essa viagem aterrorizante comigo. Te amo muito, Moção.

À minha orientadora Sandra, pela amizade, pela troca acadêmica, pelo amor que ela dedicou à minha pesquisa e que dedica a todos os alunos dela. Somos eternamente gratos e gratas a você, Professora.

À minha vovó, Irene, que se foi cedo demais.

À minha mamãe, Eloisa, de quem herdei o gosto pela leitura, pelos estudos e pelos filmes.

À minha sobrinha+afilhada, Laila. A dinda te ama.

À corrida, que me manteve sã nos últimos anos.

À Alexandra Elbakyan. Sem ela, a pesquisa no Brasil seria quase impossível.

Às amigas (em ordem alfabética) Aline, Ana Paula, Andressa, Carla, Cristiane, Daniele, Flávia, Lívia, Luciana, Verônica e aos amigos André, Edgar e Júlio, por tanta coisa ao longo desses anos. Vocês são a minha fortaleza.

A todos os meus colegas de trabalho e alunos desta escola maravilhosa que chamo de segunda casa, do meu IFRJ Pinheiral.

Ao Prof. Dr. Júlio França, pelo curso introdutório sobre literatura do medo, que me levou a este fascinante universo acadêmico do terror.

À Profa. Dra. Rita Ribeiro, pelo conhecimento sobre Stephen King e sobre o terror nas artes, que foi fundamental para a minha formação.

Aos alunos voluntários e ao aluno Pedro Henrique Oliveira, bolsista do Projeto Jovens Talentos, financiado pela FAPERJ, que participaram do Projeto Metáforas do Medo, desenvolvido com alunos do Ensino Médio Técnico do IFRJ Campus Pinheiral.

Ao Twitterverso, minha bolha do terror, onde eu conheci pessoas incríveis que gostam tanto do terror quanto eu, com destaque para Regiane Winarski, Edílton Nunes, Rodolfo Stancki, Marcelo Miranda, Karen Alvares e Levi Rodrigues.

Ao Stephen King, por tudo o que ele fez pelo terror, por todas as metáforas brilhantes, por todos os sustos no papel, na telinha e na telona.

E como escritor, uma das coisas que sempre estive interessado em fazer é realmente invadir sua zona de conforto. Porque é isso que devemos fazer. Deixar você nervoso e fazer você reagir.

Stephen King

RESUMO

LEAL, Morgana de Abreu. *Metáforas do medo*. 2020. 239 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

O medo é uma emoção primitiva, essencial para a preservação da espécie humana. Tememos a natureza e sua capacidade destrutiva, tememos o sobrenatural e aquilo que a ciência não explica, tememos o outro e sua motivação para fazer o mal e tememos a nossa própria condição humana de deterioração. Mas, mesmo com todos esses medos, mantemos o interesse por obras artísticas que nos causem essa mesma emoção. A literatura do medo é o gênero que reúne as obras literárias que têm como objetivo causar, como efeito de leitura, a emoção do medo. Logo, presume-se que essas obras apresentem uma linguagem característica da emoção tratada. Por isso, sugere-se que a literatura do medo seja a fonte de dados para uma pesquisa sobre as metáforas conceptuais do medo. Partindo de metáforas conceptuais já listadas e discutidas em Kövecses (1990, 2004, 2007), propõe-se analisar as metáforas conceptuais do medo em língua portuguesa, encontradas em três romances (traduzidos) de Stephen King, o Mestre do Terror, de épocas diferentes de seus 50 anos de produção literária: *IT* (1986), *Desespero* (1996) e *Doutor Sono* (2013). Como metodologia para a coleta e interpretação de dados, optou-se pela Análise Sistemática de Metáforas (SCHMITT, 2017), que perpassa sete fases: a identificação do fenômeno alvo, a coleta de metáforas de base cultural, a identificação das metáforas e a síntese de modelos metafóricos, a fase de interpretações, etapas de garantia de confiabilidade e, por fim, a apresentação de resultados. Já para a análise das metáforas, utiliza-se a visão multiníveis da metáfora conceptual (KÖVECSES, 2017). A metáfora conceptual, antes uma projeção entre domínios fonte e alvo, passa a ser vista como uma estrutura hierárquica esquemática de conhecimento, que vai do nível mais esquemático, menos específico (esquemas imagéticos), ao menos esquemático, mais específico (espaços mentais), passando pelos domínios e pelos *frames*. Na visão multiníveis, o sentido da metáfora conceptual é construído no nível individual, após a ativação dos níveis superordenado, básico e subordinado. O objetivo da pesquisa é, portanto, compreender a emoção do medo em expressões linguísticas, considerando a estrutura esquemática de conhecimento que apoia as metáforas conceptuais encontradas. Foram analisadas, ao todo, 62 ocorrências de metáforas do medo, sob a ótica da visão multiníveis da metáfora conceptual, em onze categorias elencadas por Kövecses (2004, 2007). Comparadas às suas contrapartes em inglês americano, língua original dos excertos, os dados apontam para a universalidade das metáforas conceptuais do medo entre as línguas portuguesa e inglesa.

Palavras-chave: Metáfora conceptual. Estrutura esquemática de conhecimento.
Literatura do medo. Visão multiníveis da metáfora conceptual.

ABSTRACT

LEAL, Morgana de Abreu. *Metaphors of fear*. 2020. 239 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

Fear is a primitive emotion, essential for the preservation of the human species. We fear nature and its destructive capacity, we fear the supernatural and what science does not explain, we fear the other and his motivation to do evil and we fear our own deteriorating human condition. But, even with all these fears, we remain interested in artistic works that cause us that same emotion. Fear literature is the genre that brings together literary works that aim to cause, as a reading effect, the emotion of fear. Therefore, it is assumed that these works present a language characteristic of the emotion treated. For this reason, it is suggested that fear literature is the source of data for research on conceptual metaphors of fear. Starting from conceptual metaphors already listed and discussed in Kövecses (1990, 2004, 2007), we proposed to analyze the conceptual metaphors of fear in Portuguese, found in three novels (translated into Portuguese) by Stephen King, the Master of Terror, from different eras in his 50 years of literary production: *IT* (1986), *Desperation* (1996) and *Doctor Sleep* (2013). As a methodology for data collection and interpretation, we chose the Systematic Metaphor Analysis (SCHMITT, 2017), which goes through seven phases: the identification of the target phenomenon, the collection of culturally based metaphors, the identification of metaphors and the synthesis of metaphorical models, the phase of interpretations, steps to guarantee reliability and, finally, the presentation of results. For the analysis of metaphors, the multilevel view of conceptual metaphor is used (KÖVECSES, 2017). The conceptual metaphor, previously a projection between source and target domains, comes to be seen as a schematic hierarchical structure of knowledge, ranging from the most schematic, least specific level (image schemas), to the least schematic, more specific (mental spaces), going through domains and frames. In the multilevel view, the meaning of the conceptual metaphor is built at the individual level, after activating the superordinate, basic and subordinate levels. The aim of the research is, therefore, to understand the emotion of fear in linguistic expressions, considering the schematic structure of knowledge that supports the conceptual metaphors found. In total, 62 occurrences of fear metaphors were analyzed, from the perspective of the multilevel view of conceptual metaphor, in eleven categories listed by Kövecses (2004, 2007). Compared to their counterparts in American English, the original language of the excerpts, the data point to the universality of conceptual metaphors of fear between the Portuguese and English languages.

Keywords: Conceptual metaphor. Schematic structure of knowledge. Fear literature.

Multilevel views of the conceptual metaphor.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	14
1.1	Princípios basilares da Linguística Cognitiva.....	14
1.2	Teoria da Metáfora Conceptual	24
1.3	A visão multiníveis da metáfora conceptual	36
2	O MEDO NA LITERATURA: A LITERATURA DO MEDO	58
2.1	Gótico: o gênero literário fundador da literatura do medo.....	58
2.2	O horror artístico, o medo ficcional e a literatura do medo	62
2.3	O consumo do medo: a literatura do medo como produto	79
2.4	Stephen King, o Mestre do Terror, e a escolha das obras	84
3	METODOLOGIA	89
3.1	Identificação de metáforas: uma discussão metodológica.....	89
3.2	A análise sistemática de metáforas	102
3.2.1	<u>Estágio 1: Identificação do fenômeno alvo e do problema de pesquisa para a análise de metáforas</u>	103
3.2.2	<u>Estágio 2: Coleta de metáforas de base cultural e análise das metáforas do pesquisador</u>	106
3.2.3	<u>Estágio 3: Amostra de materiais no sentido da amostragem teórica.....</u>	107
3.2.4	<u>Estágio 4: Análise sistemática de um subgrupo.....</u>	110
3.2.4.1	Identificação de metáforas e segmentação de textos	110
3.2.4.2	Síntese dos modelos metafóricos encontrados	111
3.2.5	<u>Estágio 5: Heurística e interpretações</u>	112
3.2.5.1	Comparação de conceitos metafóricos.....	113
3.2.5.2	Subdivisões e valores implícitos.....	114
3.2.5.3	Recursos metafóricos.....	114
3.2.5.4	Limites cognitivos gerados pela metáfora.....	114
3.2.5.5	Ações motivadas por metáforas	115
3.2.5.6	Conflitos entre modelos metafóricos.....	115
3.2.5.7	A ausência de modelos metafóricos	116
3.2.5.8	Metáforas em metacomunicação.....	117

3.2.5.9	Tomando metáforas como uma tela de projeção	117
3.2.6	<u>Estágio 6: Etapas para a garantia de confiabilidade</u>	118
3.2.6.1	Credibilidade intersubjetiva	119
3.2.6.2	Indicação do processo de pesquisa.....	119
3.2.6.3	Ancoragem empírica da construção da teoria e da interpretação	120
3.2.6.4	Saturação de conceitos metafóricos.....	120
3.2.6.5	Rigor na reflexão sobre opções interpretativas.....	121
3.2.6.6	Rigor na comparação com achados não-metafóricos.....	121
3.2.7	<u>Estágio 7: Apresentação dos resultados</u>	122
3.3	Análise dos dados à luz da visão multiníveis	123
4	METÁFORAS DO MEDO EM OBRAS DE STEPHEN KING:	
	ACHADOS E DISCUSSÃO	125
4.1	MEDO É UM FLUIDO EM UM CONTÊINER	126
4.2	MEDO É UM INIMIGO PERVERSO/INIMIGO OCULTO	143
4.3	MEDO É UM ALGOZ	150
4.4	MEDO É UM SER SOBRENATURAL	154
4.5	MEDO É UM Oponente em uma batalha	162
4.6	MEDO É UM PESO	169
4.7	MEDO É UMA FORÇA NATURAL	176
4.8	MEDO É UM SUPERIOR SOCIAL	184
4.9	O SUJEITO DO MEDO É UM SER DIVIDIDO	191
4.10	MEDO É UMA DOENÇA	198
4.11	MEDO É INSANIDADE	212
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	220
	REFERÊNCIAS	227

INTRODUÇÃO

Enquanto fazia o Mestrado em Letras, houve a necessidade de me matricular em uma disciplina de “domínio conexo”, que deveria ser uma disciplina que tivesse relação com a área de Letras ou, mais abrangentemente, de Humanas, mas que fosse de uma área diferente da sua área de concentração, no meu caso, Linguística Aplicada. Apesar de a maioria dos alunos da área de Linguística cumprirem essa exigência do Programa de Pós Graduação com uma disciplina na área de Língua Portuguesa, por questão, principalmente, de horários disponíveis, mas também por interesse pelo tema, eu resolvi cursar a disciplina “Perspectivas Fundamentais do Comparativismo”, cuja tema era “O medo como prazer estético: o sublime, o horror e o grotesco nas narrativas literárias”, ministrada pelo Prof. Dr. Julio Cesar França Pereira, da área de Teoria da Literatura e Literatura Comparada, no segundo semestre de 2011. Sempre fui fascinada por literatura de horror, ou literatura do medo, como veremos mais adiante, mas não se podia prever que sairia dali não somente uma paixão pelo medo como prazer estético, como uma ideia para uma tese de Doutorado em Linguística, no caso, Cognitiva.

Esta tese, portanto, nasceu de um desvio, mas trilhou seu próprio caminho. Naquele semestre, como trabalho de final de curso, propus analisar algumas metáforas conceptuais do domínio alvo MEDO, encontradas em algumas narrativas de terror lidas para a disciplina, sob a perspectiva da Linguística Cognitiva, mais especificamente, da Teoria da Metáfora Conceptual de Lakoff e Johnson (1980). A hipótese era a de que a união dessas duas áreas, Literatura e Linguística Cognitiva, pudesse aprofundar nosso entendimento sobre a emoção do medo suscitada por esse gênero literário. Um trabalho muito rudimentar surgiu naquela época, com apenas alguns trechos, de livros diversos, incluindo textos de Stephen King e Aluísio Azevedo, analisados sob a ótica da Teoria da Metáfora Conceptual e apresentados com esquemas de projeções metafóricas entre o domínio alvo MEDO e alguns domínios fonte, como DOENÇA e SER HUMANO. A tese aqui escrita propõe uma análise mais aprofundada, com novas teorias que irão levar o medo na literatura do medo a alvos mais distantes.

Apesar de encontrarmos na literatura da área alguns trabalhos sobre o medo como domínio alvo, com listas de metáforas conceptuais e suas expressões

linguísticas mais comuns já apresentadas (cf. KÖVECSES, 2007, por exemplo), trabalhos que analisam o medo sob a perspectiva da metáfora conceitual ainda são poucos em língua portuguesa. Além disso, não há, na atualidade, escritores de literatura do medo como o titã (REYES, 2016) Stephen King, escritor americano muito conhecido pelo seu estilo de escrita, a qual muito se aproxima do que defendemos como literatura do medo. Por esses motivos, optamos por trabalhar com esse Mestre do Terror, porém com suas traduções, já que o objetivo é fazer a análise das metáforas conceituais do medo em língua portuguesa.

Partindo da Teoria da Metáfora Conceitual, originalmente discutida em Lakoff e Johnson (1980) e revisitada por muitos pesquisadores e linguistas desde então, oferecemos uma nova abordagem: a visão multiníveis da metáfora conceitual, conforme proposta por Kövecses (2017), em seu artigo *Levels of metaphor*, e que faz parte de sua Teoria da Metáfora Conceitual Estendida – publicado em 2020 – como o próprio autor descreve em seu perfil no sítio *Research Gate*. Em uma plenária no Simpósio Internacional de Linguística, Cognição e Cultura, realizado em Belo Horizonte/MG, em março de 2019, Kövecses apresentou ao público presente um breve panorama dessa sua teoria.

A proposta de Kövecses (2017) parte do princípio de que nosso conhecimento advém de sistemas conceituais organizados esquemática e hierarquicamente (os níveis superordenado, básico, subordinado e individual). Aplicada à visão multiníveis da metáfora conceitual, os níveis de esquematicidade formam uma hierarquia contínua que vai do mais esquemático, menos específico (esquemas imagéticos) ao menos esquemático, mais específico (espaços mentais), passando pelos domínios e pelos *frames*. Isso complementa a Teoria da Metáfora Conceitual, que deixa de ser apenas uma projeção entre domínios, para ser estruturada conceitualmente em uma hierarquia esquemática de conhecimento.

Outro conceito fundamental para esta tese é a literatura do medo. Termo cunhado pelo *Grupo de Estudos sobre o Medo como Prazer Estético*, coordenado pelo Prof. Dr. Julio França (UERJ), a literatura do medo abrange toda narrativa que tem em comum a intenção ou a capacidade de produzir a emoção do medo como efeito de leitura. Pesquisadores e críticos literários costumam impor diversas subdivisões para o gênero do horror que mais atrapalham do que esclarecem, já que vários elementos narrativos podem estar presentes ao mesmo tempo em uma obra

do gênero. Por isso, o termo literatura do medo, mais abrangente e mais esclarecedor do que algumas subcategorias, se faz mais adequado para a tese.

Unidos os dois conceitos fundamentais da tese, a análise sistemática de metáforas (SCHMITT, 2017) é a metodologia de pesquisa escolhida. Dividida em sete etapas, que começam com a identificação do fenômeno alvo e culminam com a apresentação dos resultados, a metodologia apresenta as perguntas de pesquisa, as hipóteses e os passos metodológicos sistematicamente tomados para conduzir a investigação. À metodologia de Schmitt (2017), somamos a abordagem multiníveis da metáfora conceptual (KÖVECSES, 2017) para a análise dos dados em quatro níveis de esquematicidade.

Partindo da abordagem qualitativa e utilizando o método indutivo, a presente tese propõe uma análise das metáforas conceptuais relacionadas à emoção do medo, a partir da visão multiníveis da metáfora conceptual. Por sua natureza aplicada, o trabalho propõe pôr em ação a visão que expande a teoria clássica da metáfora conceptual, na qual ela é postulada como uma projeção entre domínios, para a visão multiníveis da metáfora conceptual, na qual ela é estruturada esquemática e hierarquicamente.

O objetivo principal da tese é compreender melhor a construção de sentidos de expressões linguísticas que retratam o medo como emoção dos personagens em obras da literatura do medo. Para tal, pesquisaremos trechos de obras traduzidas de Stephen King, considerado o Mestre do Terror na atualidade, de forma a descrever as metáforas conceptuais do medo sob uma perspectiva multiníveis, para melhor compreender a conceptualização do medo nesse universo.

No Capítulo 1, apresentaremos a fundamentação teórica, começando pela revisão bibliográfica dos princípios basilares da Linguística Cognitiva, para a compreensão de conceitos da área. Em seguida, apresentaremos a trajetória da Teoria da Metáfora Conceptual e, logo após, a visão multiníveis de Kövecses (2017), teoria escolhida para este trabalho. No Capítulo 2, ainda de caráter teórico, serão tecidas considerações sobre o conceito de literatura do medo, incluindo esclarecimentos sobre o gótico, gênero fundador das narrativas de horror, o que é o horror artístico e o consumo de produtos culturais relacionados ao medo, entre outras discussões sobre o assunto. É também neste momento que apresentaremos Stephen King e a importância de sua obra.

No Capítulo 3, faremos uma discussão de metodologias geralmente utilizadas em pesquisas sobre metáforas conceituais, para então introduzir a Análise Sistemática de Metáforas de Schmitt (2017), metodologia escolhida para a tese. Explicaremos, também as etapas para a análise multiníveis, adaptadas a partir de Kövecses (2017) e sua visão multiníveis da metáfora conceptual.

As análises das metáforas conceituais do medo encontradas nos dados são apresentadas e discutidas no Capítulo 4. Por fim, nas considerações finais, são traçadas algumas reflexões sobre a pesquisa e suas descobertas. Seguem, então, as referências bibliográficas e, por último, como notas de fim, os endereços eletrônicos de todos os exemplos utilizados na revisão teórica.

Como diria a banda *Bon Jovi*, “*buckle up, baby, it’s a bumpy ride*”. Após muitas curvas, obstáculos e tráfego pesado no caminho, essa tese finalmente chega a um destino: o texto público, final. Mas essa é mais uma parada para descanso do que um *Final Destination*¹. A linguagem e a capacidade criativa do ser humano nunca se esgotará, assim, o assunto aqui proposto também nunca se esgotará. Uma pesquisa como essa nunca chegará ao final; encontrará alguns amigos, uns inimigos também, alguns pedágios, talvez, mas seguirá seu curso eternamente. Enquanto houver linguagem, haverá metáfora. E enquanto houver medo, haverá metáforas do medo.

¹ *Final Destination* é o título de uma série de filmes de terror, lançada no Brasil sob o título *Premonição*. A expressão foi utilizada aqui para mesclar os significados de “destino final”, com dois sentidos – a morte, condição humana, e a “morte” da pesquisa, ou seja, sua finalização – e o universo dos filmes de terror.

1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O Capítulo 1, Fundamentação Teórica, apresenta uma revisão bibliográfica dos princípios basilares da Linguística Cognitiva, a trajetória da Teoria da Metáfora Conceptual e, por último, a teoria escolhida para a análise dos dados, a visão multiníveis da metáfora conceptual, conforme proposta por Kövecses (2017).

1.1 Princípios basilares da Linguística Cognitiva

A Linguística Cognitiva (LC) caracteriza-se como uma vertente, um conjunto de abordagens, que pressupõem que a estrutura das línguas naturais reflete a estrutura do pensamento, ou seja, dos processos cognitivos. Isso implica defender que o sentido das palavras é construído cognitivamente pela experiência com o mundo físico e cultural que cerca o usuário da linguagem. Essa é a hipótese da corporificação. Na LC, o conhecimento de mundo não é estável. O corpo e suas experiências têm papel fundamental para a formação da gramática. Para essa abordagem, as dimensões geral e particular da gramática são situadas nas realidades da comunidade linguística e de cada usuário da língua, refletindo a “experiência do corpo no mundo real” (ALMEIDA *et al.* 2010, p. 17).

O significado das palavras, portanto, assume o mesmo posicionamento do conhecimento enciclopédico. Como a perspectiva da LC se baseia no uso, uma das suas principais hipóteses é de que o contexto orienta a construção do significado (FERRARI, 2011, p. 18). Dessa maneira, o conhecimento semântico está associado a outros conhecimentos – o significado não provém da palavra em si, mas de uma interpretação construída a partir de todo o conhecimento de mundo que temos à nossa disposição. É como diz Geeraerts (2006): o princípio mais fundamental da LC é que, na língua, tudo tem a ver com significado, ela é puramente semântica.

Geeraerts (2006) elenca quatro características da natureza do significado linguístico para a LC: i) ele depende de perspectiva, ou seja, a construção do significado incorpora a perspectiva daquele que usa a língua; ii) ele é dinâmico e flexível, mudando a cada instanciação e contexto; iii) é enciclopédico e não-

autônomo, isto é, envolve o conhecimento e experiência que temos com o mundo que nos cerca, tendo, assim, uma identidade cultural e social, além de estar ligado a outras capacidades cognitivas, como a atenção, por exemplo; e, iv) o significado linguístico está arraigado no uso e na experiência, rejeitando a hierarquia de valores como a que conhecemos com Saussure nas primeiras aulas de Linguística – a LC não admite essa distinção entre *langue* e *parole*, pois preconiza que a experiência da língua advém do uso, e por isso utiliza um modelo de gramática baseado no uso, na fala propriamente dita, e não em modelos estruturais teóricos.

Kövecses (2006, p. 10-11) explica que, de acordo com a visão experimentalista que a LC assume, o mundo é construído pela mente de maneira imaginativa, envolvendo processos cognitivos como a categorização baseada em prototipicidade, a compreensão da experiência através de metáforas e a organização do conhecimento em *frames*. Como esses processos cognitivos podem e são usados de maneira diferente pelas diferentes pessoas, assume-se que a mesma realidade seja construída de maneiras alternativas. Ainda, o significado, bem como o pensamento, é corporificado e depende de como “enquadramos” a nossa experiência – o significado depende da perspectiva e da experiência com o mundo real, concordando com Geeraerts (2006) e suas características da natureza do significado.

A hipótese da corporificação e o significado de natureza enciclopédica trazem questões para a LC alinhar com instrumentos teóricos da semântica cognitiva. Para Geeraerts (2006, p. 7), a descrição gramatical terá de ser reinterpretada a partir do ponto de vista semântico, a partir da hipótese de que língua é significado e significado é conceptualização. Ferrari (2011, p. 25-26) e Evans e Green (2006, p. 27) explicam que a LC assume dois compromissos teóricos: a busca da generalização, na qual os fenômenos linguísticos são observados em áreas antes distintas, agora integradas (hipótese da não-modularidade), e um compromisso interdisciplinar, no qual suas hipóteses são compatíveis com o resultado de pesquisas na área das Ciências Cognitivas.

Descobertas sobre categorização, realizadas pela Psicologia Cognitiva, por exemplo, guiam a nossa compreensão sobre os processos cognitivos para a organização do conhecimento de mundo. Almeida *et al.* (2010, p. 21) informam que “um modelo de descrição semântica deverá incluir, entre as suas categorias de análise, estruturas capazes de capturar a organização do nosso conhecimento de

mundo”. Para os autores, essas estruturas estão divididas em dois grandes tipos: os esquemas imagéticos e os *frames* e modelos cognitivos idealizados.

De acordo com Geeraerts (2006, p. 12), esquema imagético (EI) “é um padrão regular que se repete como um domínio fonte [...] para diferentes domínios alvo”². Para Almeida *et al.* (2010, p. 21), EI são “esquemas mentais que codificam padrões especiais e relações de força que identificamos em nossa interação com o ambiente ao redor”. Os esquemas imagéticos envolvem experiência sensória ou motora, mediada e estruturada pelo corpo humano, característico da mente corporificada; por exemplo, citamos os esquemas imagéticos de CONTÊINER, PERCURSO, VERTICALIDADE, BLOQUEIO (ALMEIDA *et al.*, 2010; EVANS; GREEN, 2006; GEERAERTS, 2006). Ferrari exemplifica:

Dado que os humanos andam eretos, têm a cabeça acima do tronco e os pés como base, precisam reclinar e olhar para baixo quando os objetos caem e olhar para cima quando os objetos sobem. Essa experiência perceptual ancorada no corpo, associada à gravidade, enseja o esquema imagético CIMA-BAIXO (FERRARI, 2011, p. 86).

Kövecses (2006, p. 211-212) argumenta que vários aspectos do sistema conceptual humano (a categorização, o enquadramento figura-fundo etc.) são caracterizados por esquemas imagéticos. O foco de um *frame*, por exemplo, é caracterizado pelo EI FRENTE-TRÁS. Quando um elemento obtém destaque, vai estar “na frente” e o resto será enquadrado ao fundo, como nos exemplos em (1), que circularam nas redes sociais e mostram a diferença no perfilamento do sujeito da notícia:

- (1) “Lula recebeu quase R\$ 4 milhões da Odebrecht, diz PF”
 “Empreiteira doou R\$ 975 mil a Instituto FHC, aponta laudo”ⁱ

Pode-se observar que, enquanto Lula é o agente da suposta operação de corrupção, o também ex-presidente Fernando Henrique Cardoso (FHC) aparece como figura de fundo, passivo, através de seu Instituto. A utilização dos verbos também mostra como a significação foi construída na linguagem: Lula recebeu da Odebrecht (sujeito ativo, empresa diretamente citada), enquanto a empreiteira (sem

² No original: “An image schema is a regular pattern that recurs as a source domain [...] for different target domains.”

nome) doou, descaracterizando o suposto ato corrupto de FHC, e transformando-o em um sujeito passivo que não cometeu crime algum. Outras observações podem ser feitas a respeito; porém, a exposição basta para compreendermos o EI acima descrito.

Até mesmo as metáforas conceptuais, seguindo esse raciocínio, são estruturadas como o EI de CONTÊNER: os domínios são vistos como contêineres e os mapeamentos são caracterizados pelo esquema FONTE-TRAJETÓRIA-ALVO. Sendo assim, podemos generalizar que o conteúdo do contêiner do domínio fonte é mapeado no conteúdo do contêiner do domínio alvo, através de uma trajetória (KÖVECSES, 2006, p. 212). Assim, o autor conclui que a hipótese da corporificação da mente é clara e simples: “a experiência imagética-esquemática corporificada nos dá muito da estrutura do que chamamos mente”³ (KÖVECSES, 2006, p. 212, tradução nossa).

Geeraerts (2006) explica que a Semântica de *Frames*, desenvolvida a partir dos anos 60 por Charles Fillmore, é a abordagem específica à semântica de uma língua natural. Essencialmente, *frames* são enquadramentos de significado que envolvem e evocam estruturas do conhecimento enciclopédico, nos quais é possível compreender uma palavra ou expressão linguística. Um exemplo muito citado na literatura é o significado de “solteirão”. Para compreendê-lo, não basta entender que um solteirão é um homem não casado. É necessário acessar um *frame* que evoca aspectos intrínsecos à questão, como a idade socialmente aceita para casamento, se o solteiro do qual se fala é “casável” (pois o Papa não atende a essa condição, por exemplo). De acordo com Almeida *et al.* (2010, p. 23), *frame*, para Fillmore, “é esse conjunto de conhecimentos ou expectativas em relação ao qual uma palavra deverá ser interpretada”. Isso implica afirmar que conhecer um significado quer dizer conhecer seu *frame* – ou, em caso de polissemia, conhecer outros *frames* nos quais o significado de uma expressão pode se manifestar.

A Semântica de *Frames* traz consequências interessantes ao ensino de línguas. Se tratamos o significado como função, em vez de entidade (FERRARI, 2011, p. 52-53), ou seja, quando apontamos que o significado das palavras é uma *função do frame* que lhe sustenta, apontamos também como utilizamos certas expressões em *frames* específicos, como comparamos termos em línguas

³ No original: “Embodied image-schematic experience provides much of the structure of what we call the mind.”

diferentes, como contrastamos termos que parecem sinônimos. Assim, podemos facilitar a compreensão de expressões, de contextos de uso e de representações culturais para alunos de línguas adicionais.

George Lakoff, por sua vez, desenvolveu o conceito de Modelos Cognitivos Idealizados (MCI), na década de 80. Sendo o MCI um conjunto complexo de *frames* distintos (FERRARI, 2011, p. 53), ele é uma representação cognitiva estereotipada, fundamentada em uma representação cultural “idealizada”, simplificada em relação ao mundo real (ALMEIDA *et al.*, 2010, p. 24). O MCI depende de três princípios estruturantes: (a) estrutura proposicional, na qual a expressão linguística só pode ser definida em relação a um modelo idealizado, ou seja, não natural e criado pelo homem e por aspectos culturais específicos daquele MCI; (b) esquemas imagéticos, que fundamentam a estrutura conceptual do MCI; e, (c) metafóricos e metonímicos, pois os MCI podem ser estruturados por essas projeções (FERRARI, 2011, p. 53-54).

Outra característica importante é que os MCI apresentam efeitos prototípicos. A Teoria dos Protótipos, proposta por Rosch na década de 70, propõe que existam membros mais ou menos representativos em uma categoria. Isso implica afirmar que alguns elementos dentro de uma categoria têm mais relevância perceptual, maior capacidade de memorização e permitem generalizações. A ideia de categoria radial parte dessa teoria: “[t]rata-se de uma categoria que tem como centro um núcleo prototípico, em torno do qual os membros mais periféricos se organizam com os variados graus de afastamento em função dos parâmetros eleitos” (ALMEIDA *et al.*, 2010, p. 25).

Evans e Green (2006, p. 28-31) afirmam que categorias são naturalmente “nebulosas” – *fuzzy*, no original. Além disso, os graus de centralidade dependem também da nossa interação com a categoria, não são estanques. Quando as categorias têm graus de centralidade e os membros não compartilham um traço em comum, então seus membros apresentam uma familiaridade, ou semelhança familiar. Muito além dos objetos físicos, como aves e xícaras, utilizados como exemplos típicos da literatura da área, essas características se aplicam a categorias linguísticas, sejam no nível morfológico, sintático ou fonológico.

Os autores exemplificam com os diminutivos na língua italiana. Apesar de comumente descritos como um afixo para exprimir o significado de “pequeno”, Evans e Green (2006) mostram como os afixos pertencem a uma categoria radial, já

que o significado atribuído ao diminutivo se comporta como tal, não apresentando um significado único, mas sim exibindo “nebulosidade” e semelhança familiar. Quando há um desencontro entre o MCI (diminutivo da palavra traz o entendimento de “fisicamente pequeno”) e a situação concreta (diminutivo com o significado de “afeição”, de “redução na escala”, “redução de intensidade” etc.), então surgem as categorias radiais, organizadas em torno da prototipicidade.

Até aqui, apresentamos aspectos da semântica cognitiva que conhecemos comumente como “conhecimento de mundo” e mostramos que, para a Linguística Cognitiva, o significado é enciclopédico, dependendo de uma relação da mente com o corpo e com a cultura para se realizar. Mas essas estruturas, na prática da comunidade linguística, são manipuladas mentalmente por meio de mecanismos cognitivos específicos. Almeida *et al.* (2010, p. 27) elencam quatro principais processos: ajustes focais, metáfora, metonímia e mesclagem conceptual.

De acordo com Evans (2007, p. 81-82), ajuste focal – ou *focal adjustments*, no original – é um termo da Gramática Cognitiva que designa de que maneira a linguagem ajusta a atenção, ou o foco da cena, em determinado aspecto que se queira dar destaque. Essa capacidade não é exclusivamente linguística, mas pode acontecer na linguagem, quando usamos diferentes construtos gramaticais ou expressões linguísticas para mostrar ao interlocutor o foco que se pretende dar à cena. Almeida *et al.* (2010, p. 28) revelam que os ajustes focais *langackerianos* compreendem três tipos de processos: “aqueles ligados aos mecanismos de seleção, perspectiva e abstração”. Além disso, os autores escolhem, dentre outras, as seguintes noções relacionadas ao ajuste focal: “base/perfil, trajetor/marco e alinhamento figura/fundo”.

De maneira resumida, o perfilamento é o processo cognitivo que nos permite escolher, evidenciar ou perfilar um foco de atenção em relação a um plano de fundo. Na construção gramatical, o perfilamento ocorre assim: a “base” é o domínio conceptual pressuposto, aquele *frame* que é necessário conhecer para compreender o sentido da parte destacada na elocução, o que chamamos de “perfil”. Conforme o exemplo em Almeida *et al.* (2010, p. 28), para entender o significado de “hipotenusa” (o perfil), é necessário evocar o conhecimento do triângulo retângulo (base da cena). Mas quando passamos a falar de “cateto maior”, mudamos o perfilamento, sem mudar a base. Essa e outras questões relacionadas ao ajuste focal reforçam a

relação intrínseca entre cognição e linguagem, pois comprovam que mecanismos de distribuição de atenção oferecem generalizações para fenômenos linguísticos.

O conceito de metáfora como figura de linguagem não é novo. Inicialmente, a metáfora literária é um recurso expressivo e de estilo utilizado, sobretudo, nos textos literários. Lakoff (2006, p. 185) afirma que teóricos clássicos desde Aristóteles consideram a metáfora como o uso de linguagem comum com significado deslocado, diferente daquele do dia a dia, para expressar conceitos “similares”. Ribeiro (2007, p. 346) explica que na metáfora ocorre “o emprego de um vocábulo fora de seu significado básico, em virtude de uma semelhança”. A metáfora é considerada uma comparação sem elementos linguísticos comparativos (RIBEIRO, 2007, p. 346).

Temos, por exemplo, os versos do poema *Fogo e Metal*: “coberto por um cabelo flamejante/labaredas explodem na extensão de cada fio” (COSTA, 2011). O “cabelo” da musa inspiradora é comparado ao fogo provavelmente por causa de sua cor vermelha. Sabemos que “labaredas” não explodem em fios de cabelo. Essas imagens que podemos perceber no poema, de acordo com a explicação de metáfora clássica, são recursos linguísticos de estilo, utilizados para “embelezar” a linguagem e para expressar novas imagens e significados em textos literários.

A metáfora, antes uma mera figura de linguagem, agora com a LC tem um papel no sistema conceitual humano: “é o fenômeno no qual um domínio conceitual é sistematicamente estruturado em termos de outro”⁴ (EVANS; GREEN, 2006, p. 38, tradução nossa). Sua principal característica é a extensão de sentido, como na ocorrência (2)⁵:

(2) Esses **livros dão tanto medo** que você vai sentir até frio na espinha.ⁱⁱ

Emoções podem ser conceptualizadas como objetos, o que implica dizer que as emoções se comportam como tal, por isso, geram mapeamentos na linguagem

⁴ No original: “[metaphor] is the phenomenon where one conceptual domain is systematically structured in terms of another.”

⁵ Os exemplos utilizados por diversos autores e linguistas para esclarecer que a metáfora conceptual está presente em nosso pensamento e linguagem cotidianos são criticados por não apresentarem evidências de linguagem real. Apesar de possíveis e comuns, os exemplos não são retirados de corpus linguístico. Por isso, apresentaremos, neste texto, o máximo de exemplos reais possíveis, retirados de textos encontrados na internet ou em livros, fornecendo o link para acesso ao texto original. Em caso de hyperlinks, eles virão em notas de fim, de modo a manter a leitura mais fluida, com menos notas de rodapé.

que projetam as características do domínio conceptual fonte da metáfora. A metáfora conceptual EMOÇÕES SÃO OBJETOS ocorre em muitos exemplos comuns, como na ocorrência (3):

- (3) 9 razões muito boas para **não guardar rancor**.ⁱⁱⁱ

A abordagem tradicional da Teoria da Metáfora Conceptual (TMC) é bastante simples: dois domínios conceptuais se projetam um no outro. O domínio fonte em (2) e (3) é OBJETO e se apresenta como ponto de partida para a compreensão do domínio alvo, a EMOÇÃO – em (2), o MEDO, e em (3), a RAIVA/RANCOR. O domínio fonte parte de um sistema conceptual mais básico, permitindo a projeção ou extensão de sentido para que o domínio alvo seja apreendido. Por extensão de sentido do domínio conceptual, portanto, compreendemos as emoções medo e rancor como objetos. Por isso, pode-se “dar medo” e “guardar rancor”.

Uma observação importante sobre a metáfora conceptual é sua unidirecionalidade. Domínios fonte e alvo não são reversíveis. Mesmo quando as metáforas conceptuais parecem bidirecionais, como PESSOAS SÃO MÁQUINAS e MÁQUINAS SÃO PESSOAS, na verdade são unidirecionais, conforme podemos observar nas ocorrências (4) e (5):

- (4) Torne-se uma **calculadora humana** fazendo cálculos mentais incríveis...^{iv}

- (5) O **computador** da minha mãe **tem vida própria**.^v

Na ocorrência (4), os atributos mecânicos e funcionais são mapeados nas pessoas, enquanto na ocorrência (5) é a noção de desejo e volição que é mapeado na máquina. Isso mostra que cada metáfora conceptual é distinta em sua natureza, porque conta com mapeamentos diferentes (EVANS, GREEN, 2006).

A metonímia, por sua vez, também fora considerada apenas um recurso linguístico em abordagens tradicionais. Para a LC, a metonímia é processo cognitivo, uma relação de correspondência: usamos X para corresponder a Y (KÖVECSES, 2006, p. 97). A ocorrência (7) ilustra como “A Globo” corresponde a toda a empresa, incluindo todas as suas operações jornalísticas, seja na TV, no rádio ou impressa.

(6) A Globo nunca vai divulgar nada positivo favorecendo Dilma ou Lula.^{vi}

Na projeção metonímica, diferentemente da metafórica, só há um domínio. Assim, no exemplo (6), temos um “veículo” e um “alvo”: A Globo (veículo) corresponde às Organizações Globo (alvo). O que nos permite compreender a projeção metonímica é o *frame* que a engloba: *frame* de instituição jornalística → nome da TV corresponde a toda a instituição.

E, assim, Kövecses define metonímia como:

[...] um processo cognitivo no qual um elemento conceptual ou entidade (coisa, evento, propriedade), o veículo, fornece acesso mental a outra entidade conceptual (coisa, evento, propriedade), o alvo, dentro do mesmo *frame*, domínio, ou modelo cognitivo idealizado. Podemos conceber isso como um “mapeamento dentro do domínio”, no qual a entidade veículo é mapeada na entidade alvo⁶ (KÖVECSSES, 2006, p. 99, tradução nossa).

Assim como concluíram Almeida *et al.* (2010, p. 37), a metáfora envolve uma projeção entre dois domínios, permitindo a compreensão de conceitos abstratos; a metonímia, por sua vez, direciona a atenção mental do conceito menos saliente para o mais saliente.

O último dos processos elencados, a mesclagem (ou integração) conceptual é uma elaboração de Fauconnier e Turner na década de 1990. Na mesclagem, há quatro ou mais espaços mentais (espaço de entrada, também chamado de *input*, 1, espaço de entrada 2, espaço de integração, também chamado de espaço-mescla, e espaço genérico) que participam da construção de significados (KÖVECSSES, 2006, p. 271). Chiavegato (2009, p. 92) explica que os significados projetados no espaço de integração “são relacionados no novo contexto, herdando aspectos dos significados de origem, mas incorporando novas significações”. O “pulo do gato” da mesclagem é o espaço-mescla: pela fusão dos espaços *input*, o espaço de integração emerge, operando o salto imaginativo, a estrutura emergente em um *frame* novo. A ocorrência (7) ilustra a questão (ALMEIDA *et al.*, 2010; KÖVECSSES, 2006).

⁶ No original: “Metonymy is a cognitive process in which a conceptual element or entity (thing, event, property), the vehicle, provides mental access to another conceptual entity (thing, event, property), the target, within the same frame, domain, or idealized cognitive model (ICM). We can conceive of this as a “within-domain mapping”, where the vehicle entity is mapped on the target entity.”

(7) Conheça Giancarlos Crosara Lettieri, o cirurgião açougueiro da Propina.^{vii}

A ideia veiculada, de que o cirurgião é incompetente, não se constitui por uma projeção metafórica, pois não se pode mapear o domínio fonte “açougueiro” no domínio alvo “cirurgião”. As mesclagens podem ser construídas no momento da fala, mas dependem de *frames* já armazenados na memória (BERNARDO, 2011, p. 254). A “incompetência” do cirurgião e o fato de o paciente ser tratado como mercadoria, então, são novos sentidos, uma estrutura emergente, construída a partir da fusão de dois cenários distintos, armazenados na memória, os quais criam um terceiro espaço capaz de incluir novas e exclusivas interpretações.

Tendo exposto os princípios basilares da LC – a hipótese da corporificação, a natureza enciclopédica do significado, as formas de organização do nosso conhecimento de mundo e as principais operações da conceptualização humana –, resta-nos apresentar, brevemente, a Gramática das Construções. Esse é o modelo de descrição linguística proposto pela LC na qual a gramática é entendida como uma rede de unidades simbólicas.

Na verdade, Evans e Green (2006) propõem o termo “abordagens cognitivas da gramática”, já que há duas vertentes: a Gramática Cognitiva de Langacker, na qual o linguista tenta delinear os princípios estruturais da gramática, e a Gramática de Construções, de pesquisadores como Fillmore, Croft e Goldberg, que procuram oferecer uma descrição mais detalhada das unidades da língua. Essa abordagem leva esse nome porque considera como unidade básica da língua o pareamento forma-significado, chamado de “construção gramatical” (ALMEIDA *et al.*, 2010; EVANS; GREEN, 2006; FERRARI, 2010).

Embora haja diferentes vertentes, é importante observar que elas têm em comum a perspectiva não-modular da linguagem. Como afirmam Evans e Green (2006, p. 49), independentemente da vertente, descrever a língua para a LC é considerar que significado e gramática são lados da mesma moeda. Estudar as unidades da língua é também estudar o sistema linguístico. É buscar entender a relação entre o sistema linguístico, o sistema conceptual e a experiência corporificada, sempre considerando a construção dos significados.

Após essa breve exposição sobre princípios basilares para a compreensão de certos aspectos da LC, a próxima seção traz um aprofundamento sobre a Teoria da

Metáfora Conceptual, principal arcabouço teórico para a análise dos dados desta tese.

1.2 Teoria da Metáfora Conceptual

No final da década de 1970, Michael Reddy e George Lakoff demonstram que a metáfora é principalmente conceptual e secundariamente linguística, gestual e visual (LAKOFF, 2014). Na década de 1980, George Lakoff e Mark Johnson lançam o livro *Metaphors we live by*, que vai guiar, a partir de então, o conceito de metáfora para a LC. O linguista e o filósofo se juntam para prover evidência linguística que indica que a metáfora é parte de nossa vida – e linguagem – cotidiana, e não mais apenas um recurso retórico de imaginação poética. O sistema conceptual humano passa a ser considerado metafórico por natureza, e, como tal, nosso pensamento, nossas experiências, bem como nossos atos cotidianos são reflexo de um sistema conceptual metafórico (LAKOFF; JOHNSON, 2003, p. 3).

Revisitado por Kövecses (2004, 2006, 2007, 2010, 2015, 2017) e Dancygier e Sweetzer (2014), entre outros autores e linguistas cognitivos, o conceito de metáfora conceptual, brevemente discutido no Capítulo 1 desta tese, é definido por Kövecses (2006) como um conjunto de mapeamentos entre domínios conceptuais. Ele começa sua apresentação mostrando várias expressões linguísticas que se referem à vida conceptualizada enquanto uma viagem: algumas pessoas não têm direção na vida, podem chegar ao fim da jornada de maneira errática ou vitoriosa, outras passam por um monte de coisas, mas seguem em frente. Na ocorrência (8), temos a fala de Zamaswazi Dlamini-Mandela, neta de Nelson Mandela, e na ocorrência (9) temos uma fala do próprio Nelson Mandela, em uma das cartas que escreveu na prisão (ambas retiradas da mesma reportagem, com grifos nossos):

- (8) Ela diz que a compilação dos relatos respondeu muitas perguntas que costumavam a incomodar na infância. "Como meu avô **sobreviveu** a 27 anos na cadeia? **O que o fez seguir em frente?**"
- (9) Em uma delas [as cartas], ele [Nelson Mandela] recomenda que ela [a neta] fortaleça o espírito lendo o best-seller de 1952 do psicólogo Norman Vincent Peale, *O poder do pensamento positivo*, que, nas palavras do ex-presidente, "defende a ideia básica de que o que importa não é tanto a atribulação que a pessoa sofre, mas sua atitude diante dela": "O

homem que diz ‘vou vencer esta enfermidade e **viver uma vida feliz**’ **já percorreu metade do caminho até a vitória**”.^{viii}

Uma rápida pesquisa na internet pode corroborar o argumento de que o conceito de “viagem” unifica diversas expressões linguísticas usadas para falar sobre “vida”, na metáfora conceptual A VIDA É UMA VIAGEM, comumente utilizada na linguagem cotidiana e também utilizada como exemplo em diversas obras sobre o assunto. A essa correspondência de conceitos, domínios conceptuais, chamamos de metáfora conceptual. No Quadro 1, temos uma ilustração dos mapeamentos entre domínios. Mapeamentos são correspondências conceptuais básicas entre os domínios fonte e alvo (KÖVECSES, 2005, p. 6) – conceito que será discutido mais à frente no texto.

Quadro 1 – Exemplos (8) e (9): mapeamentos entre domínios

Domínio fonte: VIAGEM	Domínio alvo: VIDA	Expressão linguística
Movimento em direção a um destino	Continuar com a vida	<i>Seguir em frente</i>
Distância percorrida	Progresso feito na vida	<i>Percorreu metade do caminho até a vitória</i>

Fonte: A autora, 2020.

De acordo com Kövecses (2006, p. 116-117), há vários aspectos ou componentes que caracterizam essas conexões entre dois conceitos (incluindo os mapeamentos), os quais resumiremos brevemente aqui, a começar pelos domínios fonte e alvo – uma discussão mais específica sobre o conceito de domínios será feita em breve no texto.

A metáfora conceptual funciona com projeções de significado entre domínio fonte, geralmente mais concreto, e domínio alvo, geralmente mais abstrato, como podemos ver nos exemplos ao longo do texto e no Quadro 1. O domínio alvo é compreendido via conceitos do domínio fonte. Outras metáforas conceptuais comuns são: TEORIAS SÃO CONSTRUÇÕES, AFETO É CALOR, ARGUMENTO É BATALHA, DISCUSSÃO É GUERRA.

Outro aspecto a ser considerado é a base da metáfora. A metáfora conceptual parece ser motivada, seja por semelhança, seja pela experiência corporificada: “[a] corporificação do significado talvez seja a ideia central da visão linguística-cognitiva

da metáfora e, de fato, da visão linguística-cognitiva do significado”⁷ (KÖVECSES, 2010, p. 18, tradução nossa, grifo nosso). Usamos tanto partes do corpo metaforicamente, como na expressão “o peso da responsabilidade está sobre seus ombros”^{ix}, quanto experiências corpóreas em nossas metáforas cotidianas – como vimos nos exemplos (8) e (9).

O domínio fonte CALOR, por exemplo, parte da nossa experiência corpórea relacionada à temperatura – ao fazer atividades físicas, por exemplo, temos um aumento da temperatura corporal. De maneira equivalente, quando sentimos raiva ou desejo sexual, também apresentamos aumento da temperatura. Ainda, quanto mais intenso, mais quente. Isso gera a correlação INTENSIDADE É CALOR, que influencia outras MC, como AMOR É CALOR, que, por sua vez, gera expressões como “beijo caloroso”^x e “pessoa fria”^{xi} e DISCUSSÃO É CALOR, como em “a discussão pegou fogo”^{xii}.

Já a similaridade é uma característica que remonta à metáfora clássica. Nela, a figura de linguagem é caracterizada como uma comparação entre duas coisas similares, por exemplo, a manchete “Temer de vampiro, Crivella de Judas e a reforma da Previdência na avenida”^{xiii}, na qual as semelhanças físicas e atitudinais de um vampiro são associadas ao presidente Michel Temer, e as de Judas, ao Marcelo Crivella, prefeito da cidade do Rio de Janeiro. A TMC também pode apresentar a característica da similaridade, como na MC O TEMPO DE VIDA HUMANA É O CICLO DE VIDA DE UMA PLANTA (KÖVECSES, 2006, p. 119), que gera expressões como “na flor da idade”, como na ocorrência “Guilherme comemora renovação de contrato e afirma estar 'na flor da idade’”^{xiv}. A expressão metafórica é de uso cotidiano e apresenta similaridades entre os domínios fonte e alvo, compartilhando traços entre eles.

A hipótese da corporificação, na qual metáforas podem ser motivadas por experiências corporais, dá origem à Teoria Neural da Metáfora (KÖVECSES, 2006, p. 119). Essa teoria sugere que, se a metáfora está no corpo, também está na mente, ou seja, a experiência corporificada resulta em áreas no cérebro, correspondentes aos domínios alvo e fonte, que se ativam na utilização das metáforas conceptuais. Quando compreendemos conceitos abstratos metaforicamente, grupos de neurônios de áreas diferentes são ativados

⁷ No original: “The “embodiment” of meaning is perhaps the central idea of the cognitive linguistic view of metaphor and, indeed, of the cognitive linguistic view of meaning.”

simultaneamente, o que deu origem ao slogan “neurônios que disparam juntos se conectam.”⁸ (KÖVECSES, 2006, p. 120, tradução nossa). O artigo de Lakoff (2014) e a pesquisa de Citron *et al.* (2016), entre outros, dão exemplos esclarecedores sobre a Teoria Neural da Metáfora.

Na década de 1980, Lakoff e Kövecses “descobriram que sistemas de metáforas de emoção emergem da fisiologia das emoções.”⁹ (LAKOFF, 2014, p. 5, tradução nossa). De acordo com as descobertas de Paul Ekman e colegas (1983), quando ficamos com raiva, temos um aumento de temperatura e de pressão sanguínea, entre outros sintomas, que nos levam a expressões metafóricas como *fervendo de raiva*, tão presente na linguagem cotidiana que até virou meme, como na Imagem 1^{xv}.

Imagem 1 – Meme “fervendo de raiva”



Fonte: <https://pt.dopl3r.com/meme/s/engra%C3%A7ado/quando-voce-ta-fervendo-de-raiva-por-dentro/53305>

Há descobertas científicas, como a de Damasio (1996), que corroboram a hipótese de que emoções são constituídas por efeitos corporais e registradas no cérebro durante a experiência emocional, e, sendo assim, as metáforas conceptuais naturalmente refletiriam esses efeitos (LAKOFF, 2014, p. 6).

⁸ No original: “neurons that fire together wire together.”

⁹ No original: “In the early 1980's, Zoltán Kövecses and I discovered that systems of emotion metaphors arise from the physiology of emotions (Lakoff, 1987; Kövecses, 2000, 2002).”

Lakoff (2014, p. 7, tradução nossa) explica que a teoria neural da metáfora considera ligações entre circuitos neurais, o que implica dizer que “[o] cérebro humano é estruturado por milhares de circuitos de mapeamentos de metáforas corporificadas que criam uma riqueza extraordinária dentro do sistema conceitual humano.”¹⁰ A metáfora conceitual é formada, portanto, a partir de mecanismos de ligações neurais que une distintas e distantes partes do cérebro, amplamente funcionando de maneira inconsciente e, devido à característica composicional da linguagem, leva a um espectro ilimitado de pensamento metafórico que pode ser expresso linguisticamente. Isso implica afirmar que as “consequências físicas da ativação do domínio fonte irão, através do circuito metafórico, levar à ativação do domínio alvo correspondente.”¹¹ (LAKOFF, 2014, p. 10, tradução nossa). E esse circuito metafórico leva a comportamentos mais prováveis, derivados dessas ativações neurais, como veremos nos resultados de experimentos a seguir.

Para comprovar essa teoria, muitas investigações científicas foram realizadas. Em Lakoff (2014), temos acesso a resultados de alguns experimentos que podem exemplificar o que foi posto pelo linguista. Thibodeau e Boroditsky (2013), por exemplo, através de experimentos com participantes recrutados pelo *Amazon’s Mechanical Turk*¹², investigaram as metáforas CRIME É UM VÍRUS VS. CRIME É UMA BESTA. Lakoff (2014) resume as descobertas dos pesquisadores:

Quando o crime era enquadrado metaforicamente como um vírus, os participantes propunham investigar as raízes do problema e tratar a comunidade pela promoção de reforma social, por exemplo, com erradicação da pobreza e melhoria da educação. Quando o crime era enquadrado metaforicamente como uma besta, participantes tomaram uma abordagem muito mais direta em suas propostas: pegar e enjaular os criminosos e decretar leis mais duras (LAKOFF, 2014, p. 10, tradução nossa. Resultados completos em: THIBODEAU; BORODITSKY, 2013).¹³

¹⁰ No original: “The human brain is structured by thousands of embodied metaphor mapping circuits that create an extraordinary richness within the human conceptual system. They largely function unconsciously.”

¹¹ No original: “That means that the physical consequences of source domain activation will, via the metaphor circuitry, yield corresponding target domain activation.”

¹² Mais detalhes sobre *Amazon’s Mechanical Turk* em <https://www.mturk.com/> e em Thibodeau e Boroditsky (2013).

¹³ No original: “[Effect:] When crime was framed metaphorically as a virus, participants proposed investigating the root causes of the problem and treating the community by enacting social reform by, for instance, eradicating poverty and improving education. When crime was framed metaphorically as a beast, participants took a much more direct approach in their proposals: catching and jailing criminals and enacting harsher enforcement laws.”

Experimentos como o descrito anteriormente corroboram com a teoria neural da metáfora. Lakoff (2014, p. 10-11) resume os resultados de alguns estudos e indica outras dezenas de estudos nos quais os circuitos metafóricos, ligando duas ou mais áreas do cérebro, levam a comportamentos específicos derivados dessas ligações. Ainda, um estudo pioneiro (CITRON *et al.*, 2016), que utilizou a captura de imagens de ressonância magnética em participantes lendo textos que apresentavam metáforas convencionais (como MAIS É PARA CIMA e OBJETIVOS SÃO DESTINOS, por exemplo) e os mesmos trechos apenas com linguagem literal, concluiu que as metáforas convencionais têm a capacidade de envolver emocionalmente o leitor e, ao mesmo tempo, sugere que “a linguagem metafórica *captura* nossas emoções (é mais evocativa) por razões relacionadas diretamente à metaforicidade.”¹⁴ (CITRON *et al.*, 2016, p. 227, tradução nossa, grifo do autor). A metáfora, portanto, está conectada por circuitos neurais, como argumenta a Teoria Neural da Metáfora.

As hipóteses e as descobertas de Lakoff e outros muitos linguistas levam a duas conclusões para a Teoria Neural da Metáfora (cf. LAKOFF, 2014). Primeira, a corporificação é o mecanismo central da construção de significado no cérebro e, por consequência, na linguagem. Segunda, uma “moral maior”: a linguagem não é modular; o significado linguístico é derivado de circuitos interligados em diferentes áreas do cérebro, incluindo o sistema sensório-motor, que permitem uma grande variedade de raciocínio e imaginação.

Tendo discutido brevemente alguns argumentos neuro-científicos da metáfora conceptual, voltamos a examinar seus componentes (KÖVECSES, 2006), retomando a apresentação a partir da relação entre os domínios fonte e alvo.

Como já discutido no Capítulo 1 – e amplamente na literatura da área –, a metáfora conceptual é composta de pareamentos entre domínio alvo e domínio fonte. Esses pareamentos dão origem a expressões linguísticas metafóricas, que expressam linguisticamente os conceitos metafóricos que já temos armazenadas no sistema conceptual da nossa mente. Kövecses (2006) explica:

¹⁴ No original: “[suggests that] metaphorical language *captures* our emotions (is more evocative) for reasons related directly to metaphoricity.”

Então, por um lado, expressões linguísticas metafóricas fazem metáforas conceptuais se manifestarem, e, por outro, podemos usar essas expressões metafóricas para chegar às metáforas no pensamento através da suposição hipotética de ligações entre dois domínios que podem, por sua vez, ser testados em experimentos psicológicos¹⁵ (KÖVECSES, 2006, p. 122).

Mas as metáforas conceptuais também podem se materializar de formas não linguísticas. Kövecses (2010, p. 63) chama essas manifestações do sistema conceptual metafórico em outras áreas da experiência humana de “*realizações das metáforas conceptuais*”¹⁶ (tradução nossa, grifo do autor). Filmes, por exemplo, podem ser estruturados inteiramente como uma metáfora conceptual, ou cenas individuais podem se basear em uma ou várias metáforas conceptuais. Desenhos, esculturas, propagandas, mitos e até mesmo interpretação de sonhos podem ser realizações de metáforas conceptuais, levando a uma compreensão de conceitos metafóricos através de experiências.

Vamos tomar como exemplo os filmes de terror. Todo filme de zumbi ou pós-apocalíptico é um exemplo da metáfora conceptual UMA SOCIEDADE É UM EDIFÍCIO. Dessa MC, pressupõe-se que a sociedade tem uma fundação, que pode ser sólida, mas que também pode ruir, cair¹⁷ (LAKOFF, 2001, tradução nossa). Ora, os filmes de terror que retratam sociedades pós-apocalípticas nos fazem compreender que a nossa sociedade, que nos parece muito sólida, pode ruir a qualquer momento, por causa de uma invasão alienígena (que é uma outra sociedade) ou por causa de um vírus mortal para o qual não temos cura.

Outro exemplo que envolve uma mídia de terror, neste caso uma imagem, é a propaganda da série *A Maldição da Residência Hill*. Como nos lembra Kövecses (2010, p. 64), uma metáfora comum, utilizada até mesmo por crianças, é OBJETOS INANIMADOS SÃO PESSOAS. Uma casa como a Residência Hill, por exemplo, ao ser retratada com janelas como se fossem os olhos, é personificada pela imagem, o que faz com que ela tenha volição, atitudes e outros atributos que pessoas têm. As outras imagens dentro da imagem completam a sensação de medo que a

¹⁵ No original: “So, on the one hand, metaphorical linguistic expressions make conceptual metaphors manifest, and on the other, we can use these metaphorical expressions to arrive at metaphors in thought by means of hypothetically assuming links between two domains that can, in turn, be put to the test in psychological experiments.”

¹⁶ No original: “realizations of conceptual metaphors.”

¹⁷ No original: “A Society Is A Building: A society can have a ‘foundation’ which may or may not be ‘solid’ and it can ‘crumble’ and ‘fall’.”

propaganda quer mostrar, podendo até mesmo carregar processos metonímicos e de mesclagem conceptual para a compreensão dos conceitos metafóricos (Imagem 2).

Imagem 2 – Imagem de divulgação da série *A Maldição da Residência Hill* © Netflix



Fonte: <https://cafeconnerd.com.br/netflix-renova-the-haunting-of-hill-house-para-a-2a-temporada/>

As realizações, linguísticas ou não, das metáforas conceptuais dependem das relações entre os domínios. Para entendermos melhor essas relações, vamos apresentar, brevemente, os conceitos de escopo da fonte e alcance do alvo. O escopo da fonte é o conjunto de domínios alvo aos quais um determinado domínio fonte se aplica, enquanto o alcance do alvo é o conjunto de domínios fonte que são convencionalmente associados a um domínio alvo. O domínio fonte EDIFÍCIO, por exemplo, se aplica a vários domínios alvo, como no Quadro 2:

Quadro 2 – Ocorrências de escopo da fonte

(DOMÍNIOS ALVO) SÃO EDIFÍCIOS	
Domínio alvo	<i>Expressão linguística</i>
TEORIAS	Liberdade mental é regresso nos parâmetros da ciência moderna porque <i>teorias são construídas</i> em cima de consenso e não fato. ^{xvi}
RELACIONAMENTOS	Traição, doenças podem <i>abalar o relacionamento mais sólido</i> . ^{xvii}
PAÍSES	Faz mais de cinco anos, a gente tem a impressão de que o <i>Brasil está em ruína progressiva</i> . ^{xviii}

Fonte: Quadro elaborado pela autora, 2020; fontes dos exemplos em notas de fim, conforme indicado no próprio Quadro.

Além dos três domínios fonte apresentados no Quadro 2, vários domínios alvo podem ser conceptualizados como EDIFÍCIO, incluindo AMOR (Quadro 3). Apresentaremos as características do domínio fonte que são mapeadas no domínio alvo mais adiante.

Os exemplos no Quadro 3, retirados de Ferreira (2011), ilustram o alcance do alvo. A autora analisou várias metáforas conceptuais relacionadas ao domínio alvo AMOR, em artigos da revista *Capricho*, durante um ano, encontrando uma variedade de domínios fonte, os quais selecionamos aqui três para exemplificação. Uma observação deve ser feita: o domínio fonte que Ferreira (2011, p. 98) classifica como CONSTRUÇÃO, tem o mesmo princípio e mapeamentos encontrados no domínio fonte EDIFÍCIO, o que, por sua vez, corrobora com o exposto sobre o escopo da fonte, discutido anteriormente.

Quadro 3 – Ocorrências de alcance do domínio alvo AMOR

MC: AMOR É ...	
... (DOMÍNIO FONTE)	<i>Expressão linguística</i>
... NEGÓCIO	Parte importante da caça aos pequetes é saber em <i>quem vale a pena investir</i> .
... JOGO	Aposte na saudade. Se ele não demonstra fazer questão de você, <i>entre no jogo</i> .
... CONSTRUÇÃO	Começo do namoro é sempre incrível, e um dos motivos é porque a <i>intimidade do casal ainda está sendo construída</i> .

Fonte: Quadro elaborado pela autora (2020) com exemplos de Ferreira (2011), grifos nossos.

Outra característica da metáfora conceptual é que há correspondências entre os domínios que são básicas, essenciais. São os mapeamentos. Kövecses (2010, p. 9, tradução nossa) explica: “[e]lementos constituintes do domínio conceptual A estão em correspondência sistemática com elementos constituintes do domínio conceptual B”¹⁸. Os mapeamentos entre domínios sistematizam, através de correspondências, determinadas expressões linguísticas metafóricas. Utilizaremos a expressão

¹⁸ No original: “Constituent elements of conceptual domain A are in systematic correspondences with constituent elements of conceptual domain B.”

linguística “em quem vale a pena investir”, do Quadro 3, para ilustrar esse argumento no Quadro 4.

Quadro 4 – Mapeamentos da metáfora conceptual AMOR É NEGÓCIO, cf. Quadro 3

Fonte: NEGÓCIO		Alvo: AMOR
Investidores	→	Parceiros amorosos
Investimento	→	Escolha do parceiro amoroso
Ter lucro	→	Ter sucesso no relacionamento amoroso

Fonte: Elaborado pela autora a partir de ocorrência retirada de Ferreira (2011).

Os mapeamentos, porém, são parciais, ou seja, somente parte dos domínios fazem correspondências entre si. No domínio alvo há o “realce metafórico”, enquanto no domínio fonte acontece a “utilização metafórica” (KÖVECSES, 2010, p. 91) – *metaphorical highlighting* e *metaphorical utilization*, no original. Domínios conceptuais possuem diferentes aspectos, mas somente alguns deles são projetados nos mapeamentos. Na ocorrência (10) temos a MC A MENTE É UM OBJETO FRÁGIL/QUEBRADIÇO:

- (10) A escritora nigeriana Chimamanda Adichie descreve essa questão de forma luminosa. Ela diz que **o ego dos homens é frágil**, e isso obriga as mulheres a diminuir-se o tempo inteiro, para não feri-los ou humilhá-los.^{xix}

Kövecses (2010, p. 91-93) usa exemplos desta MC para demonstrar que o domínio fonte OBJETO FRÁGIL realça apenas um aspecto: a força psicológica. É uma pressuposição, já que o domínio em questão realça apenas alguns aspectos dentro de uma MC, que ocorra também o ofuscamento dos outros aspectos. Um dos aspectos possíveis, o de efemeridade, não é o foco do domínio fonte e não aparece nos mapeamentos, ou seja, esse aspecto está ofuscado nesta MC. Para Dancygier e Sweetser (2014), é uma questão de *ponto de vista*:

Metáfora não é apenas pensar mas *raciocinar* sobre um domínio em termos de outro [...] mapeamentos metafóricos envolvem crucialmente mapear não somente objetos e qualidades e relações, mas também inferências sobre causas, resultados, e outros aspectos da estrutura dos dois domínios. O *ponto de vista* de uma situação afeta a estrutura inferencial, portanto ponto de vista de um domínio fonte deve afetar quais inferências são mapeáveis

ao alvo¹⁹ (DANCYGIER; SWEETSER, 2014, p. 39, tradução nossa, grifos no original).

Vamos voltar aos exemplos dos Quadros 2 e 3. O domínio fonte EDIFÍCIO é altamente convencionalizado na língua portuguesa, tendo grande escopo e gerando várias metáforas conceptuais. Apesar disso, apenas alguns aspectos do edifício são projetados: a solidez, a construção, e até mesmo as ruínas, são utilizados para a construção do significado, mas outros aspectos, como o estilo de construção, o teto, corredores e inquilinos de um edifício, por exemplo, não costumam aparecer nos mapeamentos (KÖVECSES, 2010, p. 93). Juntando os dois argumentos, portanto, concluímos que a utilização metafórica depende do ponto de vista para o processamento do significado. As ocorrências nos Quadros 2 e 3, bem como a ocorrência (10) trazem um ponto de vista que mapeia na metáfora conceptual apenas alguns aspectos, apenas inferências possíveis do domínio fonte para a compreensão do domínio alvo, e vice-versa.

Pode, inclusive, haver variação nos conjuntos de mapeamentos entre línguas, e até mesmo entre variedades linguísticas. A análise de Jäkel (2002) sobre a metáfora conceptual A VIDA É UMA VIAGEM em textos bíblicos, discutida em Kövecses (2005), mostra que os mapeamentos não são universais em todas as línguas e variedades. Por fim, Kövecses (2005, p. 127) conclui que “mapeamentos são aspectos flexíveis da metáfora na visão cognitiva da língua. Mapeamentos que caracterizam certas metáforas conceptuais podem mudar através do tempo e podem variar entre culturas, assim como entre subculturas.”²⁰

Outra propriedade comum das metáforas conceptuais é o desdobramento – *metaphorical entailment* no original (KÖVECSES, 2006, 2010). Os desdobramentos se distinguem dos mapeamentos básicos, pois fazem parte de um conhecimento adicional sobre os domínios que não costumam aparecer nos mapeamentos mais utilizados. Quando temos, então, elementos provenientes do conhecimento de

¹⁹ No original: “Metaphor is not just thinking but *reasoning* about one domain in terms of another. As we have argued, metaphoric mappings crucially involve mapping not just objects and qualities and relations, but also inferences about causes, results, and other aspects of the structure of the two domains. *Viewpoint* on a situation does affect inferential structure, so viewpoint on a source domain should affect which inferences are mappable to the target.”

²⁰ No original: “[...] mappings are flexible aspects of metaphor in the cognitive linguistic view. Mappings characterizing particular conceptual metaphors can change through time and can vary from culture to culture, and from subculture to subculture”.

elementos de um domínio fonte mapeados em um domínio alvo, temos um desdobramento.

Os domínios fonte têm potencial para desdobramentos, ou seja, podem mapear conhecimento cotidiano no domínio alvo. A esse conhecimento Kövecses (2010, p. 132) chama de “*folk theory*” ou “*folk understanding*” de um domínio, o equivalente ao que chamamos de senso comum. Esses possíveis desdobramentos são regidos pelo “princípio da invariância”:

Dados os aspectos que participam de um mapeamento metafórico, mapeie o tanto de conhecimento da fonte no alvo quanto é coerente com as propriedades de esquemas imagéticos do alvo.

Assim, o princípio da invariância bloqueia o mapeamento de conhecimento que não seja coerente com a estrutura esquemática ou básica do conceito alvo. [...]

O princípio é chamado de “princípio da invariância” porque o material conceptual que é mapeado da fonte preserva a estrutura básica no mapeamento; é *invariante* (KÖVECSES, 2010, p. 131, tradução nossa, grifo e parágrafos do autor)²¹.

Já Turner (1992) explica o princípio da invariância com exemplos de “*bare equations*”, ou similaridades, como em “castelos de areia” – em sua interpretação metafórica, claro; e também adaptada do exemplo original, “*kingdoms are clay*” (reinos são argila). Nesse caso, o mapeamento da fonte não pode violar a estrutura esquemático-imagética do alvo. Com a expressão “castelo de areia”, apenas a característica de falta de firmeza é tirada da fonte. Características de cor e aspereza, por exemplo, não são mapeadas na expressão. Vamos voltar à ocorrência do domínio fonte EDIFÍCIO para ilustrar o desdobramento e o princípio da invariância, a partir dos exemplos (11), (12) e (13).

(11) Médico dos EUA cria teoria que abre portas para comprovação científica da reencarnação^{xx}

(12) Pesquisa da UFRN com proteína da memória abre janela para tratamento de Alzheimer^{xxi}

(13) *Teoria abre teto para compreensão de fenômeno.

²¹ No original: “Given the aspect(s) that participate in a metaphorical mapping, map as much knowledge from the source onto the target as is coherent with the image-schematic properties of the target.

Thus, the invariance principle blocks the mapping of knowledge that is not coherent with the schematic or skeletal structure of the target concept. [...]

The principle is called the “invariance principle” because the conceptual material that is mapped from the source preserves its basic structure in the mapping; it is *invariant*.”

Com o domínio alvo TEORIA, na MC TEORIAS SÃO EDIFÍCIOS, temos mapeamentos mais básicos, como em (11), desdobramentos, como em (12) e uma quebra do princípio da invariância, como em (13). Tetos que abrem até existem; são retráteis e aparecem em áreas externas de casas e estádios de futebol como o estádio do Atlético Paranaense^{xxii}, em Curitiba/PR. Esse tipo de cobertura é relativamente novo, o que pode ser a razão para não ser um mapeamento utilizado – por enquanto – para esta MC. Um exemplo como (13), nesse caso, entraria em conflito com a estrutura esquemática do alvo, “quebrando” o princípio da invariância.

Sobre as estruturas conceptuais que constituem as metáforas conceptuais, Kövecses (2017, 2020) relembra que, na literatura da área, há termos sobrepostos e por vezes concorrentes empregados para o assunto, incluindo esquemas imagéticos, *frames*, cenas, espaços mentais, e a lista continua. O linguista propõe uma nova abordagem para a TMC, na qual a metáfora conceptual envolve, na verdade, quatro estruturas conceptuais, ou unidades, em quatro níveis de esquematicidade. Esse argumento, de acordo com Kövecses (2017, p. 322), dá origem a uma nova abordagem para estudo da metáfora conceptual: a “visão multiníveis da metáfora conceptual”. Os quatro níveis, em ordem decrescente de esquematicidade, são: esquemas imagéticos, domínios, *frames*, e espaços mentais. Em seguida, apresentaremos mais detalhes da visão multiníveis.

1.3 A visão multiníveis da metáfora conceptual

A visão multiníveis da metáfora conceptual tem como marco o artigo de Kövecses em 2017, *Levels of metaphor*, publicado na revista acadêmica *Cognitive Linguistics*, e recebe um desenvolvimento teórico mais aprofundado com o lançamento do livro *Extended Conceptual Metaphor Theory*, em abril de 2020. Nesta tese, principalmente no capítulo de análise dos dados, vamos nos concentrar no artigo de 2017, que descreve tanto a parte teórica por trás da proposta do autor quanto propõe uma maneira de aplicá-la como abordagem na análise de metáforas conceptuais. Kövecses (2017, 2020) argumenta que a TMC, definida tecnicamente, considera a metáfora conceptual a compreensão de um domínio em termos de

outro, uma correspondência entre domínios: “um conjunto de correspondências sistemáticas entre dois domínios de experiência”²² (KÖVECSES, 2020, p. 2, tradução nossa). Sua proposta de teoria estendida leva a uma abordagem multiníveis da metáfora conceptual, na qual, além dos domínios, outras estruturas conceptuais, em níveis diferentes de esquematicidade, são ativadas em uma metáfora: os esquemas imagéticos, os domínios, os *frames* e os espaços mentais. A proposta será detalhada a seguir, depois de esclarecermos alguns conceitos-chave.

Antes de desenvolver o conceito da visão multiníveis da metáfora conceptual, é necessário esclarecer o conceito de esquematicidade. Tuggy (2007, p. 83, tradução nossa) explica que um esquema²³ é um conceito superordenado, que delinea outros conceitos mais específicos, chamados elaborações, instanciações ou subcasos do esquema. A esquematicidade, portanto, é uma relação entre conceitos: quanto mais geral, maior nível de esquematicidade; quanto mais específico, menor o nível de esquematicidade. Langacker (2008, p. 55-56, tradução nossa, grifos do autor) esclarece: “[u]ma caracterização esquemática é **instanciada** por um número de caracterizações mais específicas, cada uma servindo para **elaborar** suas especificações mais gerais”²⁴. Só se pode estabelecer níveis de esquematicidade em contexto, ou seja, falar de esquema ou de elaboração só faz sentido se há mais de um elemento sendo utilizado na conceptualização. Compreenderemos melhor essa definição à medida que estudarmos a visão multiníveis proposta por Kövecses (2017).

A proposta parte do princípio de que nosso conhecimento advém de sistemas conceptuais organizados hierarquicamente (os níveis superordenado, básico, subordinado e individual). Essa relação é esquemática, assim como a define Langacker (1987, p. 492, tradução nossa): “[esquematicidade é a] precisão relativa da especificação dentro de um ou mais parâmetros.”²⁵ Aplicada à visão multiníveis

²² No original: “[A conceptual metaphor is] a systematic set of correspondences between two domains of experience.”

²³ No original: “Briefly, a schema is a superordinate concept, one which specifies the basic outline common to several, or many, more specific concepts. The specific concepts, which are called elaborations or instantiations or subcases of the schema, fill in that outline in varying, often contrastive ways.”

²⁴ No original: “A schematic characterization is **instantiated** by any number of more specific ones, each serving to **elaborate** its coarse-grained specifications.”

²⁵ No original: “Schematicity [is] relative precision of specification along one or more parameters”.

da metáfora conceptual, os níveis de esquematicidade formam uma hierarquia contínua que vai do mais esquemático, menos específico (esquemas imagéticos) ao menos esquemático, mais específico (espaços mentais), passando pelos domínios e pelos *frames*. Isso muda a Teoria da Metáfora Conceptual, que deixa de ser apenas uma projeção entre domínios, para ser estruturada conceptualmente em uma hierarquia esquemática de conhecimento.

Os esquemas imagéticos (EI) são, então, o primeiro e mais esquemático nível. Oakley (2007) argumenta que eles dão suporte a todo pensamento e linguagem humanos. Apesar do nome, EI não são esquemas nem imagens. De acordo com Johnson (OAKLEY, 2007, p. 215), foi Kant quem definiu o conceito de “esquemas” como estruturas da imaginação, como uma maneira de relacionar percepções a conceitos. Oakley (2007, p. 216) menciona, além disso, que o conceito de “*schema*” e seu plural “*schemata*” têm origem no grego e correspondem a mecanismos linguísticos de retórica, como a antimetábole²⁶, por exemplo, além de ser um termo usado na antropologia e nas ciências cognitivas. Para a LC, e, mais especificamente, para a TMC, um esquema é uma representação cognitiva abstrata que representa generalizações de uso da linguagem e que inclui papéis cognitivos que poderão ser preenchidos com valores específicos (OAKLEY, 2007, p. 216).

Já o termo “imagético” tem a ver com o fato de os seres humanos gerarem imagens mentais – também abstratas – a todo instante. Oakley explica:

Em Linguística Cognitiva, o termo imagem implica percepção em todos os atos de conceptualização. Conceitos (até os conceitos abstratos) se desenvolvem a partir de representações de uma aglomeração conceptual de experiências visuais, auditórias, táteis, motoras, olfativas e gustativas. Imagens são sempre representações análogas de coisas ou atividades específicas²⁷ (OAKLEY, 2007, p. 16, tradução nossa).

²⁶ Figura de Retórica que consiste em inverter as palavras de uma oração, construindo uma nova oração de sentido oposto, por exemplo, o *homem deve trabalhar para viver, não viver para trabalhar*. Definição do Dicionário Caldas Aulete Digital. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/antimet%C3%A1bole>. Acesso em: 10 abr. 2019.

²⁷ No original: “In Cognitive Linguistics, the term image implicates perception in all acts of conceptualization. Concepts (even abstract concepts) develop from representations of a perceptual conglomeration of visual, auditory, haptic, motoric, olfactory, and gustatory experiences. Images are always analogue representations of specific things or activities.”

Esquemas imagéticos, portanto, são estruturas cognitivas imaginativas, não proposicionais, corporificadas, repetitivas, altamente estruturadas (esquemáticas), abstratas – ou seja, não se constituem de imagens detalhadas –, e de padrões flexíveis, que organizam a experiência no nível da percepção corporal e movimento (GIBBS, 2005a, p. 91; KÖVECSES, 2006, p. 207; OAKLEY, 2007, p. 217; TURNER, 1992). Gibbs e Colston (2006, p. 240-241, tradução nossa) definem esquemas imagéticos como “representações análogas dinâmicas de relações espaciais e movimento no espaço”, operando como “estruturas de organização da experiência no nível da percepção corporal e movimento.”²⁸

Linguistas como Lakoff (1987), Lakoff e Turner (1989), Clausner e Croft (1999), entre outros, propuseram inventários de esquemas imagéticos. No Quadro 5, apresentaremos o inventário de Croft e Cruse (2004, p. 45), traduzidos para o português brasileiro:

Quadro 5 – Inventário de Esquemas Imagéticos

INVENTÁRIO DE ESQUEMAS IMAGÉTICOS CF. CROFT E CRUSE (2004)	
ESPAÇO	CIMA-BAIXO, FRENTE-TRÁS, DIREITA-ESQUERDA, PERTO-LONGE, CENTRAL-PERIFÉRICO, CONTATO
ESCALA	CAMINHO
CONTÊINER	CONFINAMENTO, DENTRO-FORA, SUPERFÍCIE, CHEIO-VAZIO, CONTEÚDO
FORÇA	EQUILÍBRIO, FORÇA CONTRÁRIA, COMPULSÃO, RESTRIÇÃO/CONTROLE, CAPACITAÇÃO, BLOQUEIO, DESVIO, ATRAÇÃO
UNIDADE/MULTIPLICIDADE	INCORPORAÇÃO/UNIÃO, COLEÇÃO, DIVISÃO/DECOMPOSIÇÃO, ITERAÇÃO, PARTE-TODO, COLETIVO/CONTÁVEL, LIGAÇÃO
IDENTIDADE	COMPATIBILIDADE, SOBREPOSIÇÃO
EXISTÊNCIA	REMOÇÃO, DELIMITAÇÃO DE ESPAÇO, CICLO, OBJETO, PROCESSO

Fonte: Croft; Cruse, 2004, p. 45, tradução nossa.

Para exemplificar, Gibbs (2005a, p. 91) propõe considerar o esquema imagético ORIGEM-TRAJETÓRIA-META. Esse esquema se desenvolve a partir de nossa experiência diária de observar coisas de locomovendo, o que, por sua vez, dá

²⁸ No original: “Image schemas can generally be defined as dynamic analog representations of spatial relations and movements in space. [...] [Image schemas] operate as organizing structures of experience at the level of bodily perception and movement.”

suporte à nossa conceptualização de esquemas de trajetória, tanto literalmente quanto metaforicamente. Na ocorrência (14), temos uma expressão linguística da MC A VIDA É UMA VIAGEM, elaborada da metáfora primária PROPÓSITOS SÃO DESTINOS, que é ancorada no EI ORIGEM-TRAJETÓRIA-META.

- (14) Algum dia você já acordou desanimado e perdido sem saber o que fazer, deixando a vida simplesmente passar?^{xxiii}

Para entender o significado, a expressão linguística ativa, em nosso sistema conceptual, o EI que ancora as MC e, assim, entendemos que a vida passa se ficarmos parados sem tomar alguma atitude, que o objetivo de vida corresponde à meta e se estivermos perdidos, não chegaremos lá. O esquema imagético transforma a rotina dinâmica de conceptualizar a vida como uma viagem em experiência real (OAKLEY, 2007, p. 218). Chegamos a essa compreensão devido ao nosso conhecimento prévio, altamente esquematizado, estruturado e abstrato dos esquemas imagéticos que ancoram as nossas conceptualizações.

Passaremos, então, ao próximo nível na escala de esquematicidade e especificidade proposto em Kövecses (2017): o domínio conceptual.

A projeção entre domínios conceptuais tem sido a base do argumento da metáfora conceptual. A noção de domínio, no entanto, ainda não foi discutida aqui. Para Dancygier e Sweetser (2014, p. 17, tradução nossa), domínio conceptual é uma “porção de matéria conceptual que ou contém estrutura para ser projetada em outro domínio ou recebe tal projeção”²⁹. Lakoff (1993, p. 206-207) explica que os domínios conceptuais são domínios de experiência, que na metáfora conceptual são entendidos um(a) (experiência) pelo(a) outro(a) (experiência): formam correspondências ontológicas, nas quais entidades do domínio alvo correspondem sistematicamente a entidades do domínio fonte. Cienki (2007, p. 181) explica: “domínios abrangem muitos aspectos de uma experiência que são conceptualizados como associados”³⁰, acrescentando – e baseando-se em Langacker (1987) – que essa definição dá grande alcance ao domínio conceptual, pois engloba vários tipos

²⁹ No original: “A domain, in this understanding, is a chunk of conceptual matter which either contains structure to be projected into another domain or receives such a projection.”

³⁰ No original: “[...] domains encompass many aspects of an experience that are conceptualized as associated.”

de entidades cognitivas, espaços de representação, experiências mentais, conceitos etc.

Para Cienki (2007), Croft (2006) e Kövecses (2017), foi Langacker (1987), em *Foundations of Cognitive Grammar*, quem tratou a questão dos domínios mais explicitamente, colocando-a como central para a visão enciclopédica do significado. Nessa visão, os domínios disponibilizam um modo de extrair uma quantidade de conceitos relevantes para o significado de unidades linguísticas. Langacker (2008, p. 44) argumenta que adota o termo *domínio* na Gramática Cognitiva para uniformizar o termo *conteúdo*. Uma expressão linguística evoca vários domínios conceptuais para basear seu significado, mas, apesar disso, a quantidade dependerá do contexto de instanciação e será até certo ponto arbitrária (LANGACKER, 2008, p. 44), pois o contexto³¹ determina, em parte, quais domínios serão necessários para a compreensão dos itens linguísticos.

O conjunto de domínios evocados para embasar um significado é chamado de **domínio matriz** e “pressupõe uma variedade de conceitos que caracterizam diferentes aspectos do domínio”³² (KÖVECSES, 2017, p. 325). Croft (2006, p. 273) exemplifica: o conceito de SER HUMANO agrega vários domínios, como o de SERES VIVOS, OBJETOS FÍSICOS, AGENTES DE VOLIÇÃO, EMOÇÃO etc. A essa combinação de domínios chamamos domínio matriz. Para demonstrar a complexidade do assunto, o autor faz uma consideração sobre o domínio do OBJETO FÍSICO, que consiste em domínio da MATÉRIA (todo objeto é feito de alguma matéria), da FORMA (todo objeto físico tem uma forma, mesmo que se manifeste em formas diferentes), e do LUGAR (assumindo um posicionamento no espaço). De acordo com Croft (2006, p. 274), o domínio da MATÉRIA é básico, mas os domínios da FORMA e do LUGAR são domínios abstratos, baseados no domínio de ESPAÇO, que é, por sua vez, básico. Discutiremos agora esses conceitos.

Langacker (2008, p. 44) explica que um domínio básico é aquele que não se pode reduzir cognitivamente, não é derivado de outras concepções, como o domínio do ESPAÇO, mencionado anteriormente, e COR, PALADAR e CHEIRO, por exemplo. Domínios básicos não são tanto conceptualizações, são mais “domínios de potencial

³¹ Há uma extensa discussão sobre o contexto, seus tipos e seus papéis na conceptualização metafórica em Kövecses (2020).

³² No original: “[...] presupposes a variety of concepts that characterize different aspects of the domain”.

experiencial, dentro dos quais a conceptualização pode ocorrer e conceitos específicos podem emergir”³³ (LANGACKER, 2008, p. 44-45, tradução nossa). Mas a maioria dos domínios não é básica. Langacker passa a usar aqui o termo domínio não-básico, em vez de domínio abstrato, já que esse tipo de domínio muitas vezes se refere a circunstâncias físicas.

Domínios não-básicos incluem conceptualizações das mais diversas, tanto sensoriais como intelectuais, tanto convencionalizadas como novas, tanto simples como complexas. Incluem experiências motoras e cinestésicas, produtos abstratos ou operações intelectuais, no nível da consciência ou como elaboração de cenários. O nível de complexidade conceptual varia muito, de conceitos mínimos, como AZUL, a sistemas de conhecimento como um todo – todo o conhecimento que temos sobre futebol, por exemplo. Os domínios são hierarquizados à medida que se arrumam para incorporarem uns aos outros. O domínio CÉU incorpora o domínio AZUL, enquanto o domínio MÉDIA DE GOLS DA RODADA incorpora vários domínios, entre eles o domínio FUTEBOL e o domínio MATEMÁTICA e, mais especificamente, MÉDIA ARITMÉTICA. Essas hierarquias formam níveis de organização conceptual, que são fundamentais para a estrutura conceptual e, portanto, para a semântica:

A maior parte das expressões [linguísticas] é mais bem caracterizada em respeito a noções de alto nível cujas relações com os níveis básicos podem ser mediadas por qualquer quantidade de níveis intermediários. Como base para o significado e portanto ponto de partida para descrição semântica, as expressões evocam conceptualizações em qualquer nível de organização e em qualquer grau de complexidade³⁴ (LANGACKER, 2008, p. 46, tradução nossa).

Langacker (2008, p. 46) usa a palavra *sophomore* (aluno de segundo ano do ensino médio, ou, conforme tradução de dicionário online, “segundanista”) para ilustrar o seu argumento. Vamos trabalhar com uma palavra mais utilizada na nossa língua materna e no nosso contexto cultural: *formando(a)*. Domínios básicos de TEMPO e ESPAÇO, assim como conceitos de nível baixo se juntam para a

³³ No original: “In and of themselves, basic domains are not concepts or conceptualizations. They are better thought of as realms of experiential potential, within which conceptualization can occur and specific concepts can emerge.”

³⁴ No original: “Most expressions are best characterized with respect to higher-level notions whose relation to basic ones can be mediated by any number of intervening levels. As the basis for their meaning and hence the starting point for semantic description, expressions invoke conceptualizations at any level of organization and with any degree of complexity.”

compreensão do significado, como PESSOA, ANO, TRÊS, e também conceitos de alto nível como APRENDER, ESTUDANTE, ESCOLA, FORMATURA. Como em português *formando* pode se referir a outros níveis de ensino, outros conceitos de níveis variados seriam agregados aos que já temos aqui. Em vez de TRÊS, por exemplo, o domínio ÚLTIMO ANO OU ÚLTIMO SEMESTRE; em vez de ESCOLA, UNIVERSIDADE OU ENSINO FUNDAMENTAL.

Langacker (2008), aqui, traz à tona uma discussão recorrente na LC, de outros termos concorrentes para o conceito de domínio: o que Fillmore (1982) chama de *frames* e o que Lakoff (1987) chama de modelos cognitivos idealizados (MCI) têm muitas semelhanças com o conceito de domínio conceptual. Um MCI, de acordo com Evans (2007, p. 104, tradução nossa), “é uma representação mental relativamente estável que representa uma ‘teoria’ sobre algum aspecto do mundo e a qual palavras e outras unidades linguísticas podem ser relativizadas.”³⁵ Nesse sentido, Evans (2007) retoma o posicionamento de Lakoff (1987), o desenvolvedor deste construto teórico, ao afirmar que MCIs e *frames* são conceitos similares. Langacker (2008) considera os três termos intercambiáveis, mas não equivalentes, assim como outros linguistas cognitivos (e.g. CIENKI, 2007 e KÖVECSES, 2017).

Kövecses (2020) problematiza o uso de diferentes termos para se referir às estruturas conceptuais que constituem as metáforas conceptuais: além de domínio e *frames*, termos em circulação na literatura da área incluem *gestalts* experienciais, cenas (GRADY, 1997), esquemas (LAKOFF; TURNER, 1989) e cenários (MUSOLFF, 2016). Kövecses (2020, p. 173, tradução nossa) defende que não há certo ou errado; os termos estão unificados por uma ideia simples e poderosa: “nós experimentamos aspectos do mundo em termos de organizações mentais coerentes de nossas experiências.”³⁶ Isso implica aceitar que os diferentes termos têm um propósito em comum, que seria capturar o caráter gestáltico de como experienciamos o mundo.

Adotaremos, para esta tese, a noção de domínio para este nível hierárquico, como o faz Kövecses (2017, 2020). Para o posicionamento adotado, então, domínio teria uma maior generalidade, já que nem *frame* nem MCI se aplicam a domínios

³⁵ No original: “[An ICM is] a relatively stable mental representation that represents a ‘theory’ about some aspect of the world and to which words and other linguistic units can be relativised.”

³⁶ No original: “we experience aspects of the world in terms of coherent mental organizations of our experience.”

básicos, como CORES ou ESPAÇO. Kövecses (2017, p. 325) lembra-nos que os domínios, diferentemente dos esquemas imagéticos, não são análogos, mas proposicionais em sua natureza, com grande esquematicidade, o que seria o diferencial entre os termos concorrentes. Já a diferença entre domínio e *frame* será apresentada em seguida.

O próximo nível de esquematicidade é o ***frame***. Fillmore (1982, 2006) tem um trabalho seminal sobre Semântica de *Frames*, o qual tomaremos como ponto de partida. O autor descreve *frame* como parte de uma abordagem descritiva do significado linguístico, como

um sistema de categorias estruturadas de acordo com algum contexto motivacional. Algumas palavras existem para dar acesso ao conhecimento de tais *frames* aos participantes do processo comunicacional, e simultaneamente servem para realizar uma categorização que toma o *frame* como certo³⁷ (FILLMORE, 2006, p. 381, tradução nossa).

Esse “contexto motivacional” seria um padrão de práticas, não limitado a práticas linguísticas, mas que inclui práticas culturais específicas a uma comunidade, que provém significados para compreendermos o *frame* que será ativado pela forma linguística.

Cienki (2007, p. 174) argumenta que a Semântica de *Frames* nasceu como um construto teórico e influenciou a maneira de pensar o significado linguístico, mas foi pouco utilizada como instrumento analítico em pesquisas empíricas nas décadas de 1970 e 1980. Recentemente, porém, há uma aplicação importante da teoria de *frames*: o *reframing*, ou uso alternativo de *frames*, que parte da tomada de consciência dos efeitos persuasivos para melhoria da comunicação de alguma área ou assunto. Um exemplo de aplicação da teoria é o *FrameWorks Institute*, que desde meados dos anos 1990 se dedica a trazer a pesquisa científica em linguagem para a comunicação estratégica de agências não governamentais e não lucrativas. A organização, fundada em 1999, desenvolveu uma abordagem chamada Análise de *Frames* Estratégicos³⁸, que nos dá um a seguinte explicação sobre *framing*:

³⁷ No original: “[frame is] a system of categories structured in accordance with some motivating context. Some words exist in order to provide access to knowledge of such frames to the participants in the communication process, and simultaneously serve to perform a categorization which takes such framing for granted.”

³⁸ Para mais informações sobre a abordagem, visite: <http://www.frameworksinstitute.org/sfa-overview.html>

De maneira simples, *framing* [enquadramento] refere-se à sutil seleção de certos aspectos de um assunto, de modo a induzir uma resposta específica; como muitos pesquisadores demonstraram, a maneira como um assunto é enquadrado explica quem é responsável e sugere soluções potenciais. A abordagem única de *FrameWork* ao enquadramento identificou e enumerou um conjunto de elementos de *frame* que transmitem significado e afetam a maneira como as pessoas respondem a uma questão. Isso inclui valores, metáforas, narrativa, mensageiros e mais³⁹ (FRAMEWORKS INSTITUTE, 2019, tradução nossa).

A Fundação Nathan Cummings, durante os anos 2002 e 2003, ajudou o renomado linguista George Lakoff a viajar pelos EUA e ensinar ativistas e líderes a valorizar o *framing*. Com uma derrota política para os republicanos em uma eleição americana no início dos anos 2000, e preocupados com a onda de conservadorismo e a ascensão da direita no país, cientistas sociais, cientistas cognitivos e linguistas se uniram como pesquisadores, com a intenção de promover um grande empreendimento de *reframing*. Lakoff escreveu vários textos em parceria com a *Rockridge Institute*⁴⁰. Um deles foi o livro *Don't think of an elephant!* (LAKOFF, 2004). A intenção do livro é provocar uma mudança de mentalidade e, consequentemente, uma mudança na sociedade através do *reframing* do debate público e político que seria utilizado em prol de políticas públicas progressistas.

Lakoff (2004, p. xv) define *frame* como estruturas mentais que nos ajudam a moldar a maneira como enxergamos o mundo. Em Lakoff (2004), o linguista sugere a seguinte diretiva: *Não pense num elefante!* Mas é claro que qualquer pessoa pensa em um elefante, mesmo diante do imperativo negativo, porque o item lexical “elefante” faz com que o *frame* de ELEFANTE seja acessado automaticamente. A isso ele atribui quatro “morais”, ou seja, quatro características intrínsecas ao *frame*, as quais veremos a seguir.

A primeira “moral” é “toda palavra evoca um *frame*”. E não apenas a imagem do elefante, mas o *frame* de ELEFANTE, ou seja, todo o conhecimento sobre elefantes que temos vem à tona. A segunda é “palavras definidas dentro de um *frame* evocam

³⁹ No original: “Quite simply, framing refers to the subtle selection of certain aspects of an issue in order to cue a specific response; as many researchers have shown, the way an issue is framed explains who is responsible, and suggests potential solutions. FrameWorks’ unique approach to framing has identified and enumerated a set of frame elements that convey meaning and affect the way that people respond to an issue. These include values, metaphors, narrative, messengers, and more.”

⁴⁰ Textos disponíveis em <https://georgelakoff.com/writings/rockridge-institute/>

um *frame*". Lakoff (2006) exemplifica com a palavra *trunk* na frase *Sam picked up a peanut with his trunk*⁴¹ (Sam pegou o amendoim com sua tromba). A palavra evoca o *frame* ELEFANTE e sugere que Sam seja o nome dele. A terceira é "negar um *frame* evoca o *frame*", como já mencionado anteriormente, com o exemplo da diretiva "Não pense num elefante!" (LAKOFF, 2004, p. 3; 2006, p. 1). A quarta é "evocar o *frame* reforça o *frame*". Lakoff (2006) usa a teoria neural da metáfora para explicar a quarta moral: como o *frame* é realizado pelo circuito neural, toda vez que se evoca um *frame*, ele reforça o circuito neural, deixando-o mais forte.

Retomando a discussão e proposta de Kövecses (2017), o *frame* está em um nível mais baixo de esquematicidade em relação ao domínio, apesar de serem termos que se sobrepõem na literatura da área (KÖVECSES, 2017; CIENSKI, 2007). Para Kövecses, no entanto, há uma diferença na esquematicidade, pois os *frames* elaboram aspectos particulares, conceitos de nível alto dentro de um domínio matriz: "[d]e maneira geral, os *frames* que detalham um domínio consistem de papéis e relações entre os papéis e os papéis podem ser preenchidos por valores específicos"⁴² (KÖVECSES, 2017, p. 325, tradução nossa).

Esses valores específicos, no discurso *per se*, em situações comunicativas reais, formam **espaços mentais**, o quarto nível de esquematicidade proposto por Kövecses (2017). Croft e Cruse (2004, p. 32) apresentam os espaços mentais como um importante mecanismo de organização de estruturas conceituais. Mas, antes de discutirmos os espaços mentais, faremos uma breve contextualização de teorias linguísticas.

Na semântica de condições de verdade, popular até a década de 1970, a frase "Se você quer fazer do mundo um lugar melhor"^{xxiv} teria de ser julgada em condições de verdade, pois a Semântica era estudada pela Lógica. Condicionais, opacidades referenciais, pressuposições eram um problema para lógicos e linguistas formais. Por ser uma condicional, a explicação dada por essa semântica é a de que existem mundos possíveis (CROFT; CRUSE, 2004; FAUCONNIER, 2007). De acordo com Croft e Cruse (2004, p. 33, tradução nossa), "mundos possíveis são identificados com as crenças ou desejos ou alguma outra atitude mental de uma

⁴¹ Importante frisar que a palavra *trunk* também significa "mala (de carro)", mas que outros elementos do *frame* (pegar um amendoim com) nos levam à interpretação de que se trata de um elefante.

⁴² No original: "In general, the frames elaborating a domain consist of roles and relations between the roles and the roles can be filled by particular values."

pessoa”⁴³. Essa explicação, porém, traz um problema metafísico: mundos possíveis existem? Se sim, onde estão? Como resposta a esses problemas, o trabalho com espaços mentais, sob uma perspectiva cognitiva e baseada em observação de dados em pesquisas empíricas, se tornou uma solução elegante para a análise semântica e pragmática ao substituir a noção de mundos possíveis pela de espaços mentais.

Fauconnier (2007, p. 351, tradução nossa) define espaços mentais como “montagens parciais construídas à medida que pensamos e falamos para fins de compreensão local e ação. Eles contêm elementos e são estruturados por *frames* e modelos cognitivos.”⁴⁴ Então, enquanto falamos, pensamos e construímos significados em nosso dia a dia, vários espaços mentais são ativados durante o desencadeamento do pensamento e do discurso, em uma sucessão de configurações cognitivas. Os espaços mentais estão conectados tanto ao conhecimento esquemático quanto ao conhecimento específico e também ao contexto da enunciação: um enunciado como “fui de bicicleta lá ontem” conecta tanto conhecimentos do *frame* de CAMINHO A PERCORRER e do EL TEMPO, quanto conhecimento do objeto bicicleta como meio de transporte e o espaço mental dêitico de *lá*, construído contextualmente *online* no discurso.

Os espaços mentais podem ser construídos a partir de diversas fontes, como esquemas imagéticos, domínios conceptuais, *frames*, esses já armazenados na memória de longo prazo, e também de experiências imediatas e coisas que são ditas para nós, essas construídas *online* no discurso, organizando conexões mútuas e mudanças de ponto de vista de um espaço a outro (FAUCCONNIER, 2007, p. 352). Em outras palavras, os espaços mentais são parcialmente construídos a partir de estruturas armazenadas na memória de longo prazo e, com pistas contextuais⁴⁵ e a abertura de novos espaços, operam na memória de trabalho para a elaboração de sentido.

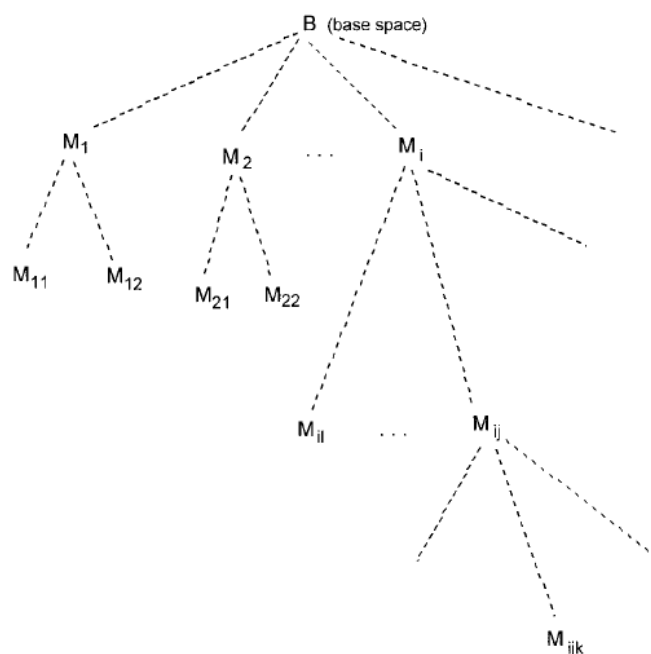
⁴³ No original: “Possible worlds are then identified with a person’s beliefs or wishes or some other mental attitude.”

⁴⁴ No original: “Metal spaces are very partial assemblies constructed as we think and talk for purposes of local understanding and action. They contain elements and are structured by frames and cognitive models”.

⁴⁵ Kövecses (2020) faz uma análise aprofundada sobre como os diversos contextos influenciam a construção e a compreensão de metáforas conceptuais nos espaços mentais.

Os espaços mentais organizam-se de maneira dinâmica, utilizando todo tipo de informações linguísticas e não linguísticas. O discurso começa com o espaço Base B, que é também o Ponto de vista e Foco inicial. À medida que outras informações são acrescentadas e os espaços mentais vão sendo construídos, o Ponto de vista e o Foco podem se deslocar entre os espaços, na malha. A todo momento, a Base continua acessível para outras construções. Tudo isso forma uma malha discursiva – *discourse lattice*, em inglês. Para ilustrar o que Fauconnier (2007, p. 366) chama de malha discursiva, temos a Imagem 3.

Imagem 3 – Malha discursiva



Fonte: Fauconnier, 2007, p. 366.

Os espaços mentais permeiam todo o pensamento humano, independentemente se há linguagem envolvida nesse pensamento ou não. No entanto, a linguagem tem como função central construir e elaborar pensamentos e significados através dos espaços mentais (FAUCCONNIER, 2007, p. 372). Partindo da premissa de que uma frase em qualquer linguagem natural não tem significado em si, mas é, na verdade, um conjunto de instruções para construção cognitiva em diferentes níveis, Fauconnier (1997, p. 40-41; 2007, p. 371-372, traduções nossas) apresenta alguns mecanismos que a linguagem utiliza para guiar a construção e consequente conexão dos espaços mentais:

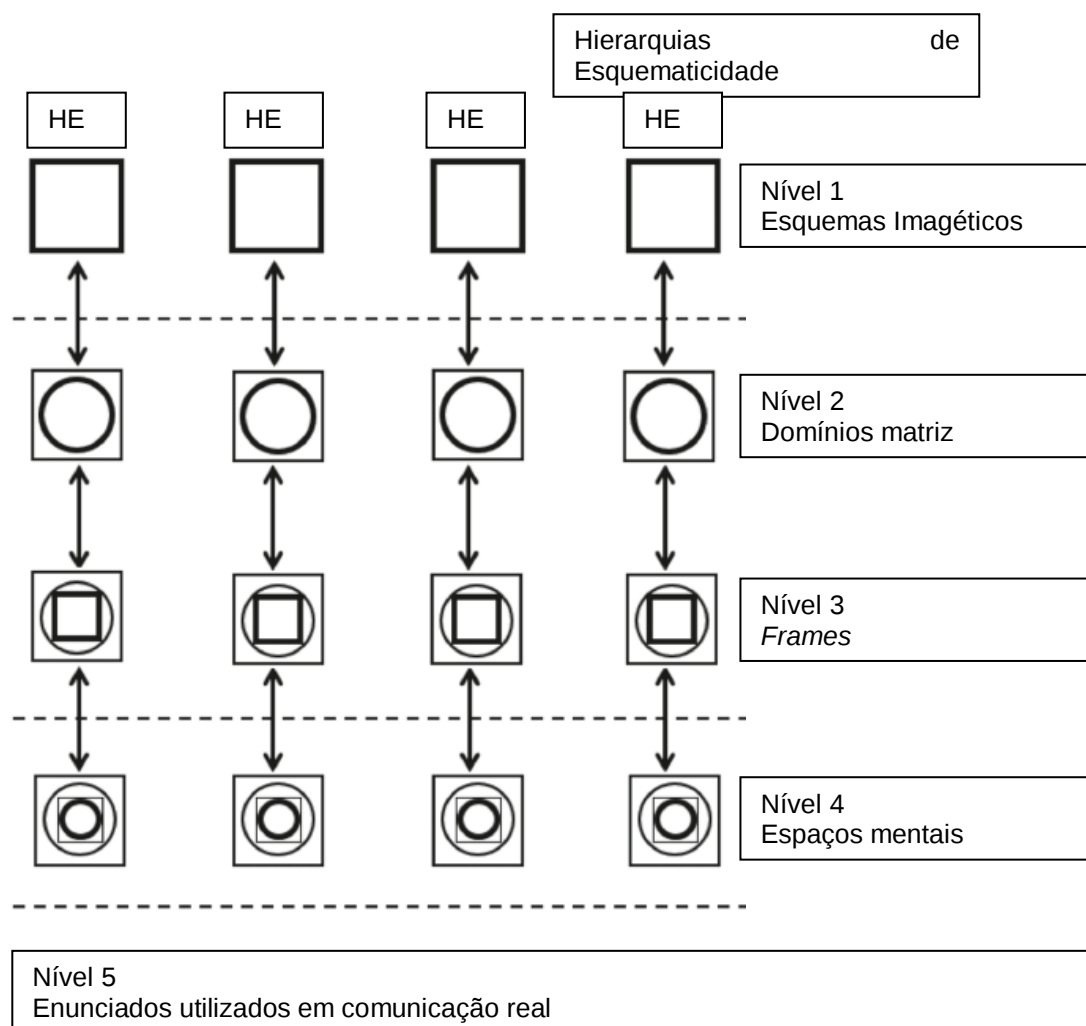
- Construtores de espaços: expressões, como advérbios, conjunções, expressões idiomáticas, que abrem espaços mentais ou mudam o foco para um espaço já aberto no discurso;
- Nomes e descrições: sintagmas nominais gramaticais, como nomes próprios (Márcio, Juliana, Nescäu etc.) e descrições (as meninas da turma de balé, os meus amigos da Pavuna etc.) têm a propriedade de introduzir elementos à construção discursiva;
- Tempos e modos: têm o papel de determinar o foco do espaço, qual sua conexão com o espaço base e o local das contrapartes usadas na identificação;
- Construções pressupostas: construções gramaticais que sinalizam o papel de uma estrutura dentro de um espaço, atuando como pressuposição e permitindo com que ela se propague a espaços vizinhos para suas contrapartes relevantes;
- Operadores transespaciais: verbos de ligação (ser, tornar-se, continuar) podem operar como conectores entre espaços.

Um princípio importante para os espaços mentais é o Princípio do Acesso, também chamado de Princípio de Identificação. Fauconnier (1997, p. 41, tradução nossa, grifo nosso) explica que, com base nesse princípio, “uma expressão que nomeia ou descreve um elemento em um espaço mental pode ser usada para **acessar** uma contraparte daquele elemento em outro espaço mental.”⁴⁶ Essa característica dos espaços mentais ajuda a solucionar os problemas de Lógica listados anteriormente, substituindo o argumento dos “mundos possíveis”, pois pressupõe que contrapartes de elementos são acessados na Base, que, por sua vez, traz o referente, e por isso mesmo pode acessar sua contraparte.

Os espaços mentais também são fundamentais para as redes de integração conceptual (FAUCCONNIER; TURNER, 2002). O foco aqui, porém, é compreender os espaços mentais como modo de organização conceptual usados para construção de sentido dentro das metáforas conceptuais, como propõe Kövecses (2017). Na escala de esquematicidade, os espaços mentais vêm depois dos *frames*, por serem mais específicos e menos esquemáticos. Vamos rever o que foi já foi exposto com a Imagem 4, sobre a hierarquia de esquematicidade.

⁴⁶ No original: “an expression that names or describes an element in one mental space can be used to access a counterpart of that element in another mental space.”

Imagem 4 – A hierarquia esquemática na visão multiníveis da metáfora conceptual



Fonte: KÖVECSES, 2017, p. 327, tradução nossa.

Na Imagem 4, Kövecses (2017, p. 327) organiza de maneira gráfica toda a proposta de hierarquia de esquematicidade. No nível 1, os esquemas imagéticos, estruturas análogas, estão separados dos níveis 2 e 3, domínios matriz e *frames*, respectivamente, por uma linha pontilhada, por estes últimos não serem estruturas análogas. Já a linha pontilhada entre *frames* e espaços mentais indica que o quarto nível de esquematicidade é utilizado no processamento *online* na memória de trabalho, enquanto os outros níveis trabalham na memória de longo prazo. Há ainda um quinto nível, que é o da comunicação, no qual se elaboram os conteúdos dos espaços mentais no discurso. Está também separado porque é linguístico, e não conceptual como os outros.

Com essa proposta, Kövecses (2017, p. 328) pretende responder um problema recorrente na TMC: “[d]omínios fonte tipicamente contêm muito mais material conceptual do que é realmente transferido para o domínio alvo.”⁴⁷ Como a noção de domínio conceptual é muito ampla, vários linguistas e suas pesquisas (Clausner; Croft, 1997; Grady, 1997; Kövecses, 2000; Lakoff, 1990) tentaram dar conta do problema e não conseguiram, porque se apoiavam apenas nesse conceito e nos mapeamentos entre domínios.

O argumento de Kövecses (2017, 2020) é que os domínios conceptuais, por terem alto grau de esquematicidade e representarem todo o nosso conhecimento sobre algum assunto, não são ideais para determinar, sozinhos, os aspectos dos mapeamentos. Para compreender melhor esse fenômeno, é necessário considerar os níveis mais baixos de esquematicidade. Os *frames* selecionam aspectos do domínio matriz, enquanto os espaços mentais fazem a elaboração dos *frames*, utilizando as pistas contextuais para a construção de sentido nas conceptualizações metafóricas.

Isso nos leva a outra discussão central para a construção de sentido metafórico, apresentada por Kövecses (2015) e aprofundada na proposta de Teoria da Metáfora Conceptual Estendida, em Kövecses (2020): o papel do **contexto**. Para o linguista, estudar o contexto pode beneficiar uma nova abordagem para o estudo do significado metafórico, tanto na cognição quanto na cultura (KÖVECSES, 2020, p. 116). Kövecses (2020, p. 176, tradução nossa) argumenta que “a grande armação conceptual de metáforas conceptuais é formada, informada, enriquecida e moldada por nossas experiências.”⁴⁸ E é a totalidade dessas experiências que constitui o contexto.

Kövecses (2020, p. 96) propõe que o contexto seja formado de quatro tipos: situacional, discursivo, cognitivo-conceptual e corporificado, que incluem uma grande variedade de fatores contextuais que influenciam o funcionamento do sistema metafórico em suas hierarquias de esquematicidade. Isso implica afirmar que as expressões linguísticas, presentes nas metáforas conceptuais, emergem não

⁴⁷ No original: “Source domains typically contain a lot more conceptual material than what is actually carried over to the target domain.”

⁴⁸ No original: “This large conceptual scaffolding of conceptual metaphors is formed, informed, enriched, and shaped by our experiences.”

somente da experiência corporificada, mas também dos tipos de contexto e seus fatores contextuais, conforme resumidos no Quadro 6.

Quadro 6 – Fatores contextuais dos quatro tipos de contexto

Contexto situacional	Contexto discursivo	Contexto corporificado	Contexto cognitivo-conceitual
Ambiente físico	Discurso adjacente (co-texto)	Correlações em experiência	Sistema conceptual metafórico
Situação cultural	Discurso anterior	Condições corporais	Ideologia
Situação social	Conhecimento sobre participantes, tópico	Especificidades corporais	Preocupações e interesses
	Formas dominantes de discurso		História

Fonte: Kövecses, 2020, p. 165, tradução nossa.

O Quadro 6, portanto, mostra os principais fatores contextuais dos tipos contextuais encontrados empiricamente em discurso real, após várias análises de Kövecses (2015) e outros linguistas, como Semino (2008). A influência do contexto na produção metafórica se dá através de quatro processos cognitivos, que não são necessariamente conscientes, de acordo com a proposta de Kövecses (2020, p. 100-101).

Primeiro, os conceptualizadores envolvidos na situação comunicativa decidem produzir sentidos utilizando metáforas. Depois, o participante encontra-se exposto a uma gama de informações contextuais que competem por atenção, o que leva ao terceiro processo, o de pré-ativação (*priming*⁴⁹) da(s) metáfora(s) pelo(s) fator(es) contextual(is) mais saliente(s). Ao final, o conceptualizador terá o significado pretendido e apropriado para a situação comunicativa em que se encontra, juntamente com outros conceptualizadores, que devem compartilhar dos mesmos conhecimentos, de modo a compartilharem os significados.

Em resumo, Kövecses (2017) propõe novas diretrizes para o estudo da metáfora conceptual, que incluem quatro níveis de hierarquia de esquematicidade:

⁴⁹ Fajardo e Leão (2014, p. 61), definem o conceito de *priming*, ao qual chamamos também de pré-ativação: “O *priming* é um fenômeno cognitivo [...] definido como ‘um processo no qual um indivíduo é exposto a um estímulo que influencia sua resposta a um estímulo subsequente’ (Kolb & Wishaw, 2003, p. 453). Fisiologicamente, seu processo decorre da ativação das redes neurais que espalham o estímulo para as regiões de informação na memória que estão relacionados ou associados ao conteúdo, influenciando sua resposta (Bargh, Brownell, & Harris, 2009). A ativação dessas redes ocorre de maneira inconsciente, ou seja, o indivíduo não participa voluntariamente de tal processo (Bargh, 1982). Segundo Bargh, Brownell e Harris (2009), o *priming* destaca-se não só pelo seu potencial para influenciar o comportamento, mas também pela sua presença generalizada.”

esquemas imagéticos, domínio matriz, *frames* e espaços mentais. Em sua obra de 2020, o autor desenvolve a proposta de uma nova abordagem: a Teoria da Metáfora Conceptual Estendida – *Extended Conceptual Metaphor Theory*, no original. Nela, o linguista, além de reafirmar a visão multiníveis da metáfora conceptual (KÖVECSES, 2017), expande a Teoria da Metáfora Conceptual e promove discussões sobre o que é a linguagem figurativa, o papel da metonímia, da integração conceptual e do contexto na produção e compreensão das metáforas, metáforas mistas, entre outras problematizações da TMC. Para a análise desta tese, trabalharemos com a visão multiníveis, apresentada em 2017 no artigo *Levels of Metaphor*, conforme já anunciado anteriormente. Vamos, portanto, retornar a esse texto, de modo a compreender a hierarquia de esquematicidade utilizada para analisar as ocorrências da literatura do medo.

Para demonstrar o que propõe, Kövecses (2017, p. 331) utiliza o domínio fonte EDIFÍCIO⁵⁰. Primeiro, o linguista oferece uma descrição do domínio nos quatro níveis de esquematicidade. A informação do artigo está organizada no Quadro 7.

Quadro 7 – Resumo esquemático da proposta de Kövecses (2017) para o conceito EDIFÍCIO

Descrição do Conceito EDIFÍCIO (Kövecses, 2017, p. 331)	
Esquemas imagéticos	CONTÊINER, VERTICALIDADE, PARTE-TODO, OBJETO
Domínio matriz	É OBJETO FÍSICO EM UM ESPAÇO; tem um TAMANHO; tem uma LOCALIZAÇÃO; tem extensão VERTICAL e HORIZONTAL; é um OBJETO ESTRUTURADO, FEITO DE MATÉRIA FÍSICA e FEITO PELO HOMEM; é um ESPAÇO FECHADO dividido em PARTES; tem uma FUNÇÃO etc.
<i>Frames</i>	De PROCESSO DE CONSTRUÇÃO; de SUPORTE FÍSICO (de elementos organizados de maneira estruturada); de PARTES DO EDIFÍCIO (paredes, corredores, portas, janelas etc.); de FUNÇÃO DO EDIFÍCIO (informação sobre o uso dele) etc.
Espaços Mentais	Especificações e elaborações que vão além das estruturas esquemáticas, como quem construiu o edifício e características específicas daquele edifício mencionado no discurso.

Fonte: Quadro elaborado pela própria autora, a partir do texto de Kövecses (2017, p. 331).

⁵⁰ Apesar de ser comum utilizarmos o domínio alvo CONSTRUÇÃO em língua portuguesa, estamos utilizando EDIFÍCIO como tradução para *BUILDING*, de modo a não confundir com outros significados de “construção”, como o processo em si, por exemplo e ficar mais próximo do significado da palavra em inglês, que se refere à estrutura física construída.

Em seguida, o autor dá exemplos de expressões metafóricas, encontradas em *corpora* (cf. LAKOFF; JOHNSON, 2003; KÖVECSES, 2010), que mapeiam o domínio fonte EDIFÍCIO nos domínios alvo TEORIAS e/ou ARGUMENTO. Com os exemplos, ele conclui que há, de maneira geral, três focos de significado (*meaning foci*, no original) comuns entre os domínios conceptuais, que se aplicam, por sua vez, ao domínio fonte SISTEMAS ABSTRATOS COMPLEXOS. Apresentaremos os focos e seus mapeamentos, seguidos de ocorrências reais, no Quadro 8 a seguir:

Quadro 8 – Focos de significado, mapeamentos e ocorrências do domínio fonte EDIFÍCIO

Foco de significado	MAPEAMENTOS Ocorrências reais
(i) o aspecto de construção	EDIFÍCIO → criação ou construção de um sistema abstrato complexo Ex.: “ <i>teorias são construídas</i> em cima de consenso e não fato” (exemplo do Quadro 2).
(ii) estrutura abstrata	ESTRUTURA FÍSICA DO EDIFÍCIO → estrutura abstrata de um sistema abstrato complexo Ex.: “vão ler a discussão e perceber que um lado possui <i>argumentos sólidos e fundamentados</i> já o outro apenas efusões emotivas, distorções” ^{xxv}
(iii) estabilidade e duração abstrata	FORÇA FÍSICA (para a estrutura permanecer de pé) → estabilidade/duração abstrata do sistema abstrato complexo Ex.: “Você sabia? 10 <i>teorias científicas derrubadas</i> ” ^{xxvi}

Fonte: Elaborado pela autora, com focos de significado apresentados em Kövecses (2017, p. 333-334) e utilização de outros exemplos, com suas fontes indicadas no Quadro ou em notas de fim.

Em sua análise, Kövecses (2017) destaca que o primeiro foco se relaciona com o *frame* de PROCESSO DE CONSTRUÇÃO, apesar de o material utilizado nesse processo não aparecer nos mapeamentos convencionalizados. Já o segundo e o terceiro focos estão relacionados ao *frame* de SUPORTE FÍSICO. Os elementos estruturais e a propriedade de uma parte exterior ter o suporte de uma “fundação” são elementos conceptuais presentes no *frame*. A mesma leitura pode ser feita em (15), uma ocorrência de um SISTEMA ABSTRATO COMPLEXO sendo compreendido em termos de um EDIFÍCIO:

(15) A literatura pós-moderna é obcecada pela ideia do “fim”, isto é, o término de uma fase cujo alicerce teria desmoronado (ORTIZ, 2009, p. 236).

Essas características de *frames* e mapeamentos apresentados estão armazenados na memória de longo prazo e acontecem no nível supraindividual. A intenção de Kövecses (2017) com a visão multiníveis é mostrar como a conceptualização acontece em todos os níveis, chegando ao nível individual, ou seja, ao nível onde a comunicação acontece em contexto real e é caracterizada pela grande quantidade de informação específica.

Kövecses, então retoma a discussão sobre as características não mapeadas dos exemplos retirados do *corpora*, lembrando que o material usado no processo de construção de um edifício, apesar de fazer parte do *frame*, não aparece nos exemplos e, por consequência, não aparece nos focos de significado nem nos mapeamentos. Mas em situações comunicativas reais, uma breve busca no Google nos traz ocorrências como a (16):

- (16) Segundo Antônio Suárez Abreu, autor do livro “A arte de argumentar”, “as informações são tijolos e o conhecimento é o edifício que construímos com eles”.^{xxvii}

Em (16), observamos que Antônio Suárez Abreu considera a necessidade de informações, aqui conceptualizadas como tijolos, para construir conhecimento, aqui entendido como um EDIFÍCIO. Por isso, Kövecses (2017, p. 336, tradução nossa, grifos do autor) sugere “que, em casos como estes, os elementos *não rotineiros ou convencionais* do *frame* podem participar nos mapeamentos metafóricos.”⁵¹ Kövecses (2017) resume:

Dessa forma, enquanto no nível supraindividual da conceptualização metafórica certos *frames* específicos dentro de um domínio fonte são perfilados (e são rotineiramente e habitualmente usados para um propósito específico), no nível individual encontramos *frames* adicionais que podem estar envolvidos em executar a tarefa. O nível supraindividual parece limitar o uso de *frames* dentro de um domínio, enquanto o nível individual parece expandir seus usos. A diferença, sem dúvida, resulta na ausência, em oposição à presença, de contexto rico em informação (como descrito em Kövecses, 2015) e o uso mais flexível de elementos dos *frames* (através de concretização do *frame*)⁵² (KÖVECSES, 2017, p. 337, tradução nossa).

⁵¹ No original: “It can be suggested that in cases like this frame elements from *other than* the routinely or conventionally used frames can participate in metaphorical mappings.”

⁵² No original: “Thus, while at the supraindividual level of metaphorical conceptualization certain specific frames within a source domain are profiled (and they are routinely or habitually used for a particular purpose), at the individual level we find additional frames that may be involved in performing the task. The supraindividual level seems to constrain the use of frames within a domain, whereas the individual level seems to broaden their use. The difference no doubt results from the

O exemplo (16) mostra um novo mapeamento, possível mas não convencional, da MC CONHECIMENTO É EDIFÍCIO. Kövecses (2017, p. 337) argumenta que sua proposta de descrição do mecanismo cognitivo da metáfora conceptual dá conta de explicar o “item inesperado” do discurso real, e que esse mesmo fenômeno pode ser um caso de integração conceptual (cf. Fauconnier; Turner, 2002).

Na ocorrência (16), assim como nos exemplos que ele mesmo considera no seu texto, temos um elemento do domínio alvo que “seleciona” um elemento do domínio fonte, mesmo que não convencionalizado, e o utiliza para criar um novo significado. Isso acontece no nível individual e depende do nível menos esquemático e mais específico para ser introduzido no discurso e compreendido pelos usuários da língua: os espaços mentais. A discussão da ocorrência (16) também demonstra que os elementos do *frame* não são estanques, mas sim suficientemente flexíveis para, juntamente com pistas contextuais, serem utilizados na construção do significado em nível individual.

Com isso, Kövecses (2017) propõe uma maneira mais abrangente de analisar a conceptualização de metáforas, em uma visão multiníveis da MC. Em sessão plenária proferida em 2019⁵³, e posteriormente em seu livro (KÖVECSES, 2020) o linguista propõe, ainda, a Teoria da Metáfora Conceptual Estendida (TMCE), que tem dois princípios básicos. Primeiro, a MC deve ser considerada em sua complexidade e em seus níveis de esquematicidade. Segundo, deve-se considerar as esferas contextuais que afetam a complexidade metafórica, como os contextos situacionais, discursivos, conceptual-cognitivos e corporificados. Na TMCE, os multiníveis esquemáticos, os contextos e as situações reais de uso devem ser considerados na análise metafórica, de modo a mostrar com maior clareza a cognição metafórica concretizada na linguagem cotidiana.

Kövecses (2017, p. 345) pretende, com a visão multiníveis da metáfora conceptual, esclarecer alguns problemas que já afligem pesquisadores há muito tempo. Um deles é o problema da metodologia, que, com essa nova visão, ganha

lack, as opposed to the presence, of information-rich context (as described in Kövecse 2015a) and the more flexible use of frame elements (through frame completion).”

⁵³ Plenária proferida em 13 mar. 2019, no *International Symposium on Linguistics, Cognition, and Culture*, realizada na Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte/MG. Palestra intitulada “*Extended conceptual metaphor theory: a new way of looking at the cognition-culture interface*”. Um resumo da palestra pode ser encontrado em http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/simposiolcc/Caderno%20de%20resumos%20LCC.pdf.

um novo fôlego de pesquisas, por introduzir vários níveis de análise, e não somente o pareamento domínio fonte e domínio alvo, como era de costume. Um segundo problema que parece solucionado é a relação entre metáfora conceptual e integração conceptual, já que agora elas se complementam. Um terceiro problema era a tarefa de explicar os efeitos pragmáticos de expressões metafóricas específicas, agora solucionado com a visão multiníveis da metáfora no discurso, pois os efeitos não são mais ignorados na análise.

Na pesquisa que se segue, pretendemos explorar essa visão multiníveis para analisar metáforas conceptuais do medo na literatura do medo, com a intenção de compreender melhor como conceptualizamos a emoção do medo na linguagem cotidiana. Porém, antes de passar à análise, dedicamos o próximo capítulo à literatura do medo, seguido de outro dedicado à metodologia.

2 O MEDO NA LITERATURA: A LITERATURA DO MEDO

No Capítulo 2, faremos uma breve discussão sobre os conceitos que nos levam à literatura do medo, incluindo o gênero literário gótico, considerado por muitos estudiosos o gênero literário fundador do que hoje chamamos de literatura de terror, de gênero ou do medo, e considerações sobre o medo na ficção, bem como o consumo de produtos culturais relacionados à emoção e uma breve história do Mestre do Terror, Stephen King.

2.1 Gótico: o gênero literário fundador da literatura do medo

H. P. Lovecraft abre assim as suas considerações sobre o horror sobrenatural na literatura: “[a] emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo e o mais poderoso é o medo do desconhecido” (2008, p. 13). O terror está ligado às nossas emoções mais primitivas, assim como o medo habita nossas mentes, provavelmente, desde antes do desenvolvimento da fala. Do instinto de sobrevivência e reações e emoções responsivas ao ambiente primitivo, que ameaçava a vida humana a todo momento e de várias formas, até a religião e a superstição, esses já construtos do homem, o folclore popular é recheado de terrores, perigos e incertezas, refletindo na produção artística.

Desde a tradição oral, a fantasia tratava de aterrorizar crianças e adultos, com a intenção de mostrar-lhes padrões de comportamento, cerimoniais religiosos, entre outros fins. Lendas e mitos são retratados em poesia e prosa: contos de fadas, *Beowulf*, Dante, Shakespeare, tratados sobre bruxaria e demonologia; muitos escritos apresentavam narrativas de terror, de horror e sobrenaturais, desde a Grécia Antiga até a Idade Média (cf. CUDDON, 2013; REYES, 2016). A *Epopéia de Gilgamesh*, ca. 2100 a.C., e os clássicos *Ilíada* e *Odisseia*, atribuídas a Homero, século VIII a.C., figuram entre as primeiras obras literárias que apresentam elementos sobrenaturais, monstros, deuses, profecias e mortes (CARDIN, 2017). Mas é somente com o romance gótico que o gênero é reconhecido: “O impulso e a

atmosfera são tão antigos quanto a humanidade, mas a história fantástica típica da literatura padrão é filha do século XVIII” (LOVECRAFT, 2008, p. 24).

Roberts (2012, p. 49, tradução nossa) atribui à literatura gótica uma força como corrente literária que traz uma ruptura com o clássico, abrindo espaço para a novidade: “a força da literatura gótica foi esmagar os portais das amarras clássicas e agarrar as intensidades e vigor de uma forma especificamente entendida como nova”⁵⁴. Reyes (2016, loc. 192)⁵⁵ afirma que é com a literatura gótica que o gênero do horror ficcional começa a ser comercializado como um produto característico, o que justificaria esse recorte no tempo, apesar de todos momentos horríveis – no sentido de apresentarem elementos de horror – na literatura desde o *Satiricon* de Petronio, no século I DC.

O consenso é de que o gênero literário do horror tenha sido fundado como forma literária permanente no século XVIII, com o romance gótico *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole, em 1765 (cf. CARROLL, 1999; LOVECRAFT, 2008; ROBERTS, 2012). Teria sido essa obra a primeira a trazer o medo na literatura como efeito de leitura. Lovecraft (2008), apesar de criticar severamente a história, assume a importância de tal obra para o desenvolvimento para a literatura fantástica, pois, segundo o crítico, Walpole trouxe à literatura gótica uma “parafernália dramática” inovadora que seria imitada até hoje. O termo “gótico” tem tanta força que é usado para descrever literatura de horror moderna, como obras de Stephen King, por exemplo (CLASEN, 2017). A literatura gótica consiste em uma atmosfera de mistério e suspense e ambientações em castelos góticos e suas alas longas, úmidas e desertas, lendas apavorantes e fantasmas dos mais diversos tipos, somados aos personagens do vilão perverso e tirânico, da heroína santa e do herói valoroso e imaculado. Sobre o romance gótico, Punter (2013) corrobora:

Quando se pensa em romance gótico, um conjunto de características salta imediatamente à cabeça: uma ênfase em descrever o assustador, uma insistência comum em ambientes arcaicos, um uso proeminente do sobrenatural [...] Ficção gótica é a ficção do castelo assombrado, das heroínas perseguidas por horrores inomináveis, do vilão obscuramente

⁵⁴ No original: “the strength of Gothic literature was in smashing the portals of classical restraint and grabbing at the intensities and vigour of a form specifically understood to be new.”

⁵⁵ A abreviatura “loc.” refere-se ao termo “localização”, utilizado em e-books lidos pelo dispositivo Kindle®. Quando o dispositivo informa o número de página, este será indicado no texto. Quando não, informar-se-á a localização.

sombrio, de fantasmas, vampiros, monstros e lobisomens⁵⁶ (PUNTER, 2013, p. 1, tradução nossa).

Lovecraft argumenta, ainda, que os recursos estilísticos de Walpole teriam inspirado “os verdadeiros criadores de um terror cósmico – a linhagem de verdadeiros artistas que começa com [Edgar Allan] Poe” (2008, p. 27-28). Mas, antes de Poe aparecer no século XIX, surgiram muitas obras, tanto originais quanto paródias do gênero inaugurado. Sra. Barbault (*Sir Bertrand*), Clara Reeve (*Otranto: the old English baron*), Sophia Lee (*The Recess*), Ann Radcliffe (*The mysteries of Udolpho*) e Charles Brockden Brown (*Wieland; or, the transformation*) são alguns dos escritores que seguiram os passos de Walpole. Segundo Lovecraft (2008), o gótico atinge seu apogeu com Matthew Gregory Lewis, autor de *The Monk* (“O Monge”), que alcançou tamanha popularidade que lhe rendeu o apelido “Monk” Lewis. A obra é genuinamente chocante por seus atributos quase pornográficos e transgressões sexuais violentas (ROBERTS, 2012, p. 51).

Como último representante da escola gótica, Lovecraft elege Charles Robert Maturin e sua “obra-prima de horror intenso que é *Melmoth, the wanderer* (*Melmoth, o errante*), de 1820, em que o conto gótico alcançou alturas de puro pavor espiritual que jamais alcançara” (LOVECRAFT, 2008, p. 35). O crítico considera a obra um “enorme passo na evolução da história de terror” (LOVECRAFT, 2008, p. 35), por apresentar cenas convincentemente apavorantes.

Depois dessa leva de autores e alguns outros, em 1817 foi publicada uma das obras de maior influência para o gênero: *Frankenstein; or, the modern Prometheus*, de Mary Shelley. Além de clássico do terror, a influência de *Frankenstein* se estende a outros objetos culturais:

De certa maneira mais significativa que o romance é a influência considerável que Frankenstein exerce sobre a cultura dos séculos XIX e XX; o monstro despejando e transbordando em uma variedade de outras formas culturais, de adaptações teatrais a alusões via Carlyle, Dickens, Marx e adentrando o século XX em forma de cinema, desenho para a tv e cultura geral⁵⁷ (ROBERTS, 2012, p. 52, tradução nossa).

⁵⁶ No original: “When thinking of the Gothic novel, a set of characteristics springs readily to mind: an emphasis on portraying the terrifying, a common insistence on archaic settings, a prominent use of the supernatural...Gothic fiction is the fiction of the haunted castle, of heroines preyed upon by unspeakable terrors, of the blackly lowering villain, of ghosts, vampires, monsters and werewolves.”

⁵⁷ No original: “In a way more significant than the novel itself is the considerable influence Frankenstein exerted upon nineteenth- and twentieth-century culture; the monster flowing and pouring into a variety of other cultural forms, from stage adaptations and allusions via Carlyle,

O romance gótico dá vida, então, a vários tipos de monstros, vampiros (*Drácula*, de Bram Stoker, o exemplo mais famoso), lobisomens etc. Com o passar do tempo, os temas foram se expandindo, de forma que outros elementos narrativos, diferentes daqueles introduzidos por Walpole, foram se acrescentando à literatura de horror. Ciência, pseudociência, monstros, suspense psicológico e até mesmo questões espirituais e religiosas se somam à parafernália dramática walpoliana. Temos escritores como Washington Irving, Thomas Moore, William Harrison Ainsworth, Charles Dickens, Edward Bulwer-Lytton. Essa tradição literária, com aspectos tanto góticos quanto de lição moral, entrou no século XIX com nomes como Joseph Sheridan LeFanu, Sir A. Conan Doyle, H.G. Wells e Robert Louis Stevenson. O clássico literário “O Morro dos Ventos Uivantes” (*Wuthering Heights*), de Emily Brontë, lançado em 1847, marca, de acordo com Lovecraft, uma transição de escola literária, a qual ainda sobrevive,

pois a ela pertencem claramente os contos de horror contemporâneos especializados mais em acontecimentos do que em detalhes de atmosfera, que falam mais ao intelecto que à imaginação impressionista, cultivam antes um glamour luminoso do que uma tensão maligna ou verossimilhança psicológica, e adotam uma atitude definida de simpatia para com [sic] a humanidade e seu bem-estar (LOVECRAFT, 2008, p. 49).

Ao longo de todo o seu texto, Lovecraft apresenta o que considera como os melhores exemplos literários do medo cósmico, do horror sobrenatural que descreve e defende. Ele menciona a tradição da narrativa fantástica na Europa Continental, nos EUA e nas Ilhas Britânicas, revelando detalhes das histórias e dos escritores que elegeu como representativos do gênero. Mas há um escritor que ele considera como revolucionário da arte.

A partir dos anos 1830 do século XIX, surge o autor que, de acordo com Lovecraft, revoluciona o conto fantástico e aprimora a história de horror: Edgar Allan Poe. O final feliz, a virtude e o didatismo moral, até então presentes na literatura gótica e de horror, dão lugar à expressão das sensações como elas são, sem tendencionismo ao bem ou ao mal, sem formulação de opinião. Sua escrita era de “uma malignidade convincente que nenhum dos seus predecessores possuía e [estabeleceu] um novo padrão de realismo nos anais do horror literário. [...] e, assim, dessa maneira, uma mudança definitiva começou a afetar a corrente principal da

Dickens, Marx and into the twentieth century in cinematic, televisual cartoon and general cultural form.”

escrita macabra” (LOVECRAFT, 2008, p. 62-63). Lovecraft dizia que Poe inventou o conto e influenciou movimentos estéticos na França, promovido por seu admirador Charles Baudelaire, o que o fizeram o pai dos Decadentes e dos Simbolistas.

Lovecraft divide os contos de Poe em diversas classes: contos de lógica e raciocínio, precursores das histórias de detetive, contos extravagantes e grotescos, influenciados por Hoffman, contos de psicologia anormal e monomania, expressões de terror, e, o que o crítico considera mais intensos e de acordo com a própria opinião sobre o horror na literatura, os de horror sobrenatural. Essa distinção não é representativa para a literatura do medo, termo que queremos explicar e defender neste trabalho, como veremos adiante, mas nos mostra a amplitude da obra de Poe e sua importância para horror na literatura.

Enfim, Lovecraft (2008, p. 103) aponta que a evolução do gênero do horror acontece com o avanço na “técnica, perícia narrativa, experiência e conhecimento psicológico”. A tendência dominante da história fantástica “séria” passa a ser o realismo, a fidelidade à Natureza, a atmosfera de verossimilhança, mesmo que a ambientação aconteça em um mundo irreal. Para o futuro (lembrando que essas considerações foram escritas na década de 1930), o crítico acredita que o horror sobrenatural tem espaço, não somente pelo interesse humano pelo maravilhoso e fantástico, estimulado ainda mais pela ciência moderna, mas também porque a crítica tem mais simpatia com o gênero do que existia no passado.

Lovecraft, profético, afirma que, mesmo que as tendências do gênero mudem, o horror sobrenatural em literatura se manterá: “[t]rata-se de um ramo estreito, mas fundamental, da expressão humana, e ele atrairá principalmente, como sempre, um público limitado com sensibilidades agudas especiais” (LOVECRAFT, 2008, p. 125). O que veremos mais adiante, porém, é que a literatura do medo não apenas resistiu ao tempo, como previsto por Lovecraft nos anos 30 do século XX, mas que se tornou estímulo estético de massa, alcançando bem mais do que um público limitado com sensibilidades especiais.

2.2 O horror artístico, o medo ficcional e a literatura do medo

Carroll (1999) introduz, em sua obra seminal e imprescindível para o estudo da literatura do medo, o conceito de “horror artístico”. O autor resume:

Horror artístico é um estado emocional em que, essencialmente, um extraordinário estado físico de agitação é causado pelo pensamento de um monstro, em virtude dos detalhes apresentados por uma ficção ou por uma imagem, pensamento esse que também inclui o reconhecimento de que o monstro é ameaçador e impuro. O pensamento do público sobre um monstro é sugerido, no que se refere a essa resposta, pelas respostas dos personagens humanos da ficção cujas ações ele está acompanhando, e esse público, como os personagens mencionados, também pode querer evitar o contato físico com coisas como monstros. Os monstros, aqui, são identificados como qualquer ser que não se acredite existir agora de acordo com as noções científicas em vigor (CARROLL, 1999, p. 54-55, grifos nossos).

Os componentes que identificam o horror artístico são as condições para o leitor/espectador estar em um estado emocional análogo ao dos personagens, ou seja, condições para estar em um estado emocional ocorrente de horror: (i) experimentar sensações físicas estando em algum estado de agitação anormal que (ii) tenha sido causada pelo a) pensamento de que o monstro é um ser possível; e pelos pensamentos avaliativos de que b) o monstro tem como característica ser ameaçador, seja fisicamente, moralmente ou socialmente e c) o monstro é um ser impuro, sendo que (iii) esses pensamentos costumam acompanhar o desejo latente de evitar o contato físico de tais seres (CARROLL, 1999, p. 45).

Percebe-se, portanto, que o conceito de “monstro” é essencial para a compreensão do horror artístico em Carroll (1999). Mary Douglas, em sua obra seminal *Pureza e perigo* (1966), estabelece que a impureza é uma transgressão de esquemas de categorização cultural. Com base nessa definição de Douglas, Carroll (1999, p. 50-51) especula que o monstro do horror artístico é um ente informe ou disforme, incompleto, categorialmente intersticial e, por vezes, contraditório. Frequentemente, os monstros são “indescritíveis ou inconcebíveis”: “[m]ais uma vez, parece ser que esses monstros não cabem nem no esquema conceitual dos personagens nem, o que é mais importante, no do leitor” (CARROLL, 1999, p. 50-51).

Os monstros são descritos de diversas formas nas obras de horror artístico: como misturas (e.g. Jekyll e Hyde, lobisomem); como incompletude categórica (zumbis, fantasmas) e partes de corpo como monstros (mãos, cabeças); como

informidade (formas vaporosas ou gelatinosas, descrições vagas) e, assim, desencadeiam o horror artístico. Tais transgressões categoriais caracterizam os monstros como “antinaturais”; impõem uma ameaça física e cognitiva, pois ameaçam o conhecimento de mundo: “o fato de o monstro X ser categoricamente intersticial causa uma sensação de impureza em nós sem que tenhamos necessariamente consciência do que exatamente causa essa sensação” (CARROLL, 1999, p. 53).

Os monstros não são seres somente impossíveis, mas também levam o personagem ao extremo, ao transtorno, por desafiar os modos de pensar fundamentais de uma cultura. Além disso, entes impuros culturalmente costumam ser associados a posse de poderes mágicos, reforçando as características intersticiais dos monstros. Também devemos considerar que o monstro é, frequentemente, um ente que vem de fora do convívio social comum – eles vêm das profundezas do mar, do espaço sideral ou do esgoto, por exemplo (CARROLL, 1999, p. 54). Ou seja, o que horroriza é o que vem de fora das categorias sociais padrões.

Carroll (1999) pressupõe que o horror artístico seja uma emoção, suscitada no público, de maneira intencional, pelas narrativas e imagens ficcionais de horror. A interpretação e a avaliação cognitiva do sujeito acerca de sua situação, quando causa agitação física anormal, leva esse sujeito ao estado emocional ocorrente. Essas respostas emocionais ao horror artístico ajudam a formular um quadro objetivo da emoção do horror artístico:

Então, o que identifica ou individualiza determinados estados emocionais? Seus elementos cognitivos. As emoções envolvem não só perturbações físicas, mas também crenças e pensamentos, crenças e pensamentos acerca das propriedades dos objetos e das situações. Além disso, essas crenças (e pensamentos) não são apenas factuais – por exemplo, há um caminhão grande vindo em minha direção – mas também avaliativas – por exemplo, esse caminhão grande é perigoso para mim. Ora, quando estou num estado de medo em relação a esse caminhão, estou em algum estado físico – talvez involuntariamente eu feche os olhos, enquanto meu pulso dispara – e esse estado físico foi causado por meu estado cognitivo, por minhas crenças (ou pensamentos) de que o caminhão está vindo na minha direção e de que essa situação é perigosa. Meu fechar de olhos e o disparar de meu pulso poderiam estar associados a muitos estados emocionais, por exemplo, um êxtase; o que faz com que meu estado emocional seja, nesse caso particular, o medo, são as minhas crenças. Ou seja, os estados cognitivos diferenciam uma emoção de outra, embora para que um estado seja um estado emocional deva haver também algum tipo de agitação física que tenha sido gerada pelo estado cognitivo dominante (abarcando crenças ou pensamentos) (CARROLL, 1999, p. 43-44).

Quando a nossa imaginação nos leva a sentir o medo do personagem, estamos entrando no campo do medo artístico. É uma “emoção estética”, um “efeito de recepção”, um “resultado produzido por um artefato (a obra literária) concebido para suscitar essa emoção específica”, que o escritor construiu em seu texto para fascinar o leitor com a ideia de infligir-lhe medo (FRANÇA, 2011, p. 66):

Considerar a composição artística como máquina de produzir efeitos permite-nos considerar o medo tanto em sua dimensão textual – a elaboração artesanal – quanto em sua dimensão ligada à recepção – os sentidos culturais do medo. Além disso, abre espaço para a integração do autor nesse processo, como alguém capaz de manipular ao menos alguns dos elementos constitutivos da produção de sentidos na literatura (FRANÇA, 2011, p. 67).

Em dado momento, Carroll (1999) faz um *mea culpa* e abraça a falha em sua própria tentativa de definição do horror artístico e do que constitui uma obra desse gênero. Ele admite que o gênero artístico pode não ser suscetível a essa definição rigorosa que propõe, apesar de considerar que sua teoria do horror oferece “um retrato nítido dos casos centrais ou essenciais de horror artístico” (CARROLL, 1999, p. 58).

Smuts (2014) discute críticas às definições de Carroll (1999). O paradigma do monstro, proposto por Carroll, é pouco inclusivo e deixa de fora exemplos de horror que são, de acordo com Carroll, casos limítrofes, e, de acordo com Smuts, casos centrais, referindo-se, especificamente, ao horror ficcional com monstros humanos (como *O Silêncio dos Inocentes*, de Thomas Harris, 1988, adaptado para os cinemas em 1991). Para solucionar o problema, Smuts (2014, p. 6) sugere ou rejeitar a necessidade da existência do monstro ou rejeitar a concepção sobrenatural do monstro, ambas impostas por Carroll (1999) como condições para classificar uma obra como de horror. Smuts (2014), apesar da crítica, não oferece soluções definitivas à definição do que é horror. Como gêneros são tentativas não naturais de classificação de objetos artísticos, uma classificação absoluta e sem dúvidas é, simplesmente, impossível. Smuts (2014, p. 13, tradução nossa), portanto, deixa em aberto a definição de horror, pois “seu caráter multifacetado foge às nossas tentativas de prender [o horror] a uma definição clássica.”⁵⁸

⁵⁸ No original: “The multi-faceted genre eludes our attempts to pin it down in a classical definition”.

Cuddon (2013, p. 339, tradução nossa) define uma história de terror como “uma narrativa ficcional (geralmente em prosa) de tamanho variável que choca ou até amedronta o leitor, e/ou induz um sentimento de repulsa e aversão.”⁵⁹ Em comum com Carroll (1999), temos o sentimento de repulsa. A definição está de acordo com o senso comum, mas permanece superficial, não se aprofundando nas condições necessárias para o “horror artístico”, como discutido por Carroll (1999). A explicação de Cuddon (2013, p. 340) admite que histórias de mistério, suspense, terror e sobrenaturais têm relação íntima com o as histórias de horror, além de caracterizá-las como histórias que exploram limites de experiência humana: caos psicológico, trauma, tabus, barbárie, medos, as fronteiras da consciência e violência são temas possíveis e prováveis explorados por essas histórias.

Já no verbete *terror/horror*, Cuddon (2013, p. 715) explica que Ann Radcliffe⁶⁰, escritora gótica, no seu ensaio *Sobre o sobrenatural na poesia*, em 1826, definiu as diferenças entre terror e horror. Para a autora, são dois tipos diferentes de escrita gótica. O terror é sugerido no texto, enquanto o horror é explícito. A diferença é moral: o terror teria a capacidade de expandir a alma, de inspirar, de nos melhorar, ao fazer com que percebamos que o medo pode ser superado. O horror, por outro lado, nos deixa paralisados, aniquila nossas faculdades mentais, nos deixa confusos e com medo da vida.

Cabe, ainda, uma observação acerca dos termos “horror” e “terror” e “repulsa”. King (1983, p. 25, tradução nossa) argumenta sobre os efeitos narrativos do terror, do horror e da repulsa, tendo aqui uma das suas citações mais famosas: “[e]u reconheço o terror como a emoção mais primorosa [...] então tentarei aterrorizar o leitor. Mas se eu achar que não conseguirei aterrorizá-lo, tentarei horrorizar; e se eu não conseguir horrorizar, partirei para a grosseria. Não tenho orgulho.”⁶¹

⁵⁹ No original: “A fictional narrative (usually in prose) of variable length which shocks or even frightens the reader, and/or introduces a feeling of repulsion and loathing.”

⁶⁰ Para uma tradução atualizada de trechos deste texto, verificar FRANÇA, J.; ARAÚJO, A. P. *As artes do mal: textos seminais*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018.

⁶¹ No original: “I recognize terror as the finest emotion [...] and so I will try to terrorize the reader. But if I find I cannot terrify him/her, I will try to horrify; and if I cannot horrify, I’ll go for the gross-out. I am not proud.”

Os termos terror e horror parecem se sobrepor nos estudos consultados para esta tese. Usaremos os termos de maneira sobreposta, apesar de o senso comum e alguns autores distingui-los como terror, um efeito psicológico, e horror, um efeito causado pela exposição a elementos repulsivos, horríveis. Entendemos que ambos os efeitos causem medo, que é a nossa investigação principal.

A definição de Reyes (2016) é a que mais se assemelha ao termo “literatura do medo”. O pesquisador de Estudos Góticos define ficção de horror como

[...] uma literatura que, ativamente e predominantemente, procura criar um sentimento difundido de inquietação e que, consistentemente, apesar de não necessário, mas sempre com sucesso, tenta despertar emoções e sensações que normalmente atribuímos a sentimentos de ameaça⁶² (REYES, 2016, loc. 114, tradução nossa).

Para Reyes (2016), a ficção de horror é definida pelas suas pretensões de causar medo em seus leitores. A leitura de tal ficção propõe uma viagem de entretenimento e, ao mesmo tempo, assustadora. Tanto na literatura quanto em outras mídias, a ficção de horror nos presenteou com tendências e personagens que se tornaram parte do *zeitgeist*, de monstros famosos, como o Monstro em *Frankenstein*, que completou 200 anos em 2018, a frases célebres, como “Qual seu filme de terror favorito?”, do filme *Pânico* (CRAVEN, 1996). O horror pode aparecer em qualquer lugar: por ser uma emoção vaga e muito particular, o apelo de sua ficção é universal, mas seus catalisadores variam entre o sobrenatural, o primitivo, o inconsciente, o nojento etc. Por esse motivo, “o horrível” oscila em obras que, de maneira abrangente, pertencem a outros gêneros, como acontece em diversas obras de suspense, por exemplo, dividindo opiniões sobre a classificação.

Reyes (2016, loc. 127) discute também um conceito bastante aceito na literatura sobre horror ficcional: o gênero horror como forma cultural fóbica, ou seja, como um produto de uma sociedade, de uma história, de uma cultura e de uma estrutura psicológica de determinada época, moldada de acordo com as ansiedades vigentes. De acordo com o autor, essa visão legitima o valor do horror ficcional, pois tem a capacidade de trazer para a ficção verdadeiras preocupações sociais, não sendo, assim, puro entretenimento. O horror ficcional considerado como elevado é,

⁶² No original: “[...] horror fiction may be best understood as the literature that actively, and predominantly, seeks to create a pervasive feeling of unease and which, consistently, although not necessarily always successfully, attempts to arouse the emotions and sensations we would normally ascribe to feeling under threat.”

portanto, aquele que apresenta perspectivas sociais e históricas em sua narrativa, cujo conteúdo permite discutir tabus, em um realismo social que seria inaceitável em outros gêneros.

Devemos esclarecer que a defesa de horror “elevado” parte de alguns autores, como o próprio Reyes (2016). Particularmente nesta tese, não temos a pretensão de afirmar que somente a literatura “elevada” é de bom gosto ou aceitável; literatura do medo é gênero literário com potencial para causar a emoção do medo e, para uma análise linguística, isso nos basta. Recentemente, inclusive, surgiu na crítica da área um subgênero do terror ficcional: o pós-horror, termo utilizado para classificar a obra de terror que não provoca sustos fáceis, mas que apresenta temas mais sombrios, mais reflexivos, o que estaria desagradando os fãs de terror (ROSE, 2017).

Na internet, alguns fãs criticaram o novo rótulo, chamando-o de elitista e acusando-o de enrijecer e limitar o gênero. Stancki (2017), professor e pesquisador de cinema, horror, representação social e jornalismo, acredita que a discussão leva à reflexão sobre o gênero, mas não limita a pluralidade do terror, como diriam alguns críticos de Rose. O termo “pós horror”, para Stancki (2017), ajuda a definir um “novo ciclo de consumo” do cinema de horror no século XXI. Faremos considerações a respeito do consumo da mídia de terror mais adiante.

De natureza transgressiva, o terror tem grande apelo popular porque ultrapassa os limites do socialmente aceitável, do decoro e do “bom gosto”. Permite, então, experiências extremas e demanda exercícios de pensamento e de projeção para dentro das situações propostas pelo texto. Mas, ao mesmo tempo que permite incluir nossos medos mais obscuros, o horror ficcional permite também que tenhamos acesso a eles a partir do ponto estratégico – e seguro – da ficção e nos ensina a responder a esses estímulos e administrá-los (REYES, 2016, loc. 165).

Em filmes, as imagens e os áudios são os responsáveis por causar os efeitos do medo. Na literatura de horror, somos obrigados a processar informação através da linguagem: “[a] ficção de horror deve perturbar mais prontamente as mentes dos leitores acionando sua imaginação”⁶³ (REYES, 2016, loc. 114, tradução nossa). O uso de linguagem sugestiva, como descrições vagas de monstros, por exemplo, faz

⁶³ No original: “Horror fiction may more readily disturb the minds of readers by engaging with their imaginations.”

parte das estratégias para induzir o medo no leitor. Reyes afirma que a experiência do horror é pessoal por causa do seu potencial criativo, já que é preciso pouco para desconcertar ou perturbar o leitor, e é justamente por isso que, para criar essa atmosfera, a linguagem precisa trabalhar mais arduamente do que outras mídias (REYES, 2016, loc. 114).

Clasen (2017, p. 10, tradução nossa) situa o estudo da ficção do horror dentro de uma abordagem mais ampla das ciências sociais evolucionárias, definindo a ficção de horror como “o tipo de ficção manifestamente tencionada a assustar e/ou perturbar seu público”⁶⁴. Nesta discussão, ele separa os termos “gótico”⁶⁵ e “horror”. Apesar de ser utilizado como termo guarda-chuva por muitos autores e estudiosos do assunto, ele considera que “gótico é um fenômeno histórico”, enquanto “horror”, sim, é um termo guarda-chuva, que categoriza os tipos de ficção determinados a instigar emoções negativas, como medo e ansiedade, em seu público (CLASEN, 2017, p. 15). Ficção, aqui, é utilizada com um sentido amplo, incluindo séries de TV e filmes, literatura, jogos de todos os tipos.

Clasen (2017) se diz especialmente intrigado com o fascínio que nós, seres humanos, temos pelo horror sobrenatural⁶⁶: além de sentirmos atração por aquilo que nos faz sentir mal, por que gostamos de histórias com monstros que parecem saídos de superstições ancestrais? Outros estudiosos, como Smuts (2014) e Carroll (1999), também se debruçaram sobre a questão do porquê sentimos atração por algo que nos traz sentimentos negativos e deveria nos causar mais aversão do que atração. Carroll (1999, p. 93) chama isso de “paradoxo da ficção”: “como é possível responder com autêntica emoção ao que devemos saber que não é verdade”. Smuts (2014, p. 7, tradução nossa) chama isso de “paradoxo da arte dolorosa”: “se as

⁶⁴ No original: “I define horror as the kind of fiction that is manifestly designed to scare and/or disturb its audience”.

⁶⁵ Muitos autores e pesquisadores utilizam o termo “gótico moderno” ao se referir a obras ficcionais de horror contemporâneas. Um exemplo pode ser encontrado em Piatti-Farnell, Lorna; Brien, Donna Lee (orgs.). *New directions in 21st century gothic: the gothic compass*. New York: Taylor and Francis, 2015.

⁶⁶ Clasen (2017, p. 10) distingue o horror sobrenatural, aquele que envolve a suspensão de leis físicas, corporificadas em ou causadas por elementos sobrenaturais, como monstros ou fantasmas, do horror psicológico, caracterizado por ameaças naturais, mesmo que improváveis, como assassinos humanos psicopatas.

peessoas evitam a dor então por que as pessoas querem experimentar arte que é dolorosa?”⁶⁷

Um exemplo do paradoxo da ficção é o fato de termos respostas emocionais à ficção, mas não à mentira, que ao ser descoberta, destrói qualquer reação emocional. Uma hipótese para explicar isso seria a teoria da ficção como ilusão: as ilusões criadas pela arte nos iludem a ponto de acreditarmos nela. Só que essa teoria apresenta problemas, já que se realmente acreditássemos na ilusão provocada pela arte, enquanto leitores ou espectadores, tentaríamos fugir da experiência artística ou seríamos chamados de loucos por encará-las. Carroll (1999, p. 99) argumenta: “Uma condição real da existência de uma instituição de ficção da qual tiramos diversão e prazer é a de sabermos que as pessoas e acontecimentos não são reais”. Ora, especificamente no caso do horror artístico, não nos sentiríamos seguros durante a fruição, o que coloca a teoria da ilusão em desacordo com os pressupostos da instituição da ficção (CARROLL, 1999, p. 99).

Outra hipótese é apresentada: a da voluntária suspensão da descrença. A partir de uma reflexão de Coleridge⁶⁸, Carroll (1999, p. 100-102) desenvolve o argumento de que a suspensão da descrença engajaria nossa resposta emocional à ficção, ao mesmo tempo em que seria um processo consciente, voluntário, que constitui a “fé poética”, ou seja, a nossa propensão a acreditar na história ficcional e se engajar nela emocionalmente. Mas a suspensão voluntária da descrença também apresenta problemas, pois não resolve o paradoxo da ficção, já que uma leitura consciente de uma obra de terror não neutraliza nossas crenças na não-existência de monstros e demônios: “[s]e tivéssemos de suspender a nossa crença de que o que estamos vendo é ficcional e considerássemos aquilo como real, os prazeres normais e apropriados da ficção tornar-se-iam impossíveis” (CARROLL, 1999, p. 103).

Ainda assim, o conceito de suspensão voluntária da descrença é, até hoje, aplicado a diversas mídias além da literatura, como cinema, televisão e jogos. O conceito tem aplicação mais livre e sem muitas explicações, fazendo parte do senso comum como explicação possível para o acordo de cooperação entre a obra e o

⁶⁷ No original: “The paradox boils down to a simple question: if people avoid pain then why do people want to experience art that is painful?”

⁶⁸ Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, em SUFFER, Donald (org.). *Selected poetry and prose of Coleridge*. New York: The Modern Library, Random House, 1951, p. 264. O texto original não foi consultado e consta em CARROLL (1999, p. 100).

receptor, como explica Fragoso (2014, p. 60): “[n]a interpretação mais frequente, a suspensão de descrença é entendida como o abandono da capacidade crítica diante do apelo imersivo de um universo ficcional.”

Em seguida em seu texto, Carroll (1999) apresenta a teoria de Kendall Walton, a teoria da resposta ficcional como fingimento, na qual se postula que a resposta emocional à obra ficcional é uma resposta fingida, um faz-de-conta. Logo depois, discute a teoria do pensamento como respostas emocionais às ficções. Nela, são os conteúdos de pensamentos que geram a emoção autêntica, ou seja, é o conteúdo representacional da ficção que produz certos estados emocionais. A crença, sua suspensão e outros assuntos relacionados à existência ou não do “monstro” se tornam desnecessárias, já que ficamos horrorizados com pensamentos gerados pelas descrições dos escritores, tendo plena consciência de que as descrições fazem parte de um universo ficcional. É a isso que Carroll (1997, p. 128) chama de “horror artístico”, termo aplicado à literatura do medo e extensamente utilizado na área. Apesar de admitir, a partir de então, que as respostas emocionais às ficções são autênticas e não fingidas, nenhuma dessas teorias dá conta de explicar o fascínio humano por histórias que evocam sentimentos negativos, questão discutida por Carroll (1999): por que as pessoas procuram aquilo que lhes causa medo e, principalmente, repulsa?

O autor, que vinha até então discutindo o paradoxo da ficção (como é possível que as pessoas se emocionem com algo que sabem não existir), agora se aproxima do que chama de “paradoxo do horror” (CARROLL, 1999, p. 233): “[...] equivale perguntar como as pessoas podem ser atraídas pelo que é repulsivo. Ou seja, as imagens da ficção de horror parecem ser necessariamente repulsivas e, mesmo assim, não faltam consumidores do gênero”. Apesar de Carroll utilizar o termo “repulsa” com o sentido comum da palavra, associado a imagens que causem repugnância, como lixo putrefato, por exemplo, admitimos aqui o sentido mais amplo, de tudo aquilo que assusta, amedronta, causa nojo ou repugnância de maneira geral, pois entendemos que o horror ficcional não se limita a elementos repulsivos em sentido estrito, mas amplo, com ou sem imagens, mas sempre evocando emoções negativas, mesmo que não explicitamente descritas.

Aikin e Laetitia já decorriam sobre o paradoxo do horror, chamado por eles de “paradoxo do coração”, no século XVIII:

[...] o aparente deleite com o qual nos deparamos diante de objetos de puro terror, em que nossos sentimentos morais não têm vez, e nenhuma paixão, a não ser aquela deprimente do medo, parece ser excitada, constitui um paradoxo do coração, cuja solução é muito mais difícil (AIKIN; LAETITIA, 2018, p. 29).

Aikin e Laetitia (2018, p. 30) lembram que cenas de horror, presentes em obras desde a tragédia grega, influenciam e atraem a atenção do público; mas como explicar o prazer a partir dos objetos horríveis? Para os estudiosos, é a curiosidade e o desejo de satisfazê-la que nos impulsionam ao objeto de horror: “[p]referimos sofrer o intenso tormento de uma emoção violenta do que a inquietação de um desejo não satisfeito” (AIKIN; LAETITIA, 2018, p. 31). E, ao sermos estimulados pelas “cenas de terror artificial bem construídas”, sentimos o prazer estético:

Aqui, embora saibamos o que esperar de antemão, adentramos nessas cenas com ansiedade, em busca de um prazer já experimentado. Esse é o prazer constantemente atrelado à excitação da surpresa perante objetos novos e maravilhosos. Um evento estranho e inesperado desperta a mente, mantendo-a ativa; e onde a agência de seres invisíveis, de “formas invisíveis e mais poderosas que nós” é introduzida, nossa imaginação, adiantando-se, explora extasiada o novo mundo ao qual sua visão é exposta e regozija-se na expansão de seus poderes. A cooperação entre paixão e fantasia eleva a alma a seu auge; e a dor do terror se perde em assombro (AIKIN; LAETITIA, 2018, p. 31-32).

Os irmãos Aikin concluem, ainda, que quanto mais selvagens e extraordinárias as cenas de horror, mais prazer terá o leitor; e repetir as cenas, conseqüentemente, leva à repetição da emoção (AIKIN; LAETITIA, 2018).

Houve várias tentativas de explicar o medo como prazer estético. Carroll (1999) discorre sobre algumas dessas tentativas, incluindo o “medo cósmico” de Lovecraft (2008), a experiência religiosa e o elemento não-racional⁶⁹, a psicanálise de Freud, as quais ele mesmo declara “tentativas fracassadas de apresentar uma maneira geral de resolver o paradoxo do horror” (CARROLL, 1999, p. 255). Na tentativa de compreender o fascínio pelo horror, Clasen (2017) traz uma nova abordagem para o assunto.

Para compreender esse fascínio, Clasen (2017) argumenta que devemos nos voltar aos avanços das ciências sociais evolucionárias, que apontam para o desenvolvimento de uma arquitetura psicológica, típica da espécie humana, que

⁶⁹ OTTO, Rudolf. **The idea of the holy**: an inquiry into the non-rational factor in the idea of the divine and its relation to the rational. Tradução inglesa de John W. Harvey. Londres: Oxford University Press, 1928. Citado em Carroll (1999).

envolve mecanismos de defesa no cérebro, o que, por sua vez, delineia nossos monstros e, conseqüentemente, nossos medos. Nossos ancestrais desenvolveram mecanismos de defesa para sobreviver aos ambientes perigosos nos quais se encontravam. A ficção de horror ataca justamente esses mecanismos de defesa, ativando circuitos de detecção de perigo ancestrais, ao oferecer a experiência de emoções negativas, como o medo, dentro de um ambiente seguro. De acordo com as ciências sociais evolucionárias, nós, seres humanos, possuímos uma disposição adaptativa para sentir prazer com essas experiências ficcionais (CLASEN, 2017, p. 10-12).

Para Clasen (2017, p. 16-17), considerar o terror um fenômeno cultural e explicá-lo exclusivamente por condições culturais é reduutivo, já que deixa de considerar as profundas raízes psicológicas às quais nós, seres humanos, estamos atrelados, além de ignorar o medo explorado artisticamente em histórias desde o tempo das cavernas. Lovecraft (2008, p. 19) argumenta que as histórias de terror são tão antigas quanto o pensamento e a fala nos seres humanos, afinal, a emoção do medo é primitiva, e complementa: “[o] terror cósmico aparece como ingrediente no folclore mais primitivo de todas as raças, e é cristalizado nas baladas, crônicas e escritos mais arcaicos.” Clasen (2018) acredita que Lovecraft estava certo. A evolução biológica e a evolução cultural da espécie humana caminham juntas e, por isso, Clasen (2012, 2017, 2018) defende que a abordagem biocultural é a mais apropriada para compreendermos o medo ficcional.

Nossos ancestrais se encontravam constantemente em ambientes perigosos, enfrentando predadores, membros hostis da própria espécie, eventos climáticos etc. Tudo isso moldou a natureza humana (CLASEN, 2018, p. 46, tradução nossa): “[a]inda hoje, as pessoas nascem com um conjunto de mecanismos transmitidos geneticamente que os habilita a detectar rápida e automaticamente até as pistas mais sutis de perigo e a reagir adequadamente a elas.”⁷⁰ O medo – resposta adaptativa ao perigo iminente – e a ansiedade – resposta adaptativa a uma potencial ameaça – são emoções que compõem o “módulo evoluído de medo”. Tal módulo, localizado no cérebro humano evoluído, se caracteriza pela rapidez, automaticidade e hiperatividade para reagir ao evento que provoca o medo ou ansiedade. E a

⁷⁰ No original: “Even today, people are born with a suite of genetically transmitted mechanisms that enable them to swiftly and automatically detect even subtle cues of danger and to adequately react to those cues.”

reação, ou até a reação exagerada, é de vital importância, já que um falso positivo – reagir a um barulho estranho ao estarmos numa rua deserta, por exemplo – é muito melhor do que uma falso negativo – não reagir e ser, de fato, um evento que ameaça a existência do ser.

A ficção de terror, como a chama Clasen (2017, 2018), fornece representações imaginativas de cenários ameaçadores, atuando diretamente na estrutura humana evoluída do módulo de medo, através de situações que causam medo, ansiedade ou repugnância. As representações chegam a nós por técnicas formais e cada mídia tem as suas. No caso da literatura do medo, estamos lidando diretamente com a linguagem utilizada para evocar ameaças recorrentes evolucionárias, medos que desenvolvemos ao longo da evolução da nossa espécie, em descrições tanto dos perigos e monstros, como do estado emocional dos personagens (CLASEN, 2018, p. 47).

O medo do desconhecido tem ligação direta sobre a curiosidade que se tem sobre ele, desde que se esteja a uma distância segura, dizia Lovecraft (2008). Nossa espécie é curiosa por natureza, ou seja, evolutivamente curiosa. A esse aspecto dá-se o nome de neofilia, uma característica de quem está aberto ao novo e a novas experiências, inclusive aquelas que são potencialmente negativas ou que levem a emoções negativas.

Clasen (2018) relata que esta curiosidade não é exclusiva dos seres humanos. Ele se refere ao trabalho do pesquisador Hans Kruuk⁷¹: o etólogo documentou a curiosidade pelo predador em diversas outras espécies, como em gaivotas e gazelas. Em ataques a membros da mesma espécie, seria compreensível que o animal que escapou fugisse, mas ele muitas vezes se retira para uma distância segura para observar e aprender as técnicas de assalto do predador. Os seres humanos também têm esse comportamento e, por causa dele, aprendemos tanto sobre o perigo quanto sobre a fuga. Tais experiências são necessárias para “calibrar” o módulo de medo, que é conectado diretamente ao sistema nervoso e necessita dessa calibração para funcionar de maneira correta. Afinal, “a preparação

⁷¹ KRUUK, Hans. **Hunter and Hunted**: Relationships between Carnivores and People. Cambridge, UK; New York, NY: Cambridge University Press, 2002.

leva à sobrevivência, e a curiosidade leva à preparação”⁷² (CLASEN, 2018, p. 47-48, tradução nossa).

Outro mecanismo de defesa evoluído é o nojo, que se desenvolveu de uma proteção contra agentes patogênicos – afinal, carne estragada e dejetos humanos são potenciais vetores de infecção por microrganismos – ao nojo sentido pela violação de normas morais. Monstros em histórias de terror atacam, portanto, dois mecanismos de defesa: o medo e o nojo, seja de elementos físicos ou morais (CLASEN, 2018, p. 49).

O medo que sentimos da ficção, portanto, é derivado destes mecanismos de defesa evoluídos, presentes no sistema nervoso central humano. A arte que estimula as emoções negativas – terror, horror, medo, ansiedade, nojo, temor – satisfaz nossa curiosidade mórbida e expande experiências negativas em ambientes seguros, transformando-as em preparação para reagir a situações – imaginativas – como as que encontramos no universo ficcional (CLASEN, 2018, p. 49-50). Em outras palavras, através das histórias de terror vivemos o pior, mas de maneira imaginativa, obtendo experiências e reações às situações de perigo, só que de maneira segura. Clasen (2018, p. 50) explica como isso acontece:

Histórias de terror nos permitem sentir medo, ansiedade, terror etc. de maneira genuína, mas com baixo risco e pouco custo. Elas nos dão experiências emocionalmente saturadas nos limites da experiência humana, e nos permitem descobrir e desafiar nossos próprios limites. Tais histórias podem também nos traumatizar e nos machucar profundamente, é claro, mas, em seu esplendor, elas funcionam para alargar nosso repertório emocional e cognitivo. Histórias de terror nos sensibilizam ao perigo e aos aspectos mais sombrios da existência, nos ajudam a refletir sobre esses aspectos, e podem até nos preparar para confrontá-los na vida real⁷³ (CLASEN, 2018, p. 50, tradução nossa).

Emoções reais são trazidas à tona através de histórias fictícias. Mas como explicar que os “gatilhos”, ou seja, os “monstros” e as situações ficcionais que provocam essas emoções sejam tão improváveis, implausíveis, até mesmo impossíveis? A explicação, de acordo com Clasen (2018), vem da Ciência Cognitiva

⁷² No original: “Preparedness breeds survival, and curiosity breeds preparedness.”

⁷³ No original: “Horror stories let us feel genuine fear, anxiety, terror, and so on, but at low risk and little cost. They give us emotionally saturated experience with the very fringes of human experience, and they let us discover and challenge our own limits. Such stories can also traumatize us and hurt us profoundly, of course, but at their best, they function to widen our emotional and cognitive repertoire. Horror stories sensitize us to danger and to the darker aspects of existence, they help us reflect on these aspects, and they may even prepare us for confronting them in real life.”

da Religião⁷⁴: pesquisadores da área⁷⁵ demonstraram que os seres humanos desenvolveram um dispositivo de detecção de agência hiperativo, um pressuposto natural intuitivo de que os agentes estão operando ao nosso redor (ELLER, 2018). Clasen (2018, p. 51) explica que esse mecanismo evoluído faz com que as pessoas atribuam agência àquilo que não se pode explicar – e isso se estende do barulho de passos na rua deserta a ver a imagem do rosto de Maria em uma panqueca.

A detecção de agência está atrelada ao mecanismo de defesa e, conseqüentemente, à sabedoria popular “melhor prevenir do que remediar”. Antes gastar uns minutos se certificando de que o barulho no quarto ao lado não é um invasor que vai lhe fazer algum mal do que ignorar o barulho e dar chance ao possível ataque. É esse mecanismo também que nos leva à crença no sobrenatural: agentes sobrenaturais são consequência da evolução psicológica humana. Na ausência de explicação para qualquer fenômeno, tendemos a apontar um agente como autor do fenômeno. E a ficção de terror explora de maneira extrema esse mecanismo, ao trazer histórias nas quais o sobrenatural é maligno e produz efeitos devastadores.

É interessante notar que, mesmo no século XXI, com educação formal e amplo esclarecimento, ainda se acredita em fantasmas e demônios, ainda somos suscetíveis ao “pensamento mágico” (CLASEN, 2018, p. 52), que inclui a crença religiosa e superstições. Todo ano, há diversos lançamentos de filmes, livros e jogos com temática sobrenatural, gerando lucro significativo para a indústria do entretenimento. Somente o filme “A Freira” (2018), cuja história envolve possessões demoníacas, gerou US\$ 360 milhões de bilheteria, sendo um dos lançamentos de terror mais aguardados do ano de 2018, e um dos mais lucrativos. Clasen (2018, p. 52, tradução nossa) conclui que nossa curiosidade sobre superstições e o terror sobrenatural está intimamente conectado com “mecanismos evoluídos de defesa

⁷⁴ A página da Faculdade Federal de Ouro Preto explica que a Ciência Cognitiva da Religião (CCR) “consiste em um campo multidisciplinar de pesquisa que aborda o fenômeno religioso a partir da psicologia, antropologia, neurociência e biologia evolucionária”. Disponível em: <https://ufop.br/eventos/palestra-crenca-teista-partir-da-ciencia-cognitiva-da-religiao>. Acesso em: 04 abr. 2020.

⁷⁵ Como Barrett, em BARRETT, Justin L. Cognitive Science of Religion: What Is It and Why Is It? In: **Religion Compass** 1, 2007. Disponível em: <http://www.zubiri.net/moodledata/16/Cognitive-science-of-religion-Barret-2007.pdf>. Acesso em 04 abr. 2020.

que mantiveram nossos ancestrais vivos em ambientes perigosos onde a atribuição exagerada de agência era o plano de ação mais seguro.”⁷⁶

A evolução natural do ser humano, além dos mecanismos evoluídos de detecção de agência e de defesa, também levou ao desenvolvimento os objetos fóbicos, que são situações e/ou objetos que refletem perigos da nossa ancestralidade. Apesar de apresentarem baixo risco de mortalidade nos dias de hoje, cobras, aranhas, trovões, a altura e o escuro são exemplos de objetos que, por causarem ansiedade há milhões de anos, deixaram marcas no nosso módulo de medo, moldando-o (CLASEN, 2018, p. 53). Por isso, personagens cujas descrições se assemelham com objetos fóbicos ou os levam ao limite, como predadores gigantes, por exemplo, parecem tão eficazes no terror ficcional. Os perigos mais recentes, como escorregar no banheiro ou dirigir sem cinto de segurança, ainda são recentes – em termos evolutivos – e, conseqüentemente, ainda não deixaram marcas como os outros objetos fóbicos.

Nossos medos, portanto, estão biologicamente e evolutivamente enraizados em nosso módulo de medo. Tememos basicamente os mesmos objetos fóbicos do que nossos ancestrais, enquanto nossos mecanismos de defesa reagem praticamente da mesma maneira: “[nossos] ‘instintos’ são mecanismos adaptativos que evoluíram em resposta aos desafios e ameaças encontrados por nossos ancestrais ao longo do tempo evolucionista, e eles são os mecanismos que são alvo do gênero do terror”⁷⁷ (CLASEN, 2018, p. 53, tradução nossa). Apesar de haver diferenças culturais e temporais entre os objetos fóbicos, a natureza humana delimita o que nos dá medo, e então o medo ficcional explora essa construção evolutiva e cultural para produzir a sensação do medo em suas descrições, histórias e narrativas, mesmo que exageradamente.

O paradigma pelo qual entendemos – e adotamos nesta tese – o paradoxo do horror, portanto, está definido: a partir da evolução biocultural, compreendemos que o ser humano procura a representação imaginativa de perigos ancestrais para satisfazer sua neofilia e calibrar o módulo evoluído de medo, assim, tem a

⁷⁶ No original: “[The “curious streak of fancy” that underpins superstition as well as the imaginative power of supernatural horror is rooted in] evolved defense mechanisms that have kept our ancestors alive in dangerous environments where the over-attribution of agency was the safer course of action.”

⁷⁷ No original: “[These] “instincts” are adaptive mechanisms that evolved in response to the challenges and threats encountered by our ancestors over evolutionary time, and they are the mechanisms that are targeted by the horror genre.”

oportunidade de viver experiências e modular reações de maneira segura. Seguimos, agora, para a definição do conceito de *literatura do medo*, cunhado pelo *Grupo de Estudos sobre o Medo como Prazer Estético*.

Os Estudos Literários há muito refletem sobre esses efeitos de recepção na literatura. Sobre o *Grupo de Estudos sobre o Medo como Prazer Estético*, coordenado pelo Prof. Dr. Júlio França, Professor Adjunto de Teoria da Literatura (UERJ), o próprio grupo explica seus objetivos:

Nosso objetivo é refletir sobre o que chamamos de medo artístico, uma peculiar emoção estética produzida por criações ficcionais. Se as emoções relativas à autopreservação são dolorosas quando estamos expostos às suas causas, quando experimentamos sensações de perigo sem que estejamos realmente sujeitos aos riscos, isto é, quando a fonte do medo não representa um risco real a quem o experimenta, entramos no campo das emoções estéticas. O exercício de tais sensações parece ser capaz de produzir efeitos peculiares (catarse, sublimidade), sobre os quais os Estudos Literários vêm refletindo há séculos.

Nosso corpus de trabalho primário consiste no que temos chamado de literatura do medo – narrativas ficcionais que o senso comum agrupa sob termos concorrentes e sobrepostos, tais como ‘de horror’, ‘góticas’, ‘dark fantasy’, ‘sobrenaturais’, ‘de terror’, ‘fantásticas’, entre outros, mas que manteriam, como elemento comum, a capacidade e/ou intenção de produzir, como efeito de leitura, a emoção do medo (SOBRE O MEDO, 2012).

Foi o trabalho desse Grupo de Estudos que cunhou a “literatura do medo”, caracterizada por narrativas ficcionais que têm como elemento comum a “reconhecida capacidade e/ou intenção de produzir esse efeito característico” (FRANÇA, 2011, p. 58). Apesar de as considerações de Carroll (1999) serem primordiais para a compreensão do horror como emoção estética, a literatura do medo se põe como termo mais abrangente e mais moderno, especialmente ao se considerar que muitas obras de terror/horror têm barreiras fluidas e transitam em mais de um gênero.

Por sua vez, Clasen (2017) usa o termo abrangente “mídia de terror”, como já explicado anteriormente. Mídia de terror, porém, abrange toda mídia cujo interesse é provocar medo, o que não é o foco desta tese, já que estamos lidando somente com literatura. O próprio Carroll (1999, p. 30) corrobora com esse argumento: “O gênero do horror, que atravessa muitas formas de arte e muitas mídias, recebe seu nome da emoção que provoca de modo característico ou, antes, de modo ideal; essa emoção constitui a marca de identidade do horror”. Dessa maneira, podemos

concluir que o termo literatura do medo é o termo adequado, pois abrange qualquer obra literária que tenha como “marca de identidade” provocar a emoção do medo.

2.3 O consumo do medo: a literatura do medo como produto

John Aikin e Anna Laetitia Aikin, em 1773, já afirmavam: “[d]eve ser de conhecimento geral que histórias de fantasmas e duendes, de assassinatos, terremotos, incêndios, naufrágios, e de todos os mais terríveis desastres que acometem a vida humana são consumidos avidamente por todos os ouvintes” (AIKIN; LAETITIA, 2018, p. 29). O horror, enquanto “estímulo estético de massa” (CARROLL, 1999), pode ter tido sua origem no século XVIII, mas foi a partir da segunda metade do século XX que ele tomou um papel principal como corrente estética na literatura. Com o lançamento do filme *O Exorcista* (1974), que é adaptação do livro homônimo, e seu sucesso nas bilheterias, a literatura do medo pegou carona, saindo da reputação marginal e se expandindo como produto de consumo (RIBEIRO, 2019).

Abrindo caminho para o terror consumido pelas massas, temos na década de 1930 os sucessos cinematográficos da Universal Pictures: *Drácula*, de Tod Browning (1931), *Frankenstein* (1931) e *O Gato Preto* (1934), filmes de sucesso de público adaptados de romances também bem-sucedidos, e, na década de 1950, temos o lançamento de uma série de filmes B, voltados ao público jovem, como *Tarântula* (1955), e séries de TV, como a primeira geração de *The Twilight Zone*, de Rob Serling (1959-1964) (RIBEIRO, 2019, p. 24). Esses filmes participaram da formação da geração da época e Stephen King, em especial, discorre sobre essa formação em seu *Dança Macabra* (1983), livro não ficcional sobre as diversas obras de terror que, de certa forma, moldaram o medo no século XX. Ribeiro (2019, p. 25) afirma, ainda, algo que muitos amantes das mídias de terror concordarão: Stephen King modela o medo do final do século XX e o começo do século XXI; suas obras e consequentes adaptações geram muito interesse, pois “vivemos tempos sombrios e o medo, afinal, é sempre a nossa companhia”.

Foi com o filme *O Bebê de Rosemary*, adaptado da obra homônima de Ira Levin pelo cineasta Roman Polanski em 1968, que os filmes de terror entram para o

cânone cinematográfico como filmes para entretenimento adulto (RIBEIRO, 2019, p. 24). Em seguida, temos *O exorcista* (1974), *A Profecia* (1976) e a adaptação de *Carrie, a estranha* (1976), dirigido por Brian de Palma, que coloca o primeiro romance de Stephen King nas telonas e no cânone cinematográfico do terror.

Filmes de terror, adaptados ou não de obras da literatura do medo, atraem multidões aos cinemas e geram altos valores de bilheteria. Clasen (2017, p. 8) apresenta alguns números sobre filmes de terror. Entre 1995 e 2015, somente nos Estados Unidos da América, filmes de terror arrecadaram cerca de 8 bilhões de dólares, sem contar valores arrecadados com gêneros que se sobrepõem, como suspense, por exemplo, que acrescentaria 15 bilhões de dólares ao mesmo período.

Notícias e números sobre o consumo da literatura do medo, porém, não são tão fáceis de encontrar. No momento de escrita desta tese (mais precisamente, abril de 2020), estamos passando pela pandemia mundial de coronavírus, que causou o isolamento social, também chamado popularmente de “quarentena” – ou melhor, isolamento físico, já que a atividade social permanece com as diversas ferramentas *online*, apenas o isolamento físico é o recomendado pela Organização Mundial de Saúde – e, talvez pelo tempo extra que temos agora, em casa, as vendas de livros cresceram no Reino Unido, de acordo com matéria do dia 25 de março de 2020 do *The Guardian*⁷⁸. Uma grande rede de livrarias teve um crescimento de 400% em suas vendas no comércio eletrônico. Curiosamente, houve aumento de vendas de distopias, mas declínio de vendas de livros de não-ficção. Parece que os insulares têm buscado refúgio nos mundos inventados.

Em outro jornal *online*, em matéria de 31 de março de 2020⁷⁹, destaca-se que a “ficção sombria”, incluídos livros de terror e distopias (ambos dentro do mesmo conceito de literatura do medo), é o que distrai os leitores do Reino Unido em época de pandemia. Enquanto isso, no Brasil, a venda de livros despencou, segundo notícia do dia 6 de abril de 2020, do Estadão⁸⁰. Segundo a matéria, houve queda de 40% das vendas no setor. Não foram analisados motivos para a queda, apenas mencionado o fato de que lojas físicas estão com o faturamento quase zerado,

⁷⁸ Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2020/mar/25/book-sales-surge-self-isolating-readers-bucket-list-novels>. Acesso em 13 abr. 2020.

⁷⁹ Disponível em: <https://inews.co.uk/culture/books/coronavirus-dystopian-horror-virus-book-sales-spike-lockdown-2524190>. Acesso em 13 abr. 2020.

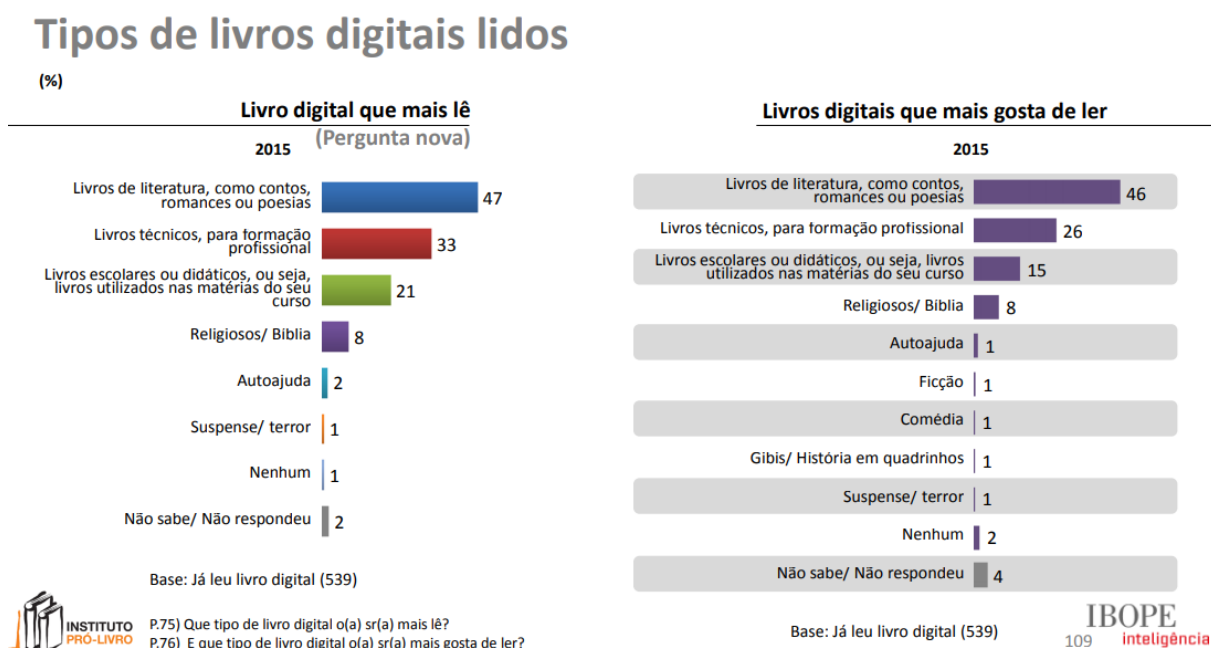
⁸⁰ Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,varejo-de-livros-no-brasil-comeca-a-sentir-os-efeitos-da-pandemia,70003262148>. Acesso em: 13 abr. 2020.

consequência do fechamento de serviços considerados não essenciais no país devido à pandemia.

A notícia da queda de vendas de livros no Brasil foi apurada pelo “Painel do Varejo de Livros no Brasil”, que desde 2015, em uma parceria entre o Sindicato Nacional dos Editores de Livros (SNEL) e a Nielsen Bookscan Brasil, divulga mensalmente dados sobre o varejo de livros no país⁸¹. Outra pesquisa divulgada pela SNEL, cujos resultados foram divulgados em 2016, a “Pesquisa Retratos da Leitura no Brasil” tem como objetivo revelar os hábitos de leitura dos brasileiros e fornecer informações para o planejamento do mercado e para o fomento de políticas públicas.

O estudo é realizado a cada 4 anos e foi realizado pelo IBOPE, que entrevistou 5 mil pessoas acima de 5 anos, alfabetizadas ou não. Procuramos informações sobre a literatura do medo no documento⁸². As palavras “suspense/terror” são mencionadas na pesquisa apenas na pergunta 75, “Que tipo de livro digital o(a) sr(a) mais lê?” e 76, “E que tipo de livro digital o(a) sr(a) mais gosta de ler?”. Observamos as categorias e porcentagens na Imagem 5.

Imagem 5 – Tipos de livros digitais lidos



Fonte: SNEL, 2016.

⁸¹ Mais informações em: <https://snel.org.br/pesquisas/>.

⁸² Disponível em: https://snel.org.br/wp/wp-content/uploads/2018/02/1-Pesquisa_Retratos_da_Leitura_no_Brasil_-_4.pdf. Acesso em: 13 abr. 2020.

Pelo resultado divulgado, podemos fazer duas observações: alguns entrevistados não consideram terror e suspense como literatura, e por isso responderam separadamente; alguns leitores juntaram tudo o que é considerado literatura, incluindo livros cujo tema é terror, horror ou suspense, e responderam de maneira geral “livros de literatura”. Ou seja, a pesquisa realizada não nos dá um panorama muito preciso sobre os hábitos de leitura da literatura do medo.

Outro fator que pode ter influenciado a resposta às perguntas 75 e 76 é a formulação da pergunta 37 (Imagem 6), “Quais destes tipos de livros, seja em papel ou em formato digital, o(a) sr(a) leu no último ano?” e suas opções de resposta.

Imagem 6 – Respostas à pergunta “Quais destes tipos de livros, seja em papel ou em formato digital, o(a) sr(a) leu no último ano?”

Gêneros que costuma ler: por Escolaridade

2015	TOTAL	ESCOLARIDADE			
		Fundamental I (1º ao 5º ano)	Fundamental II (6º ao 9º ano)	Ensino Médio	Superior
(%)					
Base: Leitores	2798	591	734	938	535
Bíblia	42	48	40	43	36
Religiosos	22	23	17	26	22
Contos	22	22	25	20	21
Romance	22	8	19	29	29
Didáticos, ou seja, livros utilizados nas matérias do seu curso	16	13	14	14	28
Infantis	15	24	14	11	15
História em quadrinhos, Gibis ou RPG	13	15	14	12	11
Poesia	12	9	14	13	11
História, Economia, Política, Filosofia ou Ciências Sociais	11	4	6	12	23
Ciências	10	13	12	7	12
Culinária, Artesanato, “Como Fazer”	10	7	6	13	13
Técnicos ou universitários, para formação profissional	10	0	2	9	32
Saúde e Dietas	8	5	6	10	13
Biografias	8	3	6	11	12
Autoajuda	8	2	3	9	17
Artes	7	10	7	5	6
Juvenis	7	4	10	6	7
Educação ou pedagogia	6	3	4	4	15
Viagens e esportes	5	2	4	6	8
Línguas (como inglês, espanhol, etc.)	5	3	4	5	10
Enciclopédias e dicionários	4	2	3	4	6
Direito	3	0	1	3	10
Esoterismo ou ocultismo	2	0	1	2	4
Não sabe/Não respondeu	5	8	5	5	3
MÉDIA DE GÊNEROS POR ENTREVISTADO	2,8	2,4	2,4	2,9	3,7



INSTITUTO
PRO-LIVRO

P.37) Quais destes tipos de livros, seja em papel ou em formato digital, o(a) sr(a) leu no último ano?

30

inteligência

Fonte: SNEL, 2016.

As perguntas 37, 75 e 76 falam em “tipos” de livros. Essa denominação pode ter confundido os entrevistados, já que na pergunta 37 os “tipos” são gêneros literários mais abrangentes – e, nesse caso, histórias de terror, comédia, suspense, fantasia, drama, crônicas, todos seriam classificados como “romance” ou “contos”, a depender do formato da história. Isso pode ter sido transposto para as respostas às perguntas 75 e 76, nas quais observamos menções ao terror/suspense, mas que

poderia haver mais respostas se não houvesse a influência das opções da pergunta 37. Ou seja, precisaríamos de outras pesquisas para esclarecer a questão.

Dados sobre vendas de livros da literatura do medo no Brasil não estão disponíveis *online*. Foi possível encontrar algumas notícias sobre o aumento de vendas de ficção de terror no Reino Unido, como afirma Izzy Lyons, do *The Telegraph*⁸³, particularmente em 2018. Já há quatro anos em ascensão e, de acordo com a matéria, 550 mil cópias de livros do gênero foram vendidas em 2017. Em matéria no *The Independent*, Heller (2016) fala sobre o “grupo de elite de autores” que vendem centenas de milhões de livros, incluindo o autor brasileiro Paulo Coelho e o norte-americano Stephen King, entre outros nomes, como J. K. Rowling, Ken Follett e James Patterson. Ela atribui o sucesso de vendas desses autores a vários fatores. Os leitores, por exemplo, não são apenas leitores, mas fãs – como os fãs de estrelas do *rock*, dispostos a seguir seus ídolos a todo lugar – e, como fãs, agem também como colecionadores de obras de determinado escritor.

Outro fator a considerar é a farta oferta desses livros: podemos encontrá-los em farmácias, aeroportos, lojas de departamentos. A tecnologia também ajudou, pois tornou a impressão e distribuição dos livros físicos mais rápida e possibilitou a leitura digital, os *e-books*, diminuindo o tempo de espera pela obra. A internacionalização das vendas também ajudou a alavancar os números, mas dificultou a apuração do total de vendas, portanto, trabalha-se apenas com estimativas.

Para ser um escritor de sucesso, Heller (2016) considera que a qualidade da escrita, apesar de variar entre os autores e até mesmo entre as obras de cada autor, é um fator, mas não o mais importante. O(a) autor(a) de sucesso é, sobretudo, produtivo(a). Autores e autoras de grande sucesso lançam obras com regularidade, conhecem seu público e fidelizam leitores e leitoras. Alguns, mais estratégicos, desenvolvem personagens voltados ao público mais jovem, e esse leitor acaba “crescendo junto”, consumindo o trabalho de determinado autor ao longo de sua vida e obra. Outra característica dos mega escritores é seu relacionamento com os fãs, incluindo aparições em eventos de reunião de leitores e lançamentos de livros. Eles também mantêm *websites* atualizados e intensa ação nas redes sociais.

⁸³ Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/news/2018/07/14/horrorfictionsales-four-year-high-glut-supernatural-series-films/>. Acesso em: 13 abr. 2020.

O mais importante, porém, está nas histórias que escrevem:

Acima de tudo, porém, os [autores] mais vendidos contam uma história incrível. Em seus romances, especialmente *thrillers* e ficção científica, o enredo é fundamental. Os heróis tendem a ser identificáveis – tímidos, desajeitados, ansiosos, míopes, em recuperação, irritadiços, de classe média, falidos – mas suas histórias são fantásticas, extravagantes, uma viagem alucinante e uma fuga bem-vinda da vida cotidiana do leitor. No romance, o amor é eterno, destinado, o oposto do casual. A história não se atola com o desafio de pratos sujos ou auditorias fiscais⁸⁴ (HELLER, 2016).

São as histórias, portanto, que fazem o sucesso do escritor. Nan Graham, editora de Stephen King na Editora Scribner, afirma que o que faz King tão excepcional é sua fluidez entre o comum e o sobrenatural, o herói que vem da classe trabalhadora, que está no coração da América (HELLER, 2016). Reagan Arthur, editora da *Little, Brown*, completa que não se deve subestimar o valor de um bom vilão, aquele personagem que nós, leitores, podemos torcer contra (HELLER, 2016).

Stephen King, autor escolhido para esta tese, preenche todos os requisitos para estar na lista de mais vendidos. Além de escrever histórias com as quais os leitores se identificam, com personagens da classe trabalhadora e vilões inesquecíveis, é, talvez, o mais prolífico da lista dos *bestsellers*. Estima-se que tenha vendido mais de 350 milhões de livros. Ainda assim, todo ano emplaca alguma obra, sendo romance ou um livro de contos, na lista de mais vendidos. Sem contar as várias adaptações de suas obras, seja nos cinemas ou nas plataformas de *streaming*. Falaremos um pouco sobre o Mestre do Terror na próxima subseção.

2.4 Stephen King, o Mestre do Terror, e a escolha das obras

Nascido em 1947, no estado do Maine, EUA, local onde ele ambienta a maioria de suas histórias, Stephen Edwin King teve uma infância pobre e difícil. Quando Steve tinha apenas dois anos, seu pai saiu para comprar cigarros e nunca

⁸⁴ No original: “Most of all, though, the top sellers deliver a terrific story. In their novels, especially thrillers and science fiction, plot is paramount. The heroes tend to be relatable – shy, clumsy, anxious, myopic, in recovery, short-tempered, middle-class, broke – but their stories are fantastic, over the top, a wild ride and a welcome escape from a reader’s quotidian life. In romance, the love is for the ages, destined, the opposite of casual. The story does not bog down with the challenge of dirty dishes or tax audits.”

mais voltou (NUNES, 2019). Ruth, sua mãe, precisou contar com a ajuda de parentes para trabalhar e criar os dois filhos, ele e seu irmão mais velho, David. Mudaram-se muito durante a infância do autor. Os dois irmãos, enquanto crianças, encontraram refúgio nos livros (ROGAK, 2017) e sempre liam um para o outro.

No seu primeiro ano escolar, Steve tinha a saúde frágil, o que o obrigou a ficar em casa durante meses. Isso fez com que ele devorasse quaisquer livros e gibis que conseguisse pôr as mãos. E também o incentivou a começar a contar as próprias histórias. Copiou uma história de um gibi, mostrou à mãe, e ela o incentivou, dizendo que gibis eram repetitivos e que ele poderia fazer melhor. Steve então escreveu a história de um coelho que andava pela cidade com outros amigos animais e ajudava crianças em perigo. Sua mãe, ao ler a história, encheu-o de elogios, o que o incentivou a escrever outras histórias sobre os personagens. Sua mãe pagou-o 25 centavos de dólar por cada história. Criava-se, então, um dos autores mais vendidos e mais prolíficos do século XX, carregando a fama até os dias de hoje. Sim, prestes a completar 73 anos, com mais de 60 romances, ele ainda escreve, tendo publicado sete histórias, entre romances, antologias e *novellas*, em 2018, dois em 2019 e, pelo menos até o momento de escrita deste parágrafo, uma antologia de contos em 2020. Seu próximo livro tem estreia prevista para 2021⁸⁵.

Muito interessado por gibis e filmes de terror e programas de rádio que contavam as histórias de Ray Bradbury, Stephen King admite que gostava da sensação do medo: “[e]u *gostava* de ficar assustado, gostava de abrir mão do controle emocional” (ROGAK, 2017, p. 29, grifo da autora). Ele escreveu sua primeira história de horror aos sete anos, sobre um dinossauro que causava uma grande destruição, até que um cientista apareceu com a solução: os dinossauros tinham alergia a couro, e então começaram a atirar bolsas e sapatos no monstro, até que ele fugiu. A história refletia o que ele vinha aprendendo com os filmes da época, com cientistas solucionando problemas quando tudo parecia perdido (ROGAK, 2017, p. 31).

Após fazer faculdade e constituir família, casando-se com Tabitha Spruce, também escritora, King sobrevivia de empregos temporários e alguns contos que conseguisse publicar em revistas masculinas. Em 1971, Steve começou a lecionar Inglês em uma escola de ensino médio, o que roubava um pouco do tempo que ele

⁸⁵ Informações de seu *website* oficial StephenKing.com.

poderia se dedicar à escrita. No verão de 1972, um amigo o acusou de escrever histórias machistas e apostou com ele que não conseguiria escrever uma história do ponto de vista feminino. Histórias de garotas da sua época de escola serviram de embrião para o livro que escreveria. Ele começou a esboçá-lo, mas decidiu que a história precisaria de mais espaço do que as três mil palavras de um conto, então ele desistiu e jogou fora o manuscrito. Sua esposa o tirou do lixo, entregou-o a Steve e disse que ele precisava continuar a história, pois era boa. Ela ajudaria, já que Steve alegava que não entendia de garotas (ROGAK, 2017, p. 81). Ele terminou de escrever o texto, agora com 70 mil palavras, e guardou-o na gaveta por um tempo, voltando a se dedicar aos contos, pois eles garantiam o sustento.

No inverno de 1973, Steve estava na escola onde trabalhava como professor, quando o sistema de som anunciou que ele tinha uma ligação. Era sua esposa, contando que Bill Thompson, da editora Doubleday, queria comprar *Carrie*⁸⁶, tendo oferecido um adiantamento de US\$ 2500. Stephen King publicou seu primeiro romance em 1973. Os direitos da edição de bolso foram vendidos alguns meses depois, por US\$ 400 mil. O dinheiro libertou Steve de suas obrigações como professor e permitiu que ele se dedicasse inteiramente ao ofício de escritor, como sempre sonhara. Os direitos para a adaptação cinematográfica vieram logo depois da publicação do romance.

Como já mencionado anteriormente, Stephen King possui uma imensa produção literária, um grande número de filmes adaptados de suas obras e muita fama. O processo de escolha das obras que se tornariam fonte de dados para esta tese foi difícil, dada a quantidade de obras e assuntos abordados pelo autor. Seus livros variam entre o sobrenatural, o fantástico, a investigação policial, o drama. Depois de muita pesquisa e leitura, adotamos os seguintes critérios:

- 1) A escolha de três obras ao longo de seus quase 50 anos de carreira, preferencialmente uma dos anos iniciais, outra da metade (anos 90) e a terceira mais recente (a partir da década de 2010);
- 2) Um dos livros é uma (quase) unanimidade entre os fãs, figurando como primeiro lugar na lista dos estudiosos do autor e considerado uma obra-prima, e por isso não poderia faltar na tese;

⁸⁶ O romance *Carrie* foi publicado no Brasil como *Carrie, a Estranha*, e conta com duas adaptações cinematográficas.

- 3) Os livros escolhidos têm adaptações cinematográficas, permitindo fácil acesso à história do livro para os leitores da tese, caso tenham interesse.

Por fim, chegamos à escolha de *It*, publicado em 1986, considerado por Spignesi (2003) uma obra-prima, a obra de número 1 da lista *O Essencial de Stephen King*. O estudioso chama o livro de “um evento literário contemporâneo [...] uma performance literária do mais alto nível” (SPIGNESI, 2003, p. 21-22). O livro aborda temas complexos, como abuso infantil, infância e envelhecimento, homofobia, *bullying*, a amizade, enquanto conta uma longa história – com mais de mil páginas – com vários personagens, diferentes linhas do tempo e um monstro-vilão inesquecível, o palhaço Pennywise, que hoje em dia é um ícone da cultura popular. O livro tem duas adaptações. A primeira foi lançada como minissérie em 1990 pelo canal americano ABC e a segunda foi lançada nos cinemas em duas partes, em 2017 e 2019.

O segundo livro escolhido foi *Desespero*, lançado originalmente em 1996. Spignesi (2003) coloca-o em décimo terceiro lugar em sua lista de 101 obras essenciais de Stephen King. Esta história envolve a possibilidade de um mal eterno e antigo, do equilíbrio divino e do poder da fé de um menino, reunindo personagens que não se conhecem e se encontram em uma situação de vida ou morte em uma cidadezinha chamada Desespero. Ganhou adaptação cinematográfica em 2006, com direção de Mick Garris, roteirista e diretor que trabalhou com King em outras adaptações, como a minissérie para TV de *O Iluminado*, *Dança da Morte*, *Saco de Ossos*, entre outros.

O terceiro livro escolhido foi *Doutor Sono*, lançado em 2013 nos EUA. Ele conta a história de Danny Torrance, o garotinho de *O Iluminado*, agora adulto e com vários problemas pessoais. Ele trabalha em um asilo e, com seu dom, ajuda os moribundos a fazer “a passagem”. Mas ele encontra, ou melhor, é encontrado, por uma adolescente “iluminada”, e precisa ajudá-la a se proteger do Verdadeiro Nó, grupo de pessoas que sobrevivem de sugar a energia dos iluminados. Sua adaptação aconteceu em 2019, dirigida por Mike Flanagan, que dirigiu também *Jogo Perigoso*, em inglês *Gerald's Game* (KING, 1992), filme produzido para a plataforma de streaming Netflix.

Retomaremos as obras escolhidas mais adiante e com mais detalhes. Seguimos, na próxima seção, com a metodologia de pesquisa e, depois, faremos a análise dos excertos destas três obras de King.

3 METODOLOGIA

No Capítulo 3, traçaremos um panorama sobre as metodologias mais estudadas e utilizadas na análise de metáforas conceituais, para então apresentar a Análise Sistemática de Metáforas (SCHMITT, 2017), uma metodologia sistemática para coleta, identificação, análise e apresentação de metáforas conceituais encontradas nos dados, que foi a metodologia adotada para esta tese.

3.1 Identificação de metáforas: uma discussão metodológica

Uma das maiores e mais presentes dificuldades para se pesquisar a metáfora é a falta de critérios para a identificação da metáfora na expressão linguística. Isso gera duas complicações imediatas: dificulta a possibilidade de comparações de análises empíricas e a avaliação de certas alegações teóricas, como frequência e organização da metáfora no discurso e as possíveis relações entre linguagem metafórica e pensamento metafórico.

Com a intenção de sanar esse problema, um grupo de estudiosos da metáfora reuniu-se e criou um método “explícito, confiável e flexível” (PRAGGLEJAZ GROUP, 2007, p. 2) para a identificação de metáforas na língua, chamando-o de Procedimentos para Identificação de Metáfora, PIM, ou *MIP*, *Metaphor Identification Procedure*, no original. Esse método se organiza em forma de procedimentos que visam estabelecer se o uso de determinada unidade lexical em determinado contexto pode ou não ser descrito como metafórico. O método é baseado em decisões, e não em intenções, ou seja, o objetivo é localizar palavras nas quais há significado metafórico (independente da intenção do usuário), e não palavras que certo usuário da língua tenha tido a intenção de usar metaforicamente. De maneira geral, o PIM é uma ferramenta de pesquisa para conteúdo metafórico em um discurso realístico.

O método é simples e se constitui em 4 passos, a saber (PRAGGLEJAZ GROUP, 2007, p. 3):

1. Leia o texto completo para estabelecer uma compreensão geral.
2. Determine as unidades lexicais no texto ou discurso estudado.
3. Para cada unidade lexical no texto,
 - a) determine seu significado em contexto, ou seja, como se aplica a uma entidade, relação ou atributo na situação contextual.
 - b) determine se há um significado contemporâneo mais básico em outros contextos. Para o PIM, significados básicos tendem a ser mais concretos, relacionados a ação corporal, mais precisos (em oposição a vagos), historicamente mais antigos. Significados básicos não são necessariamente os mais frequentemente usados na língua.
 - c) decida se o significado contextual contrasta com o básico mas pode ser entendido em comparação a esse.
4. Em caso afirmativo, marque a unidade lexical como metafórica.

Diferentemente da premissa clássica e simples adotada por muitos pesquisadores, seguindo Lakoff e Johnson (1980), na qual a metáfora conceptual é “a compreensão de uma coisa em termos de outra”, e que o Grupo considera insuficiente, o propósito do PIM é estipular procedimentos para analisar se as palavras em um discurso estão ou não sendo usadas metaforicamente dentro de um contexto. Com isso, o PIM tenta evitar não somente que o pesquisador parta de um conjunto de metáforas pré-concebidas, mas também que ele confie somente na sua intuição. Indutivamente, isso abre caminho para a reflexão sobre a razão de certa palavra estar sendo usada metaforicamente em determinado contexto. Além disso, o procedimento tem capacidade de ser replicado e pode garantir confiabilidade estatística entre analistas. É também suficientemente flexível, para que o analista tome decisões de acordo com o objetivo da sua pesquisa, e suficientemente sistemático para que os resultados sejam confiáveis.

Em 2010, Steen *et al.* introduzem uma nova metodologia para a identificação de metáforas. Steen *et al.* (2010) acrescentam certos detalhes e procedimentos ao PIM, chamando sua metodologia de PIMVU (Procedimento de Identificação de Metáforas *Vrije Universiteit*), sendo VU uma abreviação do nome da universidade holandesa onde a pesquisa foi desenvolvida. Chamaremos, portanto, de PIMVU daqui em diante.

A princípio, Steen *et al.* (2010) apresenta o ponto de partida, o PIM, para então estabelecer as diferenças acrescentadas com a intenção de adequar o procedimento para incluir, principalmente, expressões diretas e expressões implícitas com potencialidade metafórica no discurso. Esses tipos de expressões

havam ficado de fora no PIM, já que a metodologia do Pragglejaz Group (2007) restringe a verificação metafórica a unidades lexicais usadas metaforicamente no contexto, através do critério de indireção por similaridade ou comparação. Isso implica uma mudança na operacionalização do procedimento: o critério passa a operar no nível conceptual, em vez de somente no nível linguístico.

Outra mudança significativa está na definição de unidades lexicais. O PIM não leva em consideração as classes de palavras no procedimento de identificação, mas o PIMVU, sim. A justificativa é que é necessário recorrer à distinção entre as classes de palavras, de modo a garantir uma análise consistente da metaforicidade em relação a palavras, conceitos e referências (STEEN *et al.*, 2010, p. 21).

Há também a diferença nos critérios de decisão sobre a metaforicidade ou não de um item lexical. O PIM opta por uma escala binária: ou é, ou não é. O PIMVU aposta em uma variável de três categorias: acrescenta a variável WIDLII (*When In Doubt, Leave It In*; em tradução nossa para o português brasileiro, Quando Em Dúvida, Marque Como Sim), para casos problemáticos, ou seja, aqueles nos quais não há consenso entre os analistas mesmo depois de debatidos.

Semelhantemente ao PIM, o PIMVU focaliza a identificação de metáforas linguísticas, e não faz assunções sobre a natureza das estruturas conceptuais ou sobre processos cognitivos e seus produtos.

Em Steen (2017), o autor destaca os aspectos principais do PIMVU e retoma algumas discussões sobre o procedimento. Para o linguista, o PIMVU é uma variante mais refinada, expandida, confiável e válida de seu predecessor, o PIM. A seguir, resumiremos a discussão sobre os aspectos metodológicos relevantes para a operacionalização da identificação de metáforas.

O primeiro aspecto relatado por Steen (2017) é relacionado à conceptualização. Para ser uma metodologia científica, a identificação de metáforas precisa passar da conceptualização para a operacionalização. É necessário definir teoricamente o que é metáfora no pensamento, já que estamos pesquisando metáfora sob a perspectiva cognitiva. Steen (2017, p. 76, tradução nossa) define, então, a metáfora no pensamento como “um mapeamento entre dois domínios que

são distintos um do outro, mas que podem se conectar por um conjunto de correspondências que mostram que eles são metaforicamente parecidos.”⁸⁷

A partir de então, o linguista usa os exemplos da metáfora conceptual DISCUSSÃO É GUERRA⁸⁸, retirados de Lakoff e Johnson (1980) para demonstrar algumas suposições teóricas sobre a metáfora no pensamento e a operacionalização do processo de identificação de metáforas. Para demonstrar os mesmos pontos, mas com exemplos do nosso cotidiano, vamos utilizar a ocorrência (17):

- (17) Os mais ricos deveriam pagar mais imposto no Brasil, sejam eles da iniciativa privada ou de castas de servidores públicos privilegiados que usam *argumentos indefensáveis* para *defender* mordomias e supersalários.^{xxviii}

As expressões em itálico em (17) mostram o mapeamento que vai de um domínio conceptual, GUERRA, a outro, DISCUSSÃO. O domínio fonte GUERRA possui conceitos relevantes, que incluem qualidades, como indefensável, ações como defender etc., que projetam conceitos relevantes correspondentes ao domínio alvo DISCUSSÃO. Os dois domínios são, portanto, distintos mas estruturalmente parecidos, e é assim que a metáfora possibilita pensamento sobre uma coisa em termos de outra, de acordo com Steen (2017, p. 77).

Vimos até aqui que os mapeamentos demonstram uma relação analítica entre domínios distintos e que há expressões linguísticas utilizadas para falar de aspectos de ambos os domínios. Essas suposições levam a uma terceira: os critérios operacionais para identificação das metáforas na língua, “indireção” e incongruência. A indireção aponta para uma característica entre os domínios conceptuais, já que o domínio fonte fala indiretamente sobre o domínio alvo, enquanto a incongruência aponta para a diferença analítica que sobressai entre os domínios, já que as expressões linguísticas do domínio fonte parecem incongruentes com as do domínio alvo (STEEN, 2017, p. 77).

⁸⁷ No original: “metaphor in thought is defined as a mapping across two conceptual domains that are distinct from each other but can be connected by a set of correspondences that show that they are metaphorically alike.”

⁸⁸ Cabe aqui uma observação à tradução da metáfora conceptual. A palavra *argument*, em inglês, pode ser traduzida como “discussão” e como “argumento”, em português. Como vários autores se referem a essa metáfora conceptual como DISCUSSÃO É GUERRA, optamos por utilizar os mesmos termos, apesar de ter como desdobramentos expressões que utilizam *argument* com o sentido de “argumento”, como no exemplo.

A linha entre o que é ser incongruente e indireto entre domínios é tênue e provoca uma série de questionamentos aos pesquisadores. Steen (2017) sugere que, para que a identificação de metáforas na linguagem seja válida e confiável, as relações entre conceitos e palavras e questões sobre indireção e incongruência devem ser mais gerais e menos idiossincráticas em relação ao projeto de identificação de metáforas que se está propondo.

Outra questão relevante para a metodologia é a distinção entre a abordagem dedutiva ou indutiva na descoberta de metáforas na linguagem. Na abordagem dedutiva, os pesquisadores partem de uma metáfora conceptual convencionalizada e então procuram na língua expressões que correspondam a esses mapeamentos. Pode ser feito de duas maneiras: o pesquisador procura evidências nos dados que comprovem os mapeamentos a partir de uma lista de expressões pré-concebidas, ou decide caso a caso se determinada expressão linguística pode ser classificada como pertencente a determinada metáfora conceptual. Já na abordagem indutiva, a linguagem é analisada para verificar se existem expressões linguísticas que preencham os requisitos da indireção e da incongruência.

Um outro problema metodológico refere-se aos procedimentos de identificação do PIM, que são apenas quatro, ou seja, é uma metodologia de operacionalização mínima, levando a várias outras questões, entre elas o baixo nível de especificidade do método. O PIM é propositalmente dessa forma: a intenção era permitir liberdade máxima aos pesquisadores. Mas outros problemas surgiram a partir disso, como a grande variação nas aplicações do método, uma dificuldade que deveria ter sido solucionada com o PIM, e não causada a partir dele. Para solucioná-la, então, Steen *et al.* (2010) desenvolveram um manual para a identificação de metáforas a partir das breves instruções do PIM. Descrições de conceitos como “significado básico” e o papel da etimologia para o método de identificação de metáforas PIM foram esclarecidos pelo PIMVU, tornando o método mais claro e com regras mais definidas.

A intenção do PIMVU é, portanto, aproximar o processo de identificação de metáforas de um processo científico. Para tal, é necessário criar critérios mais claros para o fenómeno estudado. Por isso, o PIMVU pegou princípios do PIM e os desenvolveu: a relação entre palavras, referentes e conceitos, a questão da linguagem em uso vs. a etimologia, e, de suma importância para a ciência da linguagem, uma preocupação com a constância metodológica e replicabilidade do

método, aqui representada pelas questões de distinção entre domínios e o uso de dicionários. Para finalizar a discussão metodológica, Steen (2017) fala sobre o controle de qualidade científico: a confiabilidade e a validade.

De acordo com o relato do linguista, é possível alcançar um bom nível de confiabilidade estatística com o PIMVU, enquanto o PIM traz um nível de confiabilidade modesto. Quanto à validade, o PIMVU oferece mais critérios operacionais e também mais categorias que o PIM, por isso traz maior validade a qualquer projeto de identificação de metáforas.

Uma outra metodologia se apresenta em Maslen (2017): a Metáfora Sistemática como uma abordagem linguística aplicada à análise de metáforas no discurso. Desenvolvida por Lynne Cameron e colegas, incluindo o próprio Maslen, essa abordagem propõe a seguinte característica como ponto de partida para a chamada metáfora sistemática: “o fato de que, no dia a dia, não importa o quão aleatório ou desarticulado o uso metafórico possa parecer, nossas metáforas frequentemente se enquadram em padrões”⁸⁹ (MASLEN, 2017, p. 88). Em outras palavras, quando as pessoas participam em qualquer evento discursivo, potencialmente utilizam metáforas de maneira sistemática para se referir aos assuntos discutidos. Identificar essas relações semântico-sistemáticas nos faz entender como o usuário da língua conceptualiza certo tópico.

Como o discurso é geralmente caótico e nada estático, devemos manter em mente que a análise de metáforas sistemáticas não representa expressões linguísticas fixas, apesar de também as incluir, mas sim proporciona inferências sobre aquele discurso situado naquele momento, naquele lugar, por aqueles usuários da língua. Como a metáfora sistemática emerge do discurso, somente terá referência dentro de um contexto específico, apresentando, assim, uma estabilidade temporária (MASLEN, 2017, p. 91).

Neste tipo de análise, propõe-se “observar o pensamento”, aqui entendido como uma interação entre texto, discurso, contexto, e conexões linguísticas entre veículos (palavras usadas metaforicamente) e tópicos. Os tópicos se assemelham ao que chamamos de domínios alvo (apenas para guiar a compreensão utilizando o arcabouço teórico utilizado aqui), mas, ao mesmo tempo, são diferentes desses, pois se distanciam do conceito de metáforas conceptuais como mapeamentos entre

⁸⁹ No original: “The fact that in everyday use, however random and disjointed they may seem, our metaphors often fall into patterns.”

domínios, já que consideram a metáfora sistemática como uma coleção de metáforas linguísticas conectadas pelo fluxo de fala na interação verbal (CAMERON *et al.*, 2009).

O termo “metáfora sistemática” é aqui entendido como o “resultado de uma série de técnicas para operacionalização da metáfora para entender ideias, atitudes e valores das pessoas através de dados vindos do discurso”⁹⁰ (MASLEN, 2017, p. 90, tradução nossa). É uma metodologia de pesquisa abrangente e com implicações que ultrapassam a pesquisa linguística. Maslen (2017) defende ainda que as metáforas sistemáticas, enquanto ferramentas de análise, são aplicáveis a pesquisas mais abrangentes, como o estudo do discurso liderado por metáforas (CAMERON *et. al.* 2009) e pesquisas que foquem em compreender tomadas de decisões, pensamentos, sentimentos e crenças, ou seja, tudo o que está por detrás do discurso nas relações humanas. Para servir a esses propósitos, os dados e a sua manipulação devem cumprir critérios sólidos de pesquisa, e assim seus resultados contribuirão para variadas áreas, desde linguística até marketing, passando por ciências da saúde e comunicação corporativa.

Como qualquer pesquisa qualitativa, a Metáfora Sistemática tem como desafio a impossibilidade de ser testada estatisticamente, visto que sua análise envolve interpretação dos dados. Mas é possível manter o rigor metodológico. Maslen (2017) sugere as seguintes maneiras de fazer isso: certificar-se de que os dados são apropriados para a pesquisa que se propõe fazer; documentar as decisões de codificação e análise tomadas ao longo da pesquisa, bem como assegurar-se de que essas decisões são confiáveis (para isso, dois ou mais pesquisadores independentes devem chegar a conclusões comparáveis ao analisar os mesmos dados com as mesmas ferramentas de análise); e, por fim, amarrar as conclusões analíticas aos textos que originaram os dados. Para demonstrar a validade das metáforas sistemáticas, uma possibilidade é examinar o potencial metafórico em contextos específicos – como a significância dele para a cognição e para o comportamento, por exemplo, e em tomadas de decisões em diversas áreas do conhecimento.

Deignan (2017, p. 102), por sua vez, começa a sua discussão sobre metodologias para a identificação de metáforas lembrando que as metáforas

⁹⁰ No original: “the outcome of a set of techniques for ‘operationalizing’ metaphor to understand people’s ‘ideas, attitudes, and values’ from discourse data.”

linguísticas têm sido, desde a década de 1980, a principal evidência para a existência de metáforas conceituais. Dentro da tradição de estudos do discurso, um dos princípios da Teoria da Metáfora Conceptual é que as metáforas são ideológicas, ou seja, ao propor metáforas conceituais a partir de expressões linguísticas, podemos descobrir as ideologias por trás do discurso. Uma questão pouco discutida, porém, é a subjetividade metodológica. Em outras palavras, Deignan (2017) pretende discutir o processo analítico que move o pesquisador dos dados linguísticos para a conceptualização, processo muitas vezes subjetivo.

O primeiro ponto que a autora propõe discutir é como os dados são selecionados para a identificação e análise de metáforas linguísticas. Os primeiros trabalhos sobre a TMC apresentavam exemplos linguísticos gerados intuitivamente pelos linguistas cognitivos ou por seus alunos, o que gerou muitas críticas. De acordo com Steen (1999), esses exemplos são um “ato de fé” e servem como demonstração, justamente por não terem sido coletados sistematicamente de dados de linguagem natural. Para sanar essa crítica, Deignan (2017) menciona diversos estudos que averiguaram metáforas em dados de linguagem natural, de dois tipos: dados de *corpus* e dados de discurso. Eles servem a propósitos diferentes, a saber.

Os dados de *corpus* são geralmente utilizados para descobrir padrões nas metáforas linguísticas, seja em significados ou domínios semânticos ou até mesmo formas. Esses dados são explorados via concordância: pequenos pedaços de textos são analisados sob a perspectiva de encontrar e testar metáforas conceituais.

Já os dados de discurso são analisados a partir da perspectiva do usuário da língua e tendem a focar em como as metáforas são usadas para alcançar objetivos comunicativos e negociar significados. A tendência dos estudos realizados com esses tipos de dados é se afastar de generalizações e se aproximar de como o significado metafórico é construído na interação (DEIGNAN, 2017, p. 103).

Há, também, a abordagem híbrida, na qual os pesquisadores usam pequenos conjuntos de dados dos dois tipos em combinação, e que é frequentemente utilizada na análise de metáforas de gêneros textuais e registros específicos.

Assim que determina qual tipo de dados investigará e obtém os dados, o pesquisador então identifica as metáforas linguísticas, para depois construir, a partir delas, as metáforas conceituais. Para o processo de identificação, Deignan (2017) sugere, mas não discute, o procedimento do PIMVU (STEEN et. al., 2010), mas concentra seu capítulo no método de cinco passos de Steen (1999). Faremos um

recorte do texto original de Steen (1999) e dos comentários de Deignan (2017) a respeito de tal método.

A primeira etapa do procedimento para relacionar uma metáfora linguística a uma metáfora conceptual é a identificação do foco metafórico. Há duas possibilidades: o foco metafórico pode ou não estar ligado a um conceito literal explicitamente expresso no discurso e, portanto, presente no *frame*. Quando ambos os conceitos, literal e metafórico, estão presentes no *frame*, a identificação da metáfora linguística completa é realizada na primeira etapa. Quando não, temos uma metáfora implícita, e apenas o foco metafórico pode ser identificado na primeira etapa.

A segunda etapa é a identificação da ideia metafórica. Para essa etapa, Steen (1999) utiliza o método de análise proposicional, da área de psicologia do discurso, que lista ordenadamente, linearmente e hierarquicamente as proposições de uma enunciação. Essa lista captura o significado de uma série de unidades mínimas ideacionais, ou proposições, e apresenta as relações entre os conceitos dentro dessas unidades. De acordo com Steen (1999, p. 64), o uso desse método enfatiza a natureza conceptual da metáfora, pois para acessar a metáfora, não basta o acesso à forma linguística, mas sim à unidade da ideia da proposição. Por vezes, essa ideia está implícita e precisa ser inferida na proposição.

A terceira etapa é a identificação da comparação não-literal. É a etapa na qual o analista monta as estruturas comparativas que estão implícitas no mapeamento entre os domínios, ou seja, é o momento de partir da proposição metafórica em direção à representação conceptual do mapeamento dos domínios envolvidos.

A quarta etapa é a identificação da analogia não-literal. Nessa fase, o analista faz a reconstrução da comparação não-literal ao inferir os conceitos das proposições incompletas. Como explica Steen (1999, p. 68, tradução nossa): “ao preencher os espaços vazios da estrutura comparativa produzida na etapa 3, a proposição comparativa não-literal incompleta se transforma em uma analogia não-literal completa na etapa 4.”⁹¹ É importante notar que as etapas 2, 3 e 4 produzem proposições, ou seja, usam a linguagem em fórmulas a partir dos elementos linguísticos das enunciações.

⁹¹ No original: “[...] by filling in the empty slots of the comparative structure produced in step 3, the incomplete nonliteral comparison statement is turned into a full-blown nonliteral analogy in step 4.”

Há duas maneiras que se combinam para preencher esses espaços vazios: a interpretação do foco e a identificação do veículo. Steen (1999, p. 71) discute que a etapa 4 depende de especificidades de cada metáfora em particular, e, por isso, as duas maneiras são complementares, e não rivais. A interpretação do foco seleciona propriedades associadas ao foco que são relevantes a – e delimitados por – o contexto da enunciação. Já o veículo é uma ocorrência da expressão metafórica que resultará numa expressão literal. Identificar o veículo envolve ativar conhecimento prototípico sobre o domínio fonte. A identificação da analogia é um passo importante, mas difícil, justamente por depender de decisões e interpretações – algo que Steen (1999) advoga que o analista mantenha em rédea curta, pois a intenção do procedimento é ser simples, direto e confiável.

A quinta etapa é a identificação do mapeamento não-literal. É o momento de completar as estruturas conceptuais dos domínios fonte e alvo. Resulta no desenvolvimento de uma rede conceptual com suas correspondências, ou seja, com as correspondências que são projetadas na analogia (etapa 4), gera-se uma lista de desdobramentos resultantes de uma metáfora conceptual. No exemplo de Deignan (2017, p. 105), é quando se chega à metáfora conceptual DISCUSSÃO É GUERRA.

Steen (1999, p. 73) assume que as etapas 4 e 5 são as mais frágeis do procedimento porque carecem de restrição metodológica, estão sujeitas a pressuposições dos pesquisadores e dependem mais da interpretação dos analistas. O método não tem a capacidade de resolver certas complexidades, como qual metáfora conceptual é mais adequada, baseando-se em dados linguísticos.

Deignan (2017) apresenta outras investigações que utilizaram o método e relataram dificuldades. Ela relata que Cameron, por exemplo, questiona sobre até que ponto as expectativas do analista sobre os dados moldam a interpretação das metáforas linguísticas e a identificação dos mapeamentos metafóricos. Em Cameron (2003), analisando a fala de uma professora nos dados coletados, há a ocorrência da realização linguística “Eu acho que todos merecem uma medalha”. A analista conclui que é um mapeamento de JORNADA ESFORÇADA, mas outros mapeamentos são possíveis, como LUTAR EM UMA GUERRA, COMPETIR EM SHOWS etc.

Decidir a qual metáfora conceptual uma metáfora linguística pertence é um problema geral, que é agravado quando o número de metáforas linguísticas de um domínio fonte é pequeno ou ocorrem em apenas um mapeamento, as chamadas metáforas únicas (*one-shot metaphors*) ou metáforas de imagem (*image metaphors*).

Lakoff (1987, citado também em Deignan, 2017) define metáforas de imagem como metáforas que têm imagens mentais mapeadas entre domínios fonte e alvo. O exemplo que ele usa é o da expressão “Minha esposa tem cintura de ampulheta”. Lakoff argumenta que a referida expressão é conceptual em sua natureza, na medida em que mapeia a imagem da cintura de uma mulher a uma imagem de uma ampulheta. Essas imagens são adquiridas convencionalmente dentro de uma cultura. Com isso, ele sugere seis distinções gerais entre metáforas de imagem e metáforas conceptuais gerais (LAKOFF, 1987, p. 221):

1. Mapeamentos de metáforas únicas não são convencionalizados porque não ocorrem com frequência;
2. Também não são usados no raciocínio cotidiano;
3. Não formam redes conceptuais, não baseiam expressões idiomáticas;
4. Mapeiam estrutura imagética em vez de estrutura proposicional;
5. Não são usados para compreensão de termos abstratos a partir de termos concretos;
6. Não têm base experiencial e conhecimento cotidiano que determine os mapeamentos.

As metáforas únicas foram sendo utilizadas para englobar as metáforas que têm poucos ou apenas um mapeamento, e não mais somente as metáforas de imagem, como discute Deignan (2017). Ela cita a pesquisa de Semino, Heywood e Short (2004), que usa o procedimento de Steen (1999) e encontra problemas nas etapas 4 e 5, ao analisar uma determinada expressão que apareceu nos dados. A expressão “galopante” (no original, “*galloping away*”), intuitivamente associada ao domínio fonte CAVALOS, para se referir ao domínio alvo CÂNCER. Após uma busca no *Oxford English Corpus*, Deignan atesta que não há outros mapeamentos indicando a mesma metáfora conceptual, considerando como ela foi utilizada nos dados de Semino, Heywood e Short (2004). Para Deignan (2017), isso é uma consideração a favor do termo metáfora única, mesmo que não se trate de metáfora de imagem.

Steen (1999) não faz distinção entre metáforas únicas e metáforas conceptuais e desconsidera a importância de a metáfora ter um ou vários mapeamentos. Particularmente, adotamos o mesmo posicionamento, já que um recorte como o que fizemos para esta tese jamais daria conta de encontrar tantas ocorrências a ponto de esgotar as metáforas conceptuais do medo e presumir quais mapeamentos seriam únicos ou não. Steen sugere que o analista que esteja preocupado com tais diferenças deve acrescentar uma sexta etapa ao

procedimento, na qual o analista fará uma comparação entre os resultados das cinco etapas com grandes números de metáforas, de modo a estabelecer sistematicidade metafórica na sua análise.

Para Deignan (2017, p. 109), porém, há duas questões: primeira, se uma metáfora linguística pode ser uma metáfora conceptual, mesmo tendo apenas uma ocorrência; segunda, quais domínios são mapeados metaforicamente e em qual o nível de especificidade isso deve ser feito. Para respondê-las, Deignan (2017) se baseará em pesquisas com *corpus*.

Para a primeira questão, ela argumenta que dados linguísticos podem corroborar ou contradizer hipóteses sobre a conceptualização, mas não podem dar provas definitivas:

A existência de mais instâncias da mesma metáfora linguística fornece mais suporte, mas pode demonstrar um mapeamento de metáfora única. A existência de metáforas linguísticas aparentemente realizando os mesmos domínios fonte e alvo oferece apoio para um mapeamento mais difundido, generalizado⁹² (DEIGNAN, 2017, p. 109, tradução nossa).

Por isso, a autora sugere o uso de *corpora* nas pesquisas de metáforas linguísticas. Grandes conjuntos de dados, aliados a *softwares* com a capacidade de não somente pesquisar determinados termos mas também estabelecer *collocates* (palavras que ocorrem frequentemente com aquelas que estamos pesquisando), podem corroborar as hipóteses estabelecidas sobre metáforas conceptuais, confirmando ou não o que já foi proposto, em diferentes níveis de generalização. Voltando ao exemplo de “galopante”, Deignan (2017) argumenta que, ao observar as ocorrências e seus *collocates*, dois cenários são possíveis, e cada um deles tem seu próprio desdobramento.

Se cunhada a metáfora conceptual CÂNCER É UM CAVALO, seus desdobramentos poderiam envolver cavaleiros que o controlam, enquanto na metáfora conceptual DESENVOLVIMENTO DO CÂNCER É GALOPAR, seus desdobramentos poderiam envolver perigo e perda de controle. Mas os desdobramentos não aparecem nas pesquisas ao corpus, pelo menos não nos *corpora* pesquisados. Em compensação, também não se pode afirmar que a expressão linguística “galopante” está sendo utilizada em sentido literal, pois a compreensão da expressão passa pelo

⁹² No original: “The existence of other linguistic metaphors apparently realizing the same source and target domains offers support for a more widespread mapping.”

conceito de GALOPE, que, por sua vez, está associado a animais quadrúpedes, e não a doenças.

Deignan (2017) passa, então, à discussão sobre o nível de especificidade requerido para formular um mapeamento conceptual. Pesquisas com *corpora* mostram que as formulações tradicionais de metáforas conceptuais, como as encontradas em Lakoff e Johnson (1980), não têm limites e conceptualizações tão estáveis, sendo bastante variáveis quanto ao nível de especificidade. Enquanto Grady (1997) argumenta em favor das metáforas primárias ou básicas, que têm menor especificidade e estão por trás das metáforas conceptuais complexas, Musolff (2006, 2016) argumenta pelos cenários, que seriam estruturas narrativas altamente específicas, que contam com a caracterização dos participantes em termos de papéis e avaliações de suas ações. A metáfora conceptual estaria entre os dois conceitos em seu nível de especificidade.

Já Cameron e Maslen (2010) e Cameron, Pelosi e Feltes (2014) advogam em prol da especificidade. Propõem metáforas sistemáticas e argumentam que se deve evitar generalizações muito abstratas, mantendo as metáforas sistemáticas o mais próximas possível da linguagem utilizada e pesquisada. Essas pesquisadoras também afirmam que as metáforas gerais se aproximam das metáforas conceptuais, pois emergem da experiência corporificada e da interação social.

Em conclusão, a noção de metáfora conceptual é problemática, apesar de se manter em voga nos estudos linguísticos e de se fazer representar nas teorias cognitivas da língua. Deignan (2017) reforça a necessidade de pesquisar grandes volumes de dados e de manter um rigor metodológico nas pesquisas da área.

Enquanto isso, a pesquisa realizada nesta tese propõe localizar, identificar e analisar, à luz da visão multiníveis da metáfora conceptual, metáforas do medo em romances de Stephen King, autor consagrado por suas obras da literatura do medo, sendo algumas consideradas exemplares máximos do gênero. Questões referentes a validade e confiabilidade, o volume de dados pesquisados, a subjetividade do pesquisador, etapas metodológicas, entre outros, são comuns a todas as metodologias apresentadas nesta breve resenha. Após analisarmos as opções metodológicas, julgamos apropriada para tal empreitada a análise sistemática de metáforas (SCHMITT, 2017), a qual apresentaremos na subseção 3.2, a seguir.

3.2 A análise sistemática de metáforas

Schmitt (2017) apresenta uma metodologia qualitativa para análise de metáforas no domínio das Ciências Sociais. Diferentemente da análise de metáforas sistemáticas (cf. Cameron *et al.*, 2009), que propõe um método para encontrar padrões metafóricos no discurso, a Análise Sistemática de Metáforas (ASM) se propõe como um “método sistemático de pesquisa para revelar padrões de pensamento subculturais e refiná-los em etapas de pesquisa confiáveis e ensináveis” (SCHMITT, 2017, p. 24). Além disso, o autor se compromete com o rigor da análise e com as metáforas inconscientes que emergem na linguagem cotidiana, deixando de fora do processo as metáforas do próprio analista. A metodologia está fundamentada na Teoria da Metáfora Conceptual de Lakoff e Johnson (2003) e sua concepção de “metáforas cotidianas”, portanto, a metodologia tem como objetivo reconstruir conceitos metafóricos expressos na linguagem habitual.

Schmitt (2017), psicólogo de formação e pesquisador de metáforas nas ciências sociais, destaca em sua obra a relevância do estudo das metáforas conceituais para as ciências sociais e para a psicologia e a interpretação na análise sociológica da metáfora. Citando diversos estudos, que variam do uso do preservativo masculino à avaliação de processos terapêuticos, Schmitt (2017, p. 29-31) ressalta os vários níveis de discussão que se beneficiam com a análise sistemática de metáforas:

- a comparação de metáforas transculturais únicas ou diferentes, na sobreposição parcial de cultura a cultura de metáforas conceituais aparentemente universais;
- metáforas e ações por elas motivadas, através de expressões linguísticas, em fenômenos culturalmente específicos;
- a ocorrência de metáforas para tópicos específicos em subgrupos, como, por exemplo, as metáforas específicas que ocorrem na área de assistência psicossocial e suas implicações para a ação humana;
- as metáforas como mecanismos que orientam a interação humana, bem como problemas de compreensão das metáforas e possibilidades de transcender obstáculos à comunicação com o uso de metáforas; e,
- ocorrências individuais de metáforas e estudos biográficos, estimulados pela análise de metáforas.

Vamos demonstrar, ao longo do texto, que a análise sistemática de metáforas, enquanto metodologia de identificação e análise de metáforas, não está adequada somente às ciências sociais, mas a toda gama de ciências humanas, especialmente na área de linguística, como é a pesquisa proposta por esta tese. Ao final da discussão dessa abordagem metodológica, o procedimento de identificação de metáforas se unirá com o processo de interpretação multiníveis (KÖVECSES, 2017), parte da Teoria da Metáfora Conceptual Estendida, proposta por Kövecses (2020) para completar a análise das metáforas conceptuais do medo nas três obras de Stephen King.

Para lidar com a tensão entre a subjetividade, a reflexão, a interpretação do analista e a adesão a procedimentos metodológicos, característica a pesquisas qualitativas, a ASM propõe um procedimento metodológico dividido em sete estágios (SCHMITT, 2017, p. 35-37):

1. Identificação do fenômeno alvo e do problema de pesquisa;
2. Coleta de metáforas de base cultural sobre um fenômeno; análise das metáforas do pesquisador;
3. Amostra de materiais no sentido de amostragem teórica;
4. Análise de metáforas subculturais/individuais;
5. Interpretação com ajuda da heurística;
6. Garantia de confiabilidade;
7. Apresentação final dos padrões metafóricos.

Apresentaremos cada uma dessas etapas separadamente.

3.2.1 Estágio 1: Identificação do fenômeno alvo e do problema de pesquisa para a análise de metáforas

Como o próprio autor afirma, a primeira etapa da ASM é encontrada em vários métodos de pesquisa qualitativa: “determine o tópico, decida sobre as questões apropriadas e esboce um plano para o levantamento e a avaliação” (SCHMITT, 2017, p. 37). Nesta tese, o tópico selecionado é o medo. Investigamos

como o medo é conceptualizado em metáforas conceptuais presentes em exemplares da literatura do medo, mais especificamente em três obras de Stephen King, traduzidas para a língua portuguesa brasileira. Partimos da seguinte hipótese: se as obras da literatura do medo têm, em comum, a intenção de causar a emoção do medo no leitor, então as obras de Stephen King seriam representações adequadas de situações que incluam tal emoção. O autor foi escolhido por ser considerado o “mestre do terror” na literatura contemporânea, tendo inclusive ganhado o prêmio de *World Horror Grandmaster* em 1992 (mais detalhes sobre o autor no Capítulo 2 desta tese).

Como o autor está na ativa há mais de 50 anos, decidimos utilizar três obras de diferentes décadas, começando pelos anos 1980: *It* (1986), *Desespero* (1996) e *Doutor Sono* (2013). *It*, mais conhecido no Brasil como *It – A Coisa*, é um *best-seller* importante para a carreira do escritor. Spignesi (2003, p. 21), um dos maiores especialistas da obra de Stephen King, considera *It* o livro mais importante do autor, chamando-o, inclusive, de um “evento literário contemporâneo”. Outro especialista, Dr. Michael Collings, julga a obra como um “épico contemporâneo”, “no sentido verdadeiro, literário do termo” (SPIGNESI, 2003, p. 21). Por ser considerada a obra-prima de Stephen King, *It* foi a primeira escolha para os dados da tese.

It conta a história de um grupo de amigos que enfrenta um monstro que devora crianças em sua cidade, Derry, Maine. Mas a obra vai muito além. Não é apenas um livro de terror; é uma história sobre *bullying*, sobre abuso infantil, sobre monstros reais e sobrenaturais, mas, sobretudo, uma história sobre o poder da união e da amizade. O livro teve duas adaptações. A primeira, intitulada *It: uma obra prima do medo*, é um telefilme e foi lançada em 1990; é um filme cultuado nos dias de hoje. A segunda adaptação, dividida em duas partes e lançadas em 2017 e 2019, já faturou mais de US\$ 1 bilhão desde o seu lançamento⁹³. Seu vilão principal, o palhaço Pennywise, é retratado como *O Coiso* em uma paródia recente da Turma da Mônica (CLÁSSICOS..., 2019). Personagens e história desse livro também influenciaram outras mídias de terror, como a série *Stranger Things*, do serviço de *streaming Netflix*, por exemplo, e até nome de banda *punk*, *Pennywise*.

Desespero (1996), apesar de ser apenas o 13º da classificação proposta por Spignesi (2003), é um bom exemplo de literatura do medo nos anos 1996 – um dos

⁹³ Notícia de Ryan Scott em <https://movieweb.com/it-chapter-two-franchise-box-office-1-billion-dollars/>. Acesso em 27 nov. 2019.

critérios de escolha foi a data de lançamento, para que houvesse uma variação entre os mais de 50 anos de carreira do escritor. Spignesi (2003, p. 68) argumenta que *Desespero*, lançado em um período de quatro anos muito prolíficos, é o romance que se tornou conhecido como “clássico de Stephen King”. Também ganhou adaptação para o cinema em 2006, nas mãos do diretor Mick Garris, famoso por suas produções de terror. O livro trata da clássica batalha entre as forças do mal e os poderes do bem, personificados por *Tak*, uma entidade maligna milenar, e David, de 11 anos, um menino bondoso que encontrou sua fé em Deus após a perda de um amigo. O grupo de peregrinos depende da sabedoria e do equilíbrio de David para derrotar o mal eterno que os persegue na pequena cidade, chamada *Desespero*.

Doutor Sono (2013) representa o século XXI para o nosso critério de escolha. É a continuação de uma das suas obras mais conhecidas, *O Iluminado* (1977), terceiro lugar na classificação de Spignesi (2003). *Doutor Sono* retrata Daniel Torrance, que em *O Iluminado* era uma criança, agora adulto e lidando com os fantasmas do alcoolismo e do abuso de drogas, enquanto tenta controlar o dom paranormal e os outros fantasmas. Considerado marca registrada da carreira de King, muito em parte pela adaptação para cinema de Stanley Kubrick (1980), versão que King declarou em diversas entrevistas que odeia, *O Iluminado* (o filme de 1980⁹⁴) também influenciou a cultura pop com seus personagens e cenas icônicas.

Doutor Sono ganhou sua adaptação em 2019, dirigida por Mike Flanagan, que já havia dirigido, entre outros filmes de terror e a famosa série da Netflix *A Maldição da Residência Hill*, a adaptação de outra obra de King, *Jogo Perigoso* (KING, 1992; FLANAGAN, 2017). *Doutor Sono* foi bem aclamado pela crítica, mas sua bilheteria foi considerada modesta. O diretor mesclou a história original de King com elementos do filme de Kubrick, como a famosa cena de Daniel andando de triciclo pelos corredores do Hotel Overlook.

Em resumo, determinado o tópico “medo”, decidimos ser apropriado pesquisá-lo em obras da literatura do medo do escritor conhecido como Mestre do Terror.

Pelo interesse que temos pela pesquisa em língua portuguesa brasileira, bem como pela ausência de pesquisas sobre metáforas conceituais do medo nessa língua, levantamos obras que consideramos relevantes ao tópico, decidindo

⁹⁴ Há também a adaptação dirigida por Mick Garris, em formato de minissérie, lançada em 1997; porém, é a versão de Kubrick que é a mais conhecida e admirada por fãs em todo o mundo.

trabalhar com as suas traduções. Por fim, planejamos encontrar metáforas conceituais do medo neste recorte, analisá-las sob a visão multiníveis da metáfora conceptual (KÖVECSES, 2017; 2020) e responder as perguntas de pesquisa. Queremos investigar:

- 1) Quais expressões linguísticas e metáforas conceituais já convencionalizadas e elencadas por Kövecses (1990, 2004, 2007) podemos encontrar em King (1986, 1996, 2013)?
- 2) Como é organizado o sistema conceptual das metáforas conceituais do medo?
- 3) O que as metáforas encontradas nos informam sobre a conceptualização do medo em língua portuguesa brasileira?
- 4) Quais diferenças significativas encontramos entre as expressões linguísticas no texto original e na tradução?
- 5) Qual é a relação entre a conceptualização do medo na linguagem e a literatura do medo?

As perguntas de pesquisa partem da hipótese de que encontraremos, nos dados, se não todas as onze categorias de MC elencadas por Kövecses (2004, 2007), pelo menos uma grande maioria delas na língua portuguesa. Caso se confirme a hipótese, os dados apontarão para uma universalidade da conceptualização do medo entre as duas línguas. Outra hipótese é que a construção de sentido nas metáforas do medo esteja arraigada em estruturas esquemáticas de conhecimento que utilizamos de maneira cotidiana. Essa construção seria responsável pela nossa resposta emocional à obra literária que sabemos ser ficcional, mas que mesmo assim nos assusta.

O próximo estágio, de coleta de dados, é fundamental para qualquer pesquisa, como veremos a seguir.

3.2.2 Estágio 2: Coleta de metáforas de base cultural e análise das metáforas do pesquisador

O segundo estágio destina-se à coleta de metáforas de base cultural e serve como uma fase preparatória, na qual se documenta os conceitos metafóricos já existentes para descrever a conceptualização do medo. Para melhor organização do texto, a coleta deste material já existente se encontra no capítulo 4 desta tese. Trabalharemos, aqui, com as metáforas conceptuais do medo em Kövecses (1990, 2004, 2007), uma lista com 11 metáforas listadas pelo autor. Elas representam as metáforas mais convencionalizadas referentes à conceptualização do medo em língua inglesa. Para esta tese, a lista foi traduzida e utilizada como ponto inicial de investigação. Foram encontradas ocorrências de todas elas, com frequências variadas, nos dados da tese.

Schmitt (2017, p. 38-39) ressalta a importância desse estágio. A coleta permite uma visão inicial dos conceitos metafóricos comumente utilizados e/ou registrados em outras pesquisas, de modo a refletir sobre o tópico; fornece um “desenho cultural que destaca a ausência de certos modelos metafóricos”, ou seja, evidencia os conceitos que já existem para possibilitar a comparação com as descobertas da pesquisa em fase mais adiante; e diminui a influência da subjetividade na avaliação final das metáforas pesquisadas, pois a “análise de metáforas precisa se proteger da falta de percepção das metáforas que seguem os padrões de pensamento do pesquisador” (SCHMITT, 2017, p. 38-40).

Entendemos a intenção de Schmitt ao propor deixar fora do processo de análise a subjetividade do pesquisador. Consideramos, no entanto, impossível eliminá-la por completo; em uma pesquisa qualitativa como essa, no qual a pesquisadora analisa o fenômeno da metáfora conceptual na linguagem, fenômeno esse estritamente humano, a subjetividade aflora naqueles momentos de reflexão sobre o tópico. O que se pode garantir é o comprometimento científico nas etapas de coleta e análise, para que os resultados sejam fiéis aos objetivos e objetos de pesquisa.

3.2.3 Estágio 3: Amostra de materiais no sentido da amostragem teórica

No estágio 3, o autor sugere que se realize uma amostragem teórica variada. Schmitt (2017, p. 40) acrescenta que a análise sistemática de metáforas não trabalha com gêneros textuais específicos, e sim com todo tipo de material, tanto escrito quanto oral. Para realizar a amostragem, o autor sugere aplicar um destes dois procedimentos de métodos de pesquisa qualitativa: a Teoria Fundamentada nos Dados (GLASER; STRAUSS, 1967) ou a “variação máxima da perspectiva” (KLENING; WITT, 2001).

Charmaz e Bryant (2008, p. 374-376, tradução nossa) explicam que a Teoria Fundamentada nos Dados (em inglês, *grounded theory*), é um método de pesquisa qualitativa “que consiste em um conjunto de orientações sistemáticas, mas flexíveis, para conduzir investigação qualitativa com a finalidade de construir teoria.”⁹⁵ Sua premissa é gerar teoria a partir da análise dos dados. Foi a primeira metodologia a codificar a análise qualitativa de maneira sistemática e detalhada. Schmitt (2017) sugere que se utilize a amostragem teórica, um procedimento dentro da Teoria Fundamentada nos Dados. De acordo com Glaser e Strauss (1967, p. 45),

[a]mostragem teórica é o processo de coleta de dados para geração de teoria pela qual o analista conjuntamente coleta, codifica e analisa seus dados, e decide quais dados coletar em seguida e onde encontrá-los, de modo a desenvolver sua teoria à medida que ela emerge. Esse procedimento de coleta de dados é controlado pela teoria emergente, seja substantiva ou formal. As decisões iniciais para a coleta teórica de dados são baseadas somente em uma perspectiva sociológica geral ou um problema de uma área ou assunto [...]. As decisões iniciais não são baseadas em uma abordagem teórica pré-concebida⁹⁶ (GLASER, STRAUSS, 1967, p. 45).

Já a “variação máxima da perspectiva” é uma regra da metodologia heurística de pesquisa qualitativa. Originalmente utilizada em pesquisas sociais e pesquisa empírica nas humanidades, mas tendo expandido seu alcance para outras áreas, essa abordagem alemã se baseia no estudo da experiência explorativa do dia a dia,

⁹⁵ No original: “[The grounded theory method] consists of a set of systematic, but flexible, guidelines for conducting qualitative inquiry aimed toward theory construction.”

⁹⁶ No original: “Theoretical sampling is the process of data collection for generating theory whereby the analyst jointly collects, codes, and analyzes his data and decides what data to collect next and where to find them, in order to develop his theory as it emerges. This process of data collection is controlled by the emerging theory, whether substantive or formal. The initial decisions for theoretical collection of data are based only on a general sociological perspective and on a general subject or problem area [...] The initial decisions are not based on a preconceived theoretical framework.”

usando métodos de observação e experimentos de pesquisa qualitativa e sistematizando práticas diárias do objeto estudado. Para alcançar seus objetivos, estabelece quatro regras, que se referem à situação do pesquisador, ao tópico da pesquisa, à coleta de dados e à análise de dados. Faremos uma breve consideração sobre a terceira regra, de acordo com Kleining e Witt (2001), pois é a regra sugerida por Schmitt (2017).

A terceira regra leva o rótulo de “máxima variação estrutural de perspectivas” e estabelece que “[d]ados devem ser coletados sob o paradigma da *máxima variação estrutural de perspectivas*”⁹⁷ (KLEINING; WITT, 2001, § 27⁹⁸, grifos no original, tradução nossa). A regra orienta que deve haver uma grande variedade de diferentes pontos de vista, métodos, respondentes, situações, pesquisadores etc. na coleta de dados. Com uma abordagem oposta àquela que privilegia apenas um lado, o procedimento se apresenta como alternativa ao abrir uma dimensão multifacetada, na qual considera posições diferentes e diversas nuances de aspectos do tópico pesquisado. Para tal, qualquer fator que influencie os resultados da pesquisa deve ser variado. Se atributos do observador, como religião e nacionalidade, por exemplo, influenciam os resultados da pesquisa, então deve haver uma máxima variação desses fatores nos dados coletados.

O termo “variação” é uma escolha dos autores, colocada como a melhor alternativa em relação ao termo “triangulação”, muito utilizado em metodologias de pesquisa. Kleining e Witt (2001, § 28) argumentam que variação é mais adequado para a pesquisa qualitativa, já que triangulação é um termo da trigonometria e representa uma medida, enquanto variação é uma melhor descrição quando se trata de uma abordagem multifacetada de coleta de dados.

Em síntese, os dados coletados devem representar uma diversidade, ou variação, mas sempre mantendo a relação entre o tópico e as condições de pesquisa (KLEINING; WITT, 2001, § 28).

Para Schmitt (2017), portanto, a amostra de materiais, o terceiro estágio de sua metodologia, deve ser livre de pré-conceitos, ou seja, livre dos padrões de pensamento do próprio pesquisador, o que poderá ser conseguido através de uma

⁹⁷ No original: “Data should be collected under the paradigm of maximum structural variation of perspectives”.

⁹⁸ A revista acadêmica consultada organiza o artigo *online* por parágrafos, e não páginas.

coleta de amostras bastante variada, seguindo um dos dois procedimentos sugeridos.

Para esta tese, especificamente, entre os anos 2016 e 2020, foram coletados dados de amostras variadas, diga-se, obras variadas da literatura do medo. Obras de outros autores do medo foram lidas e cogitadas para fazer parte dos dados da tese. Obras de escritores como Raphael Montes, Jo Nesbo, Clive Barker, Baldomiro de Oliveira, Josh Malerman, além do próprio Stephen King, figuraram entre projetos de pesquisa e extensão, entre eles o Projeto “Metáforas Conceptuais em Literatura do Medo”, do Programa Jovens Talentos, com fomento da FAPERJ, realizados na escola onde trabalho, entre 2017 e 2018.

Estudantes de ensino médio técnico, sob minha orientação, realizaram pesquisas teóricas e práticas, listaram e analisaram diversas amostras e suas respectivas metáforas conceptuais do medo. Os resultados foram apresentados em jornadas acadêmicas na própria instituição, em outros *campi* e também em congressos nacionais e internacionais. Ao final do projeto, no entanto, decidimos utilizar somente Stephen King na tese, pois suas obras se mostraram com maior potencial metafórico, apresentando uma amostragem mais rica em números e em conteúdo.

3.2.4 Estágio 4: Análise sistemática de um subgrupo

O estágio 4 tem a intenção de identificar as metáforas utilizadas pelo subgrupo para descrever a área pesquisada, e se divide em duas fases: i) a identificação de metáforas através da segmentação dos textos; e, ii) a reconstrução dos conceitos metafóricos.

3.2.4.1 Identificação de metáforas e segmentação de textos

Schmitt (2017) utiliza o conceito de metáfora conceptual de Lakoff e Johnson (2003) e segue as seguintes condições para identificação:

i) a palavra ou frase, estritamente falando, pode ser compreendida para além do sentido literal no contexto; e ii) o sentido literal provém de uma área da experiência sensorial ou cultural (domínio fonte), que, no entanto, é transferido para uma segunda área, geralmente abstrata (domínio alvo) (SCHMITT, 2017, p. 41).

O procedimento para essa etapa consiste em listar as metáforas e seus contextos imediatos (da área a pesquisar) encontradas no texto. O texto do contexto imediato é importante para descrições metafóricas. Os fragmentos restantes (não relevantes para as metáforas pesquisadas) são então descartados.

Para esta pesquisa, fizemos a leitura das três obras de King (1986, 1996, 2013) no dispositivo de leitura eletrônica Kindle®, marcando todos os trechos que consideramos potencialmente metafóricos, juntamente com seu contexto imediato, ou seja, não marcamos somente a expressão linguística, mas o trecho em que ela aparecia e que tornava possível compreendê-la. O próximo passo foi fazer o *download* de todas as marcações. A partir de então, fizemos uma triagem mais cuidadosa, excluindo trechos muito repetitivos ou que não deixavam claro o uso metafórico da linguagem. Se fosse necessário, retornávamos ao trecho para qualquer esclarecimento contextual. Os trechos foram separados em conceitos metafóricos, de acordo com seus domínios fonte, mas esse procedimento faz parte da próxima etapa.

3.2.4.2 Síntese dos modelos metafóricos encontrados

Ao identificar as metáforas, é possível que haja evidências de formação de conceitos metafóricos: expressões metafóricas que, simultaneamente, compartilham os mesmos domínios fonte e/ou alvo. Nesta etapa, o procedimento consiste em reconstruir os modelos metafóricos específicos listados no estágio 3.2.4.1. Schmitt (2017, p. 42-43) resume assim o procedimento: “todas as expressões metafóricas pertencentes à mesma imagem-fonte e que descrevem o mesmo domínio alvo são agrupadas em conceitos metafóricos sob o título ‘alvo é fonte’”.

Por se tratar de um processo de triagem, será necessário investigar e revisar os conceitos até reduzi-los a uma quantidade adequada de conceitos recorrentes. Formular conceitos metafóricos carece de “criatividade e poder de síntese”, como afirma Schmitt (2017, p. 43), além de “interpretação investigativa” e treinamento adequado na tarefa a ser feita. O procedimento é prático, mas também envolve certo grau de subjetividade, que não deve atrapalhar a pesquisa se a coleta e a reconstrução forem realizadas de maneira diligente, desconstruindo as pré-leituras do tópico e reavaliando constantemente o material coletado.

Para este procedimento, após listarmos todos os trechos que consideramos metafóricos nas três obras de Stephen King (1986, 1996, 2013), agrupamos as metáforas do medo de acordo com seus domínios fonte e, também, de acordo com as listagens de Kövecses (1990, 2004, 2007), que se concentram em 11 domínios fonte diferentes para o domínio alvo MEDO. Os resultados dessa etapa são encontrados no capítulo 4, junto à análise e interpretação.

3.2.5 Estágio 5: Heurística e interpretações

O objetivo da etapa 5 é relacionar os conceitos metafóricos encontrados “com os eventos, pensamentos e ações que acontecem no mundo real” (SCHMITT, 2017, p. 43), ou seja, é o momento de interpretação dos dados coletados para se tornar conhecimento útil. Schmitt (2017) pauta-se na hermenêutica para a compreensão do sujeito no mundo e tem a *mundanidade*, tanto linguística como prática, como pré-requisito para relação entre o conhecimento gerado pela pesquisa e o mundo simbolicamente estruturado.

As etapas anteriores da pesquisa contribuem para conseguir interpretações multifacetadas. Mas quando encerramos a investigação, para então dar prosseguimento às interpretações? Schmitt sugere a “saturação teórica”, conceito da Teoria Fundamentada nos Dados, como critério para concluir a coleta de dados e começar a fase 5 da pesquisa.

Glaser e Strauss (1967, p. 61) explicam que a saturação teórica ocorre quando os conceitos teóricos foram preenchidos com os dados já coletados, e novos

dados não desenvolvem novas propriedades de categorias teóricas, ou seja, nada mais acrescentam à investigação. Os critérios para atingir esse momento da pesquisa são, de acordo com os autores (1967, p. 62, tradução nossa), “uma combinação dos limites empíricos dos dados, a integração e densidade da teoria, e a sensibilidade teórica do analista.”⁹⁹

Dois conceitos teóricos guiam, aqui, a etapa 5 da metodologia. Uma delas vem de Lakoff e Johnson (2003, p. 10-13): um conceito metafórico, ao mesmo tempo que realça certos aspectos, também esconde outros, ou, em outras palavras, ao focar em certos aspectos de certa metáfora, isso impede de focar nos aspectos inconsistentes dela. O outro conceito vem da Teoria Fundamentada nos Dados. Ao propor a saturação teórica, Schmitt (2017, p. 46) provoca a discussão sobre que conclusões a interpretação na sua metodologia permite e qual é o papel do pesquisador, enquanto sujeito interpretante, para alcançar essas conclusões. Schmitt resume, então, brevemente, alguns modelos de interpretação possíveis para a ASM.

A análise das metáforas conceptuais do medo encontradas nesta tese será feita com base na visão multiníveis da metáfora conceptual e na Teoria da Metáfora Conceptual Estendida (KÖVECSES, 2017, 2020), e seus resultados e conclusões poderão ser conferidos no capítulo 4 e nas considerações finais. Os modelos de interpretação que Schmitt (2017) sugere serão considerados na interpretação dos dados e encontrar-se-ão diluídos nas interpretações e análise dos resultados da pesquisa.

3.2.5.1 Comparação de conceitos metafóricos

Ao encontrar diferentes modelos metafóricos para um fenômeno, a comparação entre eles pode levar a conclusões que explicam ações e experiências diferentes: “a comparação de conceitos metafóricos com os modelos de ação que eles implicam permite que certas conclusões sejam propostas. No entanto, essas conclusões só são possíveis se o contexto é totalmente compreendido” (SCHMITT,

⁹⁹ No original: “The criteria for determining saturation, then, are a combination of the empirical limits of the data, the integration and density of the theory, and the analyst’s theoretical sensitivity.”

2017, p. 46). Isso quer dizer que somente o analista pode produzir certas conclusões, devido à sua experiência como pesquisador, como usuário da língua, bem como o conhecimento do assunto pesquisado e do contexto subcultural e especializado.

3.2.5.2 Subdivisões e valores implícitos

Schmitt (2017, p. 47) argumenta que a análise dos conceitos metafóricos encontrados nos dados leva o pesquisador a subdivisões de um fenômeno e a valores implícitos nas metáforas utilizadas. Constantemente escondidas no subconsciente, essas subdivisões serão trazidas à tona no momento de interpretação dos dados pelo analista.

3.2.5.3 Recursos metafóricos

Para descrever as forças e os recursos de um conceito metafórico, Schmitt (2017, p. 48) sugere examinar a seguinte questão: “Qual é o conteúdo funcional diferenciador (extensão da expressão), para o produtor de texto ou falante, das metáforas usadas?” O sentido da expressão metafórica ou do conjunto de expressões metafóricas encontradas nos dados deve ser avaliado pelo analista, que analisará não somente a expressão, mas também o contexto e influências subjetivas, para então avaliar quais recursos metafóricos estão sendo utilizados e produzidos e se há resignificação no uso das expressões.

3.2.5.4 Limites cognitivos gerados pela metáfora

Através da metáfora utilizada, pode-se determinar o conteúdo linguístico, o conhecimento incorporado e os aspectos ocultos, os déficits ideológicos e cognitivos produzidos por um conceito metafórico (SCHMITT, 2017, p. 49). Aqui, o processo de análise se vale da limitação de sentidos subjacentes ao uso de certa metáfora para compreender a natureza de um fenômeno:

Os déficits e os recursos de um conceito metafórico podem ser reconstruídos para os três estágios no uso individual, subcultural e cultural da metáfora. Naturalmente, o processo de avaliação, ao ser capaz de enxergar um aspecto de uma metáfora como “realçado” e outro como “escondido”, requer uma subjetividade que seja capaz de se valer da cultura na qual tem vivido e compreendê-la. Isso, portanto, depende da habilidade de discernimento da pessoa engajada na interpretação (SCHMITT, 2017, p. 50).

Em outras palavras, o que se discute nesta subetapa são os aspectos do domínio fonte que não são projetados no domínio alvo em determinadas metáforas conceituais.

3.2.5.5 Ações motivadas por metáforas

A interpretação das metáforas e conceitos metafóricos coletados nos dados pode levar a compreender as ações de determinado sujeito ou grupo inseridos em uma cultura ou subcultura. Até mesmo ações futuras podem ser estimadas de acordo com as metáforas que dominam o discurso, seja pessoal ou social. Schmitt lembra que a experiência do pesquisador determinará, nesse caso, a riqueza de ligações entre os dados e os possíveis prognósticos baseados nas metáforas utilizadas.

3.2.5.6 Conflitos entre modelos metafóricos

Ao pesquisar as metáforas produzidas individualmente ou em um grupo subcultural, o pesquisador pode se deparar com conflitos entre modelos metafóricos. Isso pode implicar em conflitos nas ações desses indivíduos e grupos. Ressignificações – como usar metáforas de cunho positivo para ações culturalmente negativas, por exemplo – acontecem em certos discursos. Para exemplificar, Schmitt (2017, p. 51) cita Schmitt (2002) e metáforas que sugerem experiências prazerosas para se falar de problemas de alcoolismo. Para determinar com precisão esses conflitos, a competência do pesquisador se faz imprescindível.

Para esta tese, não consideramos conflitos entre modelos metafóricos como algo negativo, mas como evidência de riqueza metafórica (ex. MEDO É PRAZER, como na ocorrência “empolgante sensação de entusiasmo e um medo prazeroso” [KING, 2013]).

3.2.5.7 A ausência de modelos metafóricos

No discurso individual, a ausência de modelos metafóricos representa um desafio para a interpretação do analista. Repertórios culturais e subculturais ausentes podem levar o discurso individual a produzir metáforas conflitantes ou até mesmo incompreensíveis, por não estarem dentro de um enquadre comum. É necessária muita cautela nesse tipo de análise, para não prejudicar a interpretação dos dados.

A ausência de modelos metafóricos nos levou a decidir trabalhar somente com Stephen King nesta tese. A princípio, ao utilizarmos outros autores como fonte de dados para a pesquisa, como já relatado anteriormente, poderíamos ter concluído que não encontraríamos todos os domínios fonte sugeridos por Kövecses (1990, 2004, 2007). Foi necessária a leitura de diversas obras de diferentes autores para encontrarmos evidências das metáforas conceptuais do medo mais convencionalizadas, bem como algumas menos convencionalizadas. Isso evidencia, inclusive, a importância do estágio 3, a realização de uma amostragem teórica variada, para pesquisas sobre metáforas.

3.2.5.8 Metáforas em metacomunicação

Em alguns casos, os usuários da língua, ao se comunicarem, deixam as metáforas implícitas, incompletas ou inadequadas. As “pistas”, por vezes inconstantes, limitam a comunicação, obrigando o interlocutor tentar correções e traduções durante a interação. O uso metacomunicativo da metáfora é descrito em vários estudos (cf. BUCHHOLZ; VON KLEIST, 1995, 1997). O pesquisador conta, nesse tipo de interação metafórica, com seu conhecimento de mundo e com a sua subjetividade para a reconstrução apropriada dos modelos metafóricos.

3.2.5.9 Tomando metáforas como uma tela de projeção

Práticas e ações cotidianas refletem os significados que atribuímos às metáforas: “[e]ssa possibilidade de alcançar uma conclusão a partir de interpretações não está relacionada especificamente à reconstrução de conceitos metafóricos, mas ao modo como as pessoas proveem significados às metáforas que lhes são oferecidas” (SCHMITT, 2017, p. 53).

Por isso, Schmitt (2017, p. 53) recomenda “analisar não apenas as metáforas, mas também a reação que elas causam.” Neste momento, o autor sugere complementar a análise das metáforas com procedimentos da análise qualitativa de conteúdo (MAYRING, 2014). O autor aponta nove formas de análise distintas (Quadro 9), que terão seus próprios procedimentos¹⁰⁰.

¹⁰⁰ As técnicas de análise qualitativa de conteúdo não serão utilizadas nesta tese.

Quadro 9 – Procedimentos em análise qualitativa de conteúdo

Formas fundamentais de interpretação de dados		Técnica de análise
Redução	1	Resumo
	2	Formação de categoria indutiva
Explicação	3	Análise contextual reduzida
	4	Análise contextual ampliada
Estruturação	5	Atribuição de categoria nominal dedutiva
	6	Atribuição de categoria ordinal dedutiva
Variada	7	Estruturação de conteúdo/análise temática
	8	Análise tipológica
	9	Formas paralelas

Fonte: Mayring, 2017, p. 65, tradução nossa.

Os procedimentos em análise qualitativa de conteúdo, apesar de não serem utilizados explicitamente nesta tese, fazem parte de qualquer procedimento analítico qualitativo. Na interpretação dos dados coletados, pesquisadores fazem reduções e categorizações. Em seguida, analisam contextualmente as amostras para, então, atribuir novas categorias. Essas formam estruturas de conteúdo e/ou tema, que farão parte de uma análise tipológica e, caso encontradas formas paralelas, também serão analisadas.

3.2.6 Estágio 6: Etapas para a garantia de confiabilidade

Schmitt (2017) reformula os critérios de confiabilidade em sua metodologia de análise sistemática de metáforas. Aos critérios tradicionais (objetividade, confiabilidade, validade), o autor sugere acrescentar “a competência do pesquisador no campo de investigação, a sua sensibilidade teórica, o escopo dos seus conhecimentos subjetivos e sua habilidade de interpretação” (SCHMITT, 2017, p. 54), dando, assim, mais importância à subjetividade interpretativa, frequente na pesquisa qualitativa.

É importante ressaltar que os critérios de qualidade da ASM se aplicam a todo o processo de pesquisa, da coleta do material à apresentação dos resultados. Os critérios relevantes para a investigação como um todo, conforme Steinke (1999 apud SCHMITT, 2017, p. 54), são:

- reflexão sobre ou teste dos limites e da abrangência dos resultados de um estudo (limitação);
- coerência da teoria desenvolvida;
- relevância para a pesquisa e para a prática;
- documentação de uma subjetividade reflexiva.

Schmitt discutirá, particularmente, os critérios relevantes para o processo de análise.

3.2.6.1 Credibilidade intersubjetiva

A credibilidade intersubjetiva é um dos critérios fundamentais para a pesquisa qualitativa e pode ser alcançada através de “ampla documentação do processo de pesquisa, das várias etapas e das decisões ao longo do caminho; interpretação em grupos; utilização de um procedimento padrão” (SCHMITT, 2017, p. 54). Pode-se acrescentar, à documentação, uma explicação da própria compreensão inicial do pesquisador, de modo a refletir sobre seus modelos metafóricos, para que não interfiram na análise dos dados. Para tal, descrevemos, ao longo da tese, tanto as âncoras teóricas quanto os passos tomados para levantamento e análise de dados da pesquisa.

3.2.6.2 Indicação do processo de pesquisa

A indicação do processo de pesquisa é o segundo critério fundamental para a garantia de confiabilidade da pesquisa. É o momento de apropriação de uma

metodologia de pesquisa adequada ao objeto da investigação. Schmitt (2017, p. 55) defende que “a análise [sistemática] de metáforas só é apropriada quando o objeto da pesquisa é revelar padrões de pensamento e descobrir como eles são alterados e/ou processados discursivamente”. Por isso, entendemos que a ASM seja a metodologia apropriada para esta tese, já que buscamos entender a conceptualização do medo, em língua portuguesa, em obras literárias que tratam do tema, ou seja, como pensamos sobre o medo em processos discursivos. Além de uma metodologia adequada, acreditamos que a visão multiníveis, juntamente com a Teoria da Metáfora Conceptual Estendida (KÖVECSES, 2017, 2020) são ferramentas de análise adequadas ao objeto de pesquisa, cumprindo, portanto, este critério fundamental.

3.2.6.3 Ancoragem empírica da construção da teoria e da interpretação

O terceiro critério se refere ao que a Teoria Fundamentada nos Dados chama de “códigos *in vivo*”. Isso significa que a análise parte sempre dos dados originais, não parafraseados, assim como os resultados sempre retornam à linguagem do material coletado. No entanto, quando material linguístico relevante não é avaliado, interpretado e apresentado nos resultados, há perda de qualidade. Por isso, Schmitt (2017) formula três critérios de qualidade específicos à ASM (itens 3.2.6.4, 3.2.6.5 e 3.2.6.6).

3.2.6.4 Saturação de conceitos metafóricos

A saturação de conceitos metafóricos se refere a um critério numérico, mas não no sentido quantitativo: a saturação de conceitos metafóricos exige que o maior número possível de metáforas seja coletado e documentado, para que se possa garantir uma amostragem suficiente para a reconstrução dos conceitos metafóricos. Desse modo, “poderemos assumir que projeções metafóricas reais foram

registradas” (SCHMITT, 2017, p. 56). Saturação não significa esgotamento: se houver necessidade, sempre haverá espaço para nova coleta de outros materiais, para reconstrução de novos modelos metafóricos e para revisão dos dados.

Para cumprir este critério de qualidade, coletamos a maior quantidade possível de metáforas conceptuais relacionadas ao medo dentro da amostragem proposta (KING, 1986, 1996, 2013). Após a coleta, as ocorrências foram categorizadas de acordo com os domínios fonte encontrados. Algumas ocorrências repetitivas foram retiradas por não trazerem nenhuma informação nova à análise. Fizemos o procedimento de maneira que se pudesse incluir novos materiais, caso necessário, ou até mesmo que possa servir de ponto de partida – ou de contraponto – para outros pesquisadores.

3.2.6.5 Rigor na reflexão sobre opções interpretativas

O rigor na comparação dos conceitos metafóricos reconstruídos a partir dos dados coletados leva o pesquisador a concluir que implicações importantes do pensamento metafórico foram identificadas. Aqui, Schmitt (2017, p. 56) menciona utilizar as diretrizes heurísticas para a pesquisa qualitativa como “indicador de que as consequências desses padrões cognitivos foram totalmente registradas”. O advérbio “totalmente”, nesta tese, deve se referir à totalidade de dados coletados e de conceitos metafóricos observados, não ao esgotamento do tópico pesquisado, já que seria impossível esgotar a capacidade de criar novas metáforas.

3.2.6.6 Rigor na comparação com achados não-metafóricos

Na Análise Sistemática de Metáforas, sugere-se comparar os dados coletados e analisados com conteúdos não-metafóricos, de modo a compreender o fenômeno investigado mais amplamente, avaliando o escopo, os limites e a validade das análises de metáforas. A investigação de um fenômeno linguístico como a metáfora

conceptual exige um método de análise apropriado, sempre levando em consideração as limitações do método na descrição do fenômeno. De acordo com Schmitt (2017, p. 57), isso inclui que a análise de metáforas seja orientada a construções coletivas e subjetivas, ou seja, pesquisadores diferentes podem compreender o objeto de maneiras diferentes, gerando respostas apenas parciais aos questionamentos iniciais da pesquisa. As limitações desta pesquisa serão discutidas nas considerações finais.

A depender do problema de pesquisa, outros métodos de pesquisa devem ser combinados à ASM, para, assim, contemplar aspectos do fenômeno que tenham ficado de fora. Essa validação não deve ser utilizada apenas para validar as conclusões, mas também para “compreender diferenças nas conclusões resultantes de vários métodos de avaliação ou para oportunizar explicações teóricas complementares” (SCHMITT, 2017, p. 58).

Outra estratégia é tornar o material analisado acessível, pois assim outros analistas podem aprofundar as análises e encontrar outras respostas, complementando a análise do fenômeno. Para tal, sugerimos a publicação de artigos acadêmicos e a apresentação em eventos acadêmicos, de modo que a investigação possa ser conhecida e outros pesquisadores possam, também, analisar os dados e complementar a investigação. Além disso, as obras utilizadas são amplamente comercializadas, o que possibilita outros pesquisadores de conduzirem suas próprias pesquisas e chegarem às suas próprias conclusões.

3.2.7 Estágio 7: Apresentação dos resultados

Schmitt (2017) aconselha, para a apresentação dos resultados, que o pesquisador apresente os resultados em textos claros, trazendo exemplos e comentários de maneira coerente com o público a que se destina a apresentação. Schmitt (2017, p. 59), exemplifica algumas possibilidades de apresentação dos resultados, as quais citaremos aqui, com grifos nossos:

- **texto narrativo em estudos de caso individuais**, parcialmente inspirado na “descrição densa” de Geertz (1973);

- **visão panorâmica sobre os conceitos metafóricos individuais**, incluindo suas implicações para o objeto da pesquisa;
- **tabulação dos conceitos-chave e dos exemplos mais convincentes**, como uma **apresentação geral** da pesquisa;
- **ilustrações** podem ser usadas, como, por exemplo, desenhos dos entrevistados, esquemas gráficos etc., para explicar os padrões semânticos mais simples criados pelos autores do estudo, ou até mesmo **fotografias de proximidade temática com os conceitos metafóricos** descritos.”

Sendo esta pesquisa parte integrante e obrigatória para se obter o título de Doutora em Linguística, a apresentação principal se dará em forma de texto, mais especificamente, do gênero textual tese de doutoramento. As sugestões listadas por Schmitt (2017), como tabulações e ilustrações, serão encontradas na própria tese. Outros formatos e gêneros, porém, também se concretizaram ao longo destes anos e continuarão a se concretizar nos próximos: comunicações orais, artigos acadêmicos, palestras, capítulos de livros são algumas possibilidades de apresentação dos resultados da pesquisa.

A Análise Sistemática de Metáforas foi a escolha metodológica para esta tese por se apresentar como uma metodologia adequada ao tipo de pesquisa que está sendo realizada, pois perpassa desde a escolha dos dados até a apresentação dos resultados, incluindo etapas de garantia de confiabilidade. Como Schmitt (2017) afirma, a ASM é uma metodologia adequada para a análise de metáforas cotidianas, conforme conceito da Teoria da Metáfora Conceptual (LAKOFF; JOHNSON, 2003), pois suas etapas possibilitam a reconstrução de conceitos metafóricos encontrados nos dados.

Com a utilização dessa metodologia, pretendemos localizar, analisar, interpretar e apresentar as expressões metafóricas do medo no *corpus* proposto, de forma a compreender melhor a produção da emoção do medo em obras ficcionais e a conceptualização do medo em sua complexidade e em seus níveis de esquematicidade.

3.3 Análise dos dados à luz da visão multiníveis

Para a análise dos dados, como já mencionado anteriormente, será utilizada a abordagem multiníveis da metáfora conceptual, na qual cada metáfora conceptual é analisada em quatro níveis de esquematicidade, conforme a proposta de Kövecses (2017): os esquemas imagéticos, domínio matriz, *frames* e espaços mentais. As etapas para a análise que faremos nesta tese, adaptadas à proposta do autor, são as seguintes:

- 1) Apresentação do domínio fonte e possíveis discussões já existentes sobre ele;
- 2) Apresentação do quadro dos dados de King (1986, 1996, 2013), com trechos em português e em inglês, que serão analisados naquela subseção;
- 3) Apresentação dos esquemas imagéticos relacionados ao domínio fonte daquela MC;
- 4) Apresentação dos conceitos esquemáticos do domínio matriz;
- 5) Apresentação dos *frames*, de acordo com os trechos coletados;
- 6) Apresentação dos perfilamentos, principais focos de significado e mapeamentos identificados nos dados;
- 7) Análise dos espaços mentais no nível individual, ou seja, associados a cada realização linguística, com retomada das principais estruturas conceptuais recrutadas na construção dos significados. Nessa etapa, pode ser necessária a análise de integração conceptual;
- 8) Apresentação de um esquema com a representação gráfica da MC analisada em multiníveis esquemáticos, seguida de um resumo.

Em resumo, cada padrão metafórico receberá um tratamento multiníveis, do nível supraindividual, mais esquemático e menos específico (nível dos esquemas imagéticos), passando pelo domínio matriz, pelos *frames* e chegando ao nível individual, menos esquemático e mais específico, dos espaços mentais, no qual “pessoas de verdade se comunicam em contextos reais caracterizados por uma grande quantidade de informação específica ao seu dispor” (KÖVECSES, 2020, p. 63).

4 METÁFORAS DO MEDO EM OBRAS DE STEPHEN KING: ACHADOS E DISCUSSÃO

Neste capítulo, apresentaremos os resultados e discutiremos as análises das metáforas do medo encontradas no *corpus*. No Quadro 10, apresentamos as metáforas conceptuais descritas em Kövecses (1990, 2004, 2007), aqui traduzidas para a língua portuguesa, que servirão como ponto de partida para a análise dos dados. Os textos têm grande semelhança entre si. Apenas uma metáfora conceptual tem nomes diferentes entre os textos, o que está apontado no Quadro 10 com as diferentes redações e suas respectivas datas.

Em seguida, as subseções serão separadas por metáforas conceptuais. Primeiro, discutiremos o domínio fonte e suas características gerais. Depois, cada subseção apresentará uma lista de expressões metafóricas encontradas e discussões sobre os níveis de esquematicidade de cada metáfora conceptual, do mais esquemático, menos específico, o nível dos esquemas imagéticos, seguido dos conceitos esquemáticos do domínio matriz que representa o domínio fonte, para então introduzirmos os possíveis *frames* utilizados na conceptualização da metáfora. Por último, no nível menos esquemático, mais específico, daremos foco aos espaços mentais ativados no uso da expressão analisada.

Nos casos de mesclagem, faremos a análise e descreveremos as analogias que ocorrem entre os elementos presentes nos espaços mentais. Apresentaremos, ainda, esquemas para demonstrar a participação do domínio fonte nos mapeamentos do domínio alvo, considerando os quatro níveis esquemáticos.

Quadro 10 – Metáforas conceptuais em Kövecses (1990, 2007)

Metáforas conceptuais em Kövecses (1990, 2004, 2007)	Exemplos dos textos de Kövecses (1990, 2004, 2007)
MEDO É UM FLUIDO EM UM CONTÊINER (FEAR IS A FLUID IN A CONTAINER)	A visão a encheu de medo. (The sight <i>filled</i> her <i>with</i> fear.)
MEDO É UM INIMIGO PERVERSO (HUMANO OU ANIMAL) (FEAR IS A VICIOUS ENEMY (HUMAN OR ANIMAL)) [1990] MEDO É UM INIMIGO OCULTO (FEAR IS A HIDDEN ENEMY) [2007]	O medo lentamente se esgueirou nele. (Fear slowly <i>crept up on</i> him.)
MEDO É UM ALGOZ (FEAR IS A TORMENTOR)	Minha mãe estava atormentada pelo medo. (My mother was <i>tormented</i> by fear.)
MEDO É UM SER SOBRENATURAL	Ele foi assombrado pelo medo.

Metáforas conceptuais em Kövecses (1990, 2004, 2007)	Exemplos dos textos de Kövecses (1990, 2004, 2007)
(FEAR IS A SUPERNATURAL BEING)	(He was <i>haunted</i> by fear.)
MEDO É UM Oponente em uma batalha (FEAR IS AN Oponent IN A STRUGGLE)	O medo tomou posse de mim/me possuiu. (Fear <i>took hold of</i> me.)
MEDO/PERIGO É UM PESO/FARDO (FEAR/DANGER IS A BURDEN)	O medo pesou grandemente/fortemente neles. (Fear <i>weighed heavily on</i> them.)
MEDO É UMA FORÇA NATURAL (FEAR IS A NATURAL FORCE)	Ela foi engolfada pelo pânico. (She was <i>engulfed</i> by panic.)
MEDO É UM SUPERIOR (SOCIAL) (FEAR IS A (SOCIAL) SUPERIOR)	Suas ações foram ditadas pelo medo. (His actions were <i>dictated</i> by fear.)
O SUJEITO DO MEDO É UM SER DIVIDIDO (THE SUBJECT OF FEAR IS A DIVIDED SELF)	Eu estava além de mim mesmo com medo. (I was <i>beside myself</i> with fear.)
MEDO É UMA DOENÇA (FEAR IS AN ILLNESS)	Jill estava doente de medo. (Jill was <i>sick with</i> fright.)
MEDO É INSANIDADE (FEAR IS INSANITY)	Jack estava insano de medo. (Jack was <i>insane with</i> fear.)

Fonte: Metáforas conceptuais e exemplos retirados de Kövecses (1990, 2004, 2007), elaboração do quadro e tradução nossa.

Para melhor organização do capítulo, optamos por apresentar os dados e suas análises na ordem das metáforas conceptuais do Quadro 10, que, por sua vez, segue a ordem de Kövecses (2007). Na próxima subseção começaremos, portanto, com a metáfora conceptual MEDO É UM FLUIDO EM UM CONTÊINER.

4.1 MEDO É UM FLUIDO EM UM CONTÊINER

A primeira metáfora conceptual a ser analisada é MEDO É UM FLUIDO EM UM CONTÊINER. O domínio fonte FLUIDO EM UM CONTÊINER não é exclusivo do domínio alvo MEDO. O esquema imagético de CONTÊINER tem papel importante na conceptualização das emoções: parece que a maior parte das emoções humanas é conceptualizada por algum tipo de SUBSTÂNCIA EM UM CONTÊINER (KÖVECSES, 1990, p. 25), com o corpo servindo de contêiner a essas emoções.

Lakoff e Johnson (1980) já discutiam a maneira como nosso sistema conceptual trabalha a estrutura de contêiner em uma variedade de situações, como no exemplo (18).

(18) Receita recebe Imposto de Renda de quem não entregou dentro do prazo^{xxix}

No exemplo (18), percebemos o tempo sendo conceptualizado como contêiner, por isso a preposição “dentro de”, que geralmente se refere à localização de objetos dentro dos limites físicos de um contêiner, está aqui sendo utilizada para delimitar um espaço de tempo. Temos, nesse caso, a MC TEMPO É UM CONTÊINER. Assim como o tempo, conceitos como o de EVENTOS, de SOCIEDADE, de MENTE e de CORPO também são comumente conceptualizados como CONTÊINERES (KÖVECSES, 1990, p. 145).

Dewell (2005, p. 369) defende que o esquema imagético de CONTÊINER tem um “padrão dinâmico”, ou seja, não tem uma estrutura estática. Isso se deve aos dois padrões experienciais básicos que se fundem para dar origem ao EI: a ENTRADA em um COMPARTIMENTO, caminhos cognitivos baseados na percepção de movimento e que estão presentes no *construal* de EVENTOS DE MOVIMENTO.

Lakoff (1990, p. 271-272) define o EI de CONTÊINER como uma fronteira que distingue o interior do exterior, que distingue a nossa conceptualização sobre o que é DENTRO e o que é FORA, pelos seus elementos estruturais LIMITE, INTERIOR e EXTERIOR. Compreendemos o nosso próprio corpo como contêineres e como objetos em contêineres, devido às experiências corporificadas tridimensionais que realizamos todos os dias, como sair da cama ao acordar, passar manteiga no pão, colocar suco no copo, jogar fora o lixo.

As experiências corporificadas ficam evidentes no uso da língua: a escolha de verbos e preposições indica essa relação entre o CONTÊINER, o que será colocado de DENTRO para FORA e vice-versa. O EI de CONTÊINER possibilita conceptualizar diversos domínios: RELACIONAMENTOS, como na frase “Top 10 sinais de que você está preso em um relacionamento prejudicial”^{xxx}, e SISTEMAS ABSTRATOS COMPLEXOS, como POLÍTICA, na frase “Moro elegeu Bolsonaro e fez proteção recorde, mas pulou fora do barco no meio da crise”^{xxxi}, são alguns exemplos.

Kövecses (1990) discute extensamente a metáfora do CONTÊINER e alguns de seus desdobramentos. Muito utilizada na conceptualização de emoções, o autor mostra que há duas imagens metafóricas possíveis para o CONTÊINER: AS EMOÇÕES SÃO FLUIDOS EM UM CONTÊINER e AS EMOÇÕES SÃO UM FLUIDO QUENTE EM UM CONTÊINER. Kövecses (1990), em seu argumento, aponta que a segunda metáfora conceptual seria mais interessante porque produziria mais consequências metafóricas. Todavia,

analisando a metáfora conceptual MEDO É UM FLUIDO EM UM CONTÊINER a partir da proposta multiníveis de Kövecses (2017), podemos argumentar que ela engloba, em seus quatro níveis de esquematicidade, todo o conjunto de conhecimentos necessários ao domínio alvo FLUIDO EM UM CONTÊINER; portanto, suas “consequências metafóricas” (KÖVECSES, 1990, p. 146) fazem parte de uma estrutura conceptual que vai além de correspondências entre domínios e suas consequências.

Para fazer a análise, apresentamos o Quadro 11, com excertos das três obras de King (1986, 1996 e 2013 são as datas originais de lançamento das obras) que fazem referência à MC MEDO É UM FLUIDO EM UM CONTÊINER. Logo abaixo de cada ocorrência, temos a sentença na língua original, o inglês americano. A coluna “Ocor.” refere-se ao número da ocorrência dentro da tese. A coluna “Obra/Loc.” refere-se à obra da literatura do medo (*IT* refere-se ao *It, a coisa*; *D* refere-se ao livro *Desespero* e *DS*, ao *Doutor Sono*) de onde foi retirada a ocorrência e a localização do trecho dentro do e-book do Kindle®. A coluna “Excerto” refere-se ao trecho da obra. Essa organização se repetirá nos outros quadros que apresentam as ocorrências de metáforas conceptuais nas próximas subseções.

ATENÇÃO: Trechos retirados de King (1986, 1996, 2013) podem conter linguagem chulo, gatilhos e imagens não apropriadas para pessoas mais sensíveis ou menores de idade.

Quadro 11 – Ocorrências da MC MEDO É UM FLUIDO EM UM CONTÊINER

Ocor.	Obra/Loc.	Excerto
(19)	IT/992	Ele estava suando um pouco, e ela ficou repentinamente ciente de que ele estava com medo. <u>O medo saía dele em ondas frias</u> ; estar deitada nua com ele de repente foi como estar deitada nua na frente de uma geladeira aberta. <i>He was sweating lightly and she became suddenly aware that he was afraid. The fear was coming off him in cold waves; lying naked with him was suddenly like lying naked in front of an open refrigerator.</i>
(20)	IT/1104	<u>O pânico estava crescendo na mente dela de novo. Era como um café preto e amargo ameaçando transbordar pela boca de uma xícara.</u> Ela fechou os olhos e lutou contra. Ficou de pé, perfeitamente imóvel, como uma estátua pálida com pulsação batendo na garganta. <i>Panic was rising in her mind again – it was like bitter black coffee threatening to overflow the rim of a cup. She closed her eyes and fought against it. She stood there, perfectly still, a pale statue with a pulse beating in its throat.</i>
(21)	IT/1122	Patty pegou a chave com o adesivo BANHEIRO DE CIMA, começou a correr para a escada e se obrigou a andar. <u>Correr fazia o pânico querer voltar, e o pânico já estava perto demais da superfície naquele momento.</u> <i>Patty snatched the key marked UPSTAIRS BATH, began to run for the stairs, and then made herself walk. Running made the panic want to come back, and</i>

Ocor.	Obra/Loc.	Excerto
		<u>the panic was too close to the surface as it was.</u>
(22)	IT/1714	Estava olhando para ele, <u>com o rosto cheio de perplexidade e terror</u> , e ele poderia ter sentido pena dela <u>se seu coração já não estivesse tão cheio de pavor por si mesmo.</u> <i>She was staring at him, <u>her face full of perplexity and terror</u>, and he might have felt sorry for her <u>if his heart had not already been so filled with terror for himself.</u></i>
(23)	IT/2279	Sim, ela ficava com essa cara antes dos grandes desfiles, e ele não a atrapalhou nessas ocasiões por entender que <u>ela estava tão repleta de uma mistura de medo e agressividade competitiva que era como se sua cabeça estivesse cheia de gás: uma única faísca e ela explodiria.</u> <i>Yes, she had looked this way before the big shows, and then he hadn't gotten in her way, understanding that <u>she was so filled with a mixture of fear and competitive aggressiveness that it was as if her head was full of illuminating gas: a single spark and she would explode.</u></i>
(24)	IT/7510	O pânico tomou conta da mente de Richie. <i>Panic slipped its hood over Richie's mind.</i>
(25)	IT/8498	Agora havia sombras na parede acima dele. O pavor desceu pela garganta de Stan de uma vez; era como engolir uma coisa quente e horrível, um remédio ruim que de repente estimulava você como eletricidade. Foram as sombras que provocaram isso. <i>Now there were shadows bobbing on the wall above him. <u>The terror leaped down Stan's throat all at once – it was like swallowing something hot and horrible, bad medicine that suddenly galvanized you like electricity.</u> It was the shadows that did it.</i>
(26)	IT/17831	Crianças desapareceram, houve mais brigas e assassinatos do que o habitual, e <u>uma camada de medo tão real quanto a fumaça cujo cheiro era sentido vindo do alto da colina Up-Mile se espalhou pela cidade.</u> <i>Children disappeared, there were more fights and murders than usual, <u>and a pall of fear as real as the smoke you could smell from the top of Up-Mile Hill lay over the town.</u></i>
(27)	IT/20917	Ele sentiu <u>um medo bem dentro de si</u> ; de alguma forma obscura, ele se sentiu ameaçado, <u>como se um veneno estivesse seguindo implacavelmente na direção de seu coração.</u> <i>He felt scared, <u>deep inside him</u>; in some obscure way he felt threatened, <u>as if a poison were working its way relentlessly toward his heart.</u></i>
(28)	IT/21479	O pavor tomou conta dele, mas logo foi substituído por um senso de absurdo. <i>Terror washed through him, and then was replaced by a sense of cosmic absurdity.</i>
(29)	D/3190	Parados ali daquele jeito, com os braços passados um ao redor do outro, ele via como eles deviam ter sido quando pequenos, muito antes de se conhecerem na Ohio Wesleyan, e <u>isso o assustou além de toda medida.</u> <i>Standing that way, with their arms around each other, he could see how they must have looked as small children, long before they met each other at Ohio Wesleyan, and <u>this frightened him out of all measure.</u></i>
(30)	D/12142	Ela corria ladeira abaixo em saltos crescentes, <u>o medo agora se misturando com uma espécie de louca exultação.</u> <i>She ran down the slope in lengthening leaps, <u>her fear now mingling with a kind of crazy exhilaration.</u></i>
(31)	DS/2268	Aquilo chocalha e o pavor sobe pela garganta, vindo de seu coração <u>acelerado.</u> Cascavéis chocalham assim. <i>It buzzes at him, and <u>terror jumps up his throat from his rapidly beating heart.</u> Rattlesnakes buzz like that.</i>

Fonte: Trechos retirados de King (1986, 1996, 2013). Quadro elaborado pela autora. Os tradutores de cada trecho podem ser encontrados nas referências.

Seguindo a visão multiníveis da metáfora conceptual (KÖVECSES, 2017), que é o principal instrumento de análise para esta tese, devemos começar pelo primeiro nível de esquematicidade, os esquemas imagéticos. O primeiro e mais óbvio dos EI recrutados é CONTÊINER, mas outros EI também são recrutados.

De acordo com o inventário de esquemas imagéticos de Croft e Cruse (2004, Quadro 5 desta tese), dentro do EI de CONTÊINER, temos, ainda, os EI de CONFINAMENTO, DENTRO-FORA, SUPERFÍCIE, CHEIO-VAZIO e CONTEÚDO. É dentro do EI de CONTEÚDO que enquadramos o conceito de FLUIDO, pois o EI serve de base para a conceptualização de conteúdos que transitam pelo CONTÊINER. Sendo o domínio fonte analisado FLUIDO EM UM CONTÊINER, e considerando as ocorrências coletadas no corpo de dados, há outros esquemas imagéticos caracterizando-o: PARTE-TODO, FORÇA, BLOQUEIO, FORÇA CONTRÁRIA, INCORPORAÇÃO, ESPAÇO, CAMINHO e FONTE-CAMINHO-OBJETIVO.

O domínio matriz, por sua vez, é constituído por conceitos esquemáticos. No caso de FLUIDO EM UM CONTAINER, podemos destacar as características e o comportamento do fluido: um FLUIDO CORRE E SE EXPANDE COMO LÍQUIDO; PERCORRE UM CAMINHO ATÉ CHEGAR AO LIMITE, que são AS BORDAS do contêiner; MOVE-SE DE MANEIRA TRIDIMENSIONAL NO CONTÊINER, podendo subir, descer e deslocar-se lateralmente, a depender da característica física do contêiner; pode ser COMPOSTO POR DIVERSOS MATERIAIS; SUA MATÉRIA É ADAPTÁVEL AOS LIMITES DO CONTÊINER; O FLUIDO OCUPA O ESPAÇO DO CONTÊINER e, SE NÃO HOUVER BLOQUEIO, O FLUIDO ULTRAPASSA O LIMITE DO CONTÊINER; por causa da gravidade, O FLUIDO OCUPA PRIMEIRO AS PARTES MAIS BAIXAS OU MAIS INTERNAS DE UM CONTÊINER; É MENSURÁVEL; FLUIDOS PODEM SE MISTURAR, dependendo de seus materiais.

Chegamos ao terceiro nível de esquematicidade, os *frames*. No FrameNet¹⁰¹, encontramos comentários sobre dois *frames*: o *frame* de MOVIMENTO FLUIDO e o de CONTÊINER. O primeiro é caracterizado pelo fluido se movendo de uma fonte a uma meta por um caminho. Já o *frame* de CONTÊINER tem a seguinte descrição:

¹⁰¹ O Projeto *FrameNet*, da Berkeley University, é a construção de uma base de dados lexical baseada em exemplos com anotações sobre como as palavras são utilizadas em textos reais. É importante ressaltar que os elementos do *frame* são apresentados com iniciais em letras maiúsculas, o que irá se repetir em todas as descrições de *frames* nesta tese, seguindo o que encontramos no site *FrameNet*, e que os anos se referem às datas de inserção da unidade lexical no índice do Projeto. Mais informações em: <https://framenet.icsi.berkeley.edu/fndrupal/>. Para acessar o banco de dados de *frames*, acesse: <https://framenet.icsi.berkeley.edu/fndrupal/frameIndex>.

Este *frame* engloba entidades que são prototipicamente concebidas e criadas para cumprir a função de “conter”, ou seja, contêineres que contêm objetos ou substâncias, os conteúdos. Isso pode ser expresso como complemento e incluir conteúdos em potencial ou intencionais. Um contêiner também pode ter um Dono, uma Localização relativa real, Material do qual é construído, um Método de Construção, e um Tipo.¹⁰² (FRAMENET, 2001).

Unindo a descrição dos dois *frames* e considerando os excertos do Quadro 11, chegamos a alguns *frames* referentes ao domínio conceptual FLUIDO EM UM CONTÊINER. Um deles é o *frame* de PREENCHIMENTO DO CONTÊINER PELO FLUIDO: o fluido toma conta do espaço do contêiner até que ele esteja completo ou transborde. Há, também, o *frame* de MOVIMENTO DO FLUIDO DENTRO DAS PARTES DO CONTÊINER: o fluido sai de uma parte do contêiner e vai para outra parte do contêiner, ou até mesmo para fora do contêiner; *frame* de FORÇA DO FLUIDO DENTRO DO CONTÊINER: o fluido exerce força, às vezes contrária, para completar, preencher, forçar, bloquear ou até mesmo transbordar o contêiner; e *frame* de MISTURA DE FLUIDOS: fluidos de matérias diferentes têm a capacidade de se misturar dentro do contêiner.

No quarto nível, o menos esquemático, mais específico, os espaços mentais, ocorrem as elaborações do conteúdo conceptual (KÖVECSES, 2017, p. 331) subjacente à conceptualização de FLUIDO EM UM CONTÊINER. Isso significa que cada construção de significado parte da elaboração dos esquemas imagéticos, domínio matriz e *frames* e, juntamente com o conteúdo linguístico, são projetados nos espaços mentais e, então, materializados linguisticamente. Por esse motivo, os espaços mentais devem ser analisados a cada caso, a cada excerto, como faremos mais adiante. Antes disso, porém, devemos apresentar os focos de significado do MEDO.

Pelos excertos do Quadro 11, podemos notar o perfilamento dos seguintes focos de significado do conceito do MEDO na metáfora conceptual MEDO É UM FLUIDO EM UM CONTÊINER: (i) o aspecto de preenchimento do contêiner, por vezes em sua totalidade; (ii) a ultrapassagem das bordas enquanto limite; (iii) a verticalidade do contêiner ou de parte do contêiner (possibilitando subidas e descidas do fluido-medo); (iv) diferentes materialidades do fluido. Com a participação do domínio fonte

¹⁰² No original: “This frame covers entities which are prototypically conceived of and created to fulfill the function of containing--i.e. Containers that contain objects or substances, the Contents. This can be expressed as a complement, and includes potential or intended contents. A Container may also have an Owner, a current Relative location, Material from which it is constructed, a method of Construction, and a Type.”

FLUIDO EM UM CONTÊINER na construção de significados do domínio alvo MEDO, podemos perfilar os seguintes mapeamentos dos principais focos de significado:

- (i) fluido preenche o contêiner → medo preenche (o rosto, o coração etc.)
- (ii) fluido ultrapassa os limites do contêiner → medo sai do corpo ou de parte dele
- (iii) fluido sobe/desce no contêiner → medo sobe/desce em partes do corpo
- (iv) fluidos de materiais diferentes se misturam → medo se mistura a outros sentimentos/emoções

O mapeamento (i) é o que mais aparece nas ocorrências, mas cabe aqui uma observação: a quantidade de trechos neste trabalho não tem intenção de esgotar as ocorrências do mapeamento dentro dos dados pesquisados, uma vez que alguns trechos não foram listados pela repetitividade. Além disso, como apontado pela metodologia desta pesquisa, a amostra deve ser variada, com trechos diversificados do ponto de vista da língua em uso.

Seguimos, a partir de agora, com uma análise mais aprofundada dos espaços mentais de excertos correspondentes ao foco de significado (i), devido à quantidade de ocorrências deste perfilamento. Em seguida, os outros excertos serão analisados, também agrupados em seus focos de significado.

Em (20), temos o trecho “O pânico estava crescendo na mente dela de novo. Era como um café preto e amargo ameaçando transbordar pela boca de uma xícara. Ela fechou os olhos e lutou contra.” Há mais de um perfilamento nesse excerto. Na primeira sentença, “pânico crescendo na mente”, temos o medo preenchendo a mente da personagem, uma elaboração da MC MEDO É UM FLUIDO EM UM CONTÊINER, no qual compreendemos o medo se comportando como fluido na mente, compreendida como contêiner. Esse medo é conceptualizado, então, como um fluido ameaçando transbordar o contêiner: “como um café, preto e amargo, que ameaça transbordar pela boca de uma xícara”, o que se enquadra no perfilamento (ii). Além disso, há, nessa segunda sentença, uma integração conceptual, na qual os elementos medo e mente se relacionam a café e xícara, respectivamente, criando uma analogia entre o medo e o café, ambos ameaçando transbordar o contêinermente, “a boca da xícara”.

Ainda, na terceira sentença do trecho, “Ela fechou os olhos e lutou contra”, um embate de forças, a personagem lutando contra o transbordamento do medo em

sua mente, significado que pode ser construído a partir das estruturas conceptuais que embasam a compreensão da MC MEDO É UM FLUIDO EM UM CONTAINER, como o EI de FORÇA CONTRÁRIA, o domínio de BLOQUEIO PARA QUE O FLUIDO NÃO ULTRAPASSE O LIMITE, o *frame* de FORÇA DO FLUIDO DENTRO DO CONTÊINER e, finalmente, o espaço mental no qual é construído o significado de “fazer força é lutar contra”, para que o medo não ultrapasse o limite, “a borda da xícara”.

Em (22), temos a ocorrência “Estava olhando para ele, com o rosto cheio de perplexidade e terror, e ele poderia ter sentido pena dela se seu coração já não estivesse tão cheio de pavor por si mesmo”, no qual temos a interação de dois personagens: Myra e Eddie. Myra, preocupada com a saída abrupta de seu marido, olha para ele “com o rosto cheio de perplexidade e terror”, o que remete ao foco de significado (i), no qual o fluido (medo) preenche o contêiner (rosto) e também ao foco de significado (iv), no qual os fluidos (medo e perplexidade) são misturados, já que ambos preenchem o rosto da personagem.

A compreensão do MEDO COMO FLUIDO EM UM CONTÊINER ocorre com a ativação das seguintes estruturas conceptuais: os EI de CONTÊINER, CONTEÚDO, de CAMINHO e de CHEIO-VAZIO, seguidos de características do domínio matriz FLUIDO EM UM CONTÊINER, COMO UM FLUIDO CORRE E SE EXPANDE, PERCORRE UM CAMINHO E CHEGA AO LIMITE, PREENCHENDO O CONTÊINER, e FLUIDOS PODEM SE MISTURAR NO CONTÊINER, além dos *frames* de PREENCHIMENTO DO CONTÊINER PELO FLUIDO e de MISTURA DE FLUIDOS, nos quais os fluidos se comportam como líquido, se misturam e ambos tomam conta do espaço do contêiner até que ele esteja completo. Nos espaços mentais, todas essas estruturas são evocadas, são elaboradas na expressão linguística e criam o significado pretendido pelo discurso.

Ainda na ocorrência (22), em “poderia ter sentido pena dela se seu coração já não estivesse tão cheio de pavor por si mesmo”, Eddie tem uma quase mistura de fluidos: a condicional abre um espaço mental de condição para a mistura de sentimentos, como no foco de significado (iv), no qual fluidos diferentes se misturam, e assim se misturam os sentimentos de medo e pena. Ou melhor, não se misturam, pois o contêiner (coração) já estaria cheio pelo medo – um sentido que é compreendido pelo foco de significado (i); portanto, o sentimento de pena (o outro “fluido” além do medo) não consegue se misturar ao medo, pois o medo já está preenchendo todo o espaço do contêiner. Temos, aqui, a ativação de outras estruturas conceptuais: EI como os de CONFINAMENTO, CHEIO-VAZIO e de CONTEÚDO;

domínios de FLUIDO OCUPANDO O ESPAÇO DO CONTÊNER, de MISTURA DE FLUIDOS; *frames* de PREENCHIMENTO DO CONTÊNER PELO FLUIDO, de MISTURA DE FLUIDOS.

Em (23), assim como em (22), temos os focos de significado (i) e (iv), no trecho “ela estava tão repleta de uma mistura de medo e agressividade competitiva que era como se sua cabeça estivesse cheia de gás: uma única fagulha e ela explodiria”. Aqui, a mistura de fluidos se dá entre o medo e a agressividade competitiva, mas, ao contrário da ocorrência (22), eles se misturam e preenchem, juntos, o contêner, a cabeça da personagem Beverly. A mistura dos fluidos resulta em um terceiro: um gás inflamável. Aqui, temos um *frame* novo de RESULTADO DE MISTURA DE FLUIDOS, já que a mistura de medo e agressividade competitiva resulta em um gás. O trecho em inglês traz uma informação diferente, não abordada na tradução: o gás que enche a cabeça de Beverly é o *illuminating gas*.

No dicionário online *The Free Dictionary*, esse material é descrito pelo *Dicionário McGraw-Hill de Termos Científicos e Técnicos* como “uma mistura inflamável de gases para iluminação; contém hidrogênio, metano, etano, monóxido de carbono e algum hidrogênio e oxigênio.”¹⁰³ Ainda no *The Free Dictionary*, há uma informação da *Grande Enciclopédia Soviética* que descreve o gás como “uma mistura de gases combustíveis, principalmente metano e hidrogênio, que é formado durante o processamento térmico do carvão – por exemplo, durante o processo de produção de calor como o coque e calcinação de baixa temperatura. Até 1920, o gás de coque era usado na iluminação de casas e ruas.”¹⁰⁴ Um artigo da *Scientific American*¹⁰⁵, datado de 1869, explica o processo de produção desse tipo de gás, utilizado desde o século XIX nos EUA. O processo de destilação da hulha, um tipo de carvão mineral, produz o gás de coque, que vai iluminar as casas e ruas a partir do século XVIII na Inglaterra, em substituição ao uso de óleo de origem animal para este fim (BARBOSA, s/d, p. 2).

¹⁰³ No original: “Flammable mixture of gases suitable for illuminating purposes; contains hydrogen, methane, ethane, carbon monoxide, and some nitrogen and oxygen.”. Illuminating Gas. (n.d.) *McGraw-Hill Dictionary of Scientific & Technical Terms*, 6E. (2003). Disponível em: <https://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Illuminating+Gas>. Acesso em: 13 jun. 2020.

¹⁰⁴ No original: “a mixture of combustible gases, primarily methane and hydrogen, that is formed during the thermal processing of coal—for example, during such heat-producing processes as coking and low-temperature carbonization. Until the 1920’s illuminating gas was used for lighting houses and streets.” Illuminating Gas. (n.d.) *The Great Soviet Encyclopedia*, 3rd Edition. (1970-1979). Retrieved June 13 2020 from <https://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Illuminating+Gas>.

¹⁰⁵ Disponível em: <https://www.scientificamerican.com/article/illuminating-gas-what-it-is-and-how/>.

O gás de coque, hoje em dia, é utilizado principalmente na indústria e é obtido a partir do petróleo, para preservação do carvão mineral. Não podemos afirmar qual foi a intenção da tradutora¹⁰⁶ ao omitir a tradução completa do termo *illuminating gas*, mas uma hipótese é que o termo gás de coque teria confundido os leitores e provocado uma busca ao dicionário, interrompendo a fluidez da leitura. Além disso, vários gases sob pressão, especialmente o que mais comumente chamamos de “gás”, aquele utilizado em nossas cozinhas, têm a característica de ser inflamável, e isso bastaria para o sentido de que um contêiner cheio de gás, somado a uma fagulha, explodiria.

Em (24), o trecho “[o] pânico tomou conta da mente de Richie”, temos uma das expressões linguísticas mais comuns para se referir a emoções: quando a emoção causa sobrecarga, ela “toma conta” do sujeito emocionado. Entendemos “tomar conta” como o preenchimento completo do contêiner, com o sentido de ocupar totalmente. Os EI de CHEIO-VAZIO e de CONTEÚDO, o domínio de FLUIDO OCUPA O ESPAÇO DO CONTÊINER, PREENCHENDO-O e o *frame* de PREENCHIMENTO DO CONTÊINER PELO FLUIDO formam as estruturas que participam da conceptualização do medo como um fluido em um contêiner nesse trecho.

Contudo, um aspecto se destaca na ocorrência (24): a versão em inglês diz “[p]anic slipped its hood over Richie’s mind”. Em uma tradução livre, o trecho diz “o pânico deslizou seu capuz sobre a mente de Richie”. O trecho em inglês não ativa as mesmas estruturas conceptuais do que o trecho em português. Neste caso, temos outra metáfora conceptual sendo utilizada: MEDO É UM INIMIGO OCULTO. Falaremos sobre essa MC na próxima subseção e então retornaremos à versão em inglês desta ocorrência. Por ora, em português, temos espaços mentais que criam uma analogia entre o fluido e o pânico, entre o contêiner e a mente de Richie, e podemos compreender que o medo, ao tomar conta, ocupa totalmente a mente do personagem.

Em (27), o medo está localizado no centro do corpo do personagem: “[e]le sentiu um medo bem dentro de si; de alguma forma obscura, ele se sentiu ameaçado, como se um veneno estivesse seguindo implacavelmente na direção de seu coração”. Aqui, percebemos a ativação dos EI de CONFINAMENTO e de ORIGEM-

¹⁰⁶ É importante salientar que os comentários sobre tradução partem de análises próprias da autora em relação ao ato de tradução; portanto, não foram apresentados e/ou discutidos aspectos teóricos da área de Estudos de Tradução.

TRAJETÓRIA-META e dos domínios que caracterizam o comportamento do fluido, como um FLUIDO CORRE E SE EXPANDE COMO LÍQUIDO, SUA MATÉRIA É ADAPTÁVEL AOS LIMITES E À FORMA DO CONTÊINER, e, por causa da gravidade, o FLUIDO OCUPA PRIMEIRO AS PARTES MAIS BAIXAS OU MAIS INTERNAS DE UM CONTÊINER. Esta última característica está diretamente ligada à construção do significado final, pois o medo encontra-se “bem dentro de si”; e assim também se comportam os fluidos, principalmente se estiverem no estado líquido: por causa da gravidade, eles ocupam primeiro o centro mais baixo do contêiner, preenchendo-o de baixo para cima.

Há também os *frames* de PREENCHIMENTO DAS PARTES INTERNAS DO CONTÊINER e de CAMINHO A PERCORRER PELO FLUIDO, que caracteriza o movimento do fluido. O medo é conceptualizado, em seus espaços mentais, como um veneno, que tem como característica, por diversas vezes, apresentar-se em estado líquido, e por isso conceptualizado como um FLUIDO EM UM CONTÊINER, mas o trecho seguinte a “bem dentro de si” também possui características de outra metáfora conceptual.

O medo “ameaça” o personagem como um “veneno seguindo implacavelmente na direção do seu coração”. Aqui observamos uma mistura, mas não de fluidos; uma mistura de metáforas conceptuais e, portanto, a ativação de outras estruturas conceptuais. O personagem sente-se “ameaçado” por “um veneno implacável”, o que traz aos espaços mentais estruturas conceptuais ligadas à MC MEDO É UM INIMIGO OCULTO/PERVERSO. Teremos uma subseção dedicada a esta metáfora conceptual, mas, por enquanto, podemos argumentar que a ativação de outras estruturas conceptuais, em caso de metáforas mistas, acontece no nível dos espaços mentais.

Mesmo com a mistura de metáforas conceptuais, como afirma Kövceses (2020, p. 133), não há incompatibilidade entre os domínios fonte, já que os dois padrões metafóricos, MEDO É UM FLUIDO EM UM CONTÊINER e MEDO É UM INIMIGO OCULTO/PERVERSO estão ligados pela ativação de estruturas conceptuais de baixo nível, suficientes para recrutar os significados pretendidos pelo discurso, o que não interfere na compreensão e, portanto, se complementam para chegar à construção de significado final.

Assim como em (24), em (28) também temos a expressão “tomar conta”: “O pavor tomou conta dele, mas logo foi substituído por um senso de absurdo”. A diferença, em (28), é que teremos outro fluido em cena: o senso de absurdo. Além do foco de significado (i), o preenchimento do contêiner e todas as estruturas

conceptuais que dão suporte a ele, também há o foco de significado (iv), de misturas de materiais dos fluidos. Assim como aconteceu em (22), não há mistura dos fluidos em questão, já que o senso de absurdo substitui, ao invés de se somar ao pavor no personagem.

Em inglês, temos uma divergência de vocabulário, mas que aparentemente não altera o significado final. O trecho, na língua original, diz “[t]error washed through him, and then was replaced by a sense of cosmic absurdity”. Em português, *wash through* seria traduzido por *lavar completamente*, além de trazer a imagem evocada pela preposição *through*, de um fluido que passou pelo contêiner e saiu do espaço, o que continua sendo um mapeamento possível da MC MEDO É UM FLUIDO EM UM CONTÊNER.

Algumas estruturas conceptuais, porém, seriam diferentes. “O pavor tomou conta dele” é estruturado como um movimento de preenchimento do contêiner pelo fluido, sendo, sim, substituído por outro fluido, mas sem gatilho linguístico de movimento, enquanto “*terror washed through him*” é estruturado por um EI de movimento dinâmico, ativado pela preposição “*through*”: o fluido lava e sai do contêiner, sendo substituído, em seguida, pelo senso de absurdo. Quanto ao “senso de absurdo” e o “*sense of cosmic absurdity*”, ambos têm o mesmo significado: o Absurdismo, termo filosófico sobre a tendência humana a buscar o significado da vida em um mundo caótico e sem significado aparente. Nos espaços mentais de (28), portanto, o fluido medo, que a princípio toma conta do contêiner-personagem, será em seguida substituído por outro fluido, o senso de absurdo, no mesmo contêiner.

Agora, vamos analisar as três ocorrências do foco de significado (ii), no qual o fluido ultrapassa os limites do contêiner. Em (19), no trecho “[e]le estava suando um pouco, e ela ficou repentinamente ciente de que ele estava com medo. O medo saía dele em ondas frias; estar deitada nua com ele de repente foi como estar deitada nua na frente de uma geladeira aberta”, temos o medo saindo do contêiner. A princípio, a palavra “ondas” pode parecer pertencer ao domínio FORÇA NATURAL, mas no trecho há outros elementos que remetem ao domínio FLUIDO EM UM CONTÊNER, como “sair” e a contração da preposição “de” com o pronome pessoal “ele”, indicando que o personagem é conceptualizado como um contêiner.

Aqui, podemos perceber o suporte conceptual dos EI DENTRO-FORA, ESPAÇO, CAMINHO; dos conceitos esquemáticos do domínio matriz, destacam-se um FLUIDO

CORRE E SE EXPANDE COMO LÍQUIDO; PERCORRE UM CAMINHO ATÉ CHEGAR AO LIMITE, ÀS BORDAS do contêiner; O FLUIDO OCUPA O ESPAÇO DO CONTÊINER e, SE NÃO HOUVER BLOQUEIO, O FLUIDO ULTRAPASSA O LIMITE DO CONTÊINER; o *frame* de MOVIMENTO DO FLUIDO DE DENTRO PARA FORA DO CONTÊINER: o fluido sai do contêiner e o *frame* de FORÇA DO FLUIDO DENTRO DO CONTÊINER: o fluido exerce força, às vezes contrária, para forçar sua saída do contêiner.

No nível individual dos espaços mentais, esses elementos dos níveis mais esquemáticos são aplicados na construção do significado, assim, temos a imagem do medo saindo em ondas do personagem. Logo em seguida, há uma integração conceptual, na qual o autor descreve o personagem-contêiner como uma geladeira emanando ondas frias de medo.

Para compreender a analogia, o trecho ativa os seguintes elementos: (i) uma pessoa conceptualizada como se fosse um contêiner e suas características, como ter porta, por exemplo; (ii) uma geladeira e suas características, como ter porta que emite ondas frias ao abri-la; (iii) o medo, uma emoção, em conexão direta com um elemento fluídico, por sua vez, um material palpável; (iv) a própria MC e suas características, como os comportamentos possíveis de um fluido em um contêiner. A partir desses elementos, ancorados em conhecimentos enciclopédicos e experienciais, surge a conceptualização do personagem que emite seu medo em ondas frias, tal qual uma geladeira com a porta aberta.

No trecho (21), “Patty pegou a chave com o adesivo BANHEIRO DE CIMA, começou a correr para a escada e se obrigou a andar. Correr fazia o pânico querer voltar, e o pânico já estava perto demais da superfície naquele momento”, há outra ocorrência do foco de significado (ii) e o medo da personagem quase ultrapassa o limite do contêiner, estando perto demais da borda. São recrutados os EI de CHEIO-VAZIO, LIMITE, SUPERFÍCIE, CONTEÚDO, três características do domínio matriz um FLUIDO CORRE E SE EXPANDE COMO LÍQUIDO, PERCORRE UM CAMINHO ATÉ CHEGAR AO LIMITE, ÀS BORDAS do contêiner e, SE NÃO HOUVER BLOQUEIO, O FLUIDO ULTRAPASSA O LIMITE DO CONTÊINER e os *frames* de PREENCHIMENTO DO CONTÊINER e de FORÇA DO FLUIDO DENTRO DO CONTÊINER. Um verbo ativa estruturas essenciais para a compreensão do significado nos espaços mentais: o pânico “voltar”, o que nos remete à ideia de que o pânico já esteve ali e foi forçado a recuar, mas a situação acabou trazendo-o para a superfície novamente, ficando muito perto da borda do contêiner e ameaçando transbordar.

Em (29), o medo ultrapassa os limites novamente, mas de outra maneira. Aqui, além de toda a estrutura conceptual dos níveis mais esquemáticos, temos também, no domínio matriz, o conceito esquemático de MENSURABILIDADE DO FLUIDO. A expressão linguística “aquilo o assustou além de toda medida” recruta tanto a característica de mensurabilidade do fluido quanto a característica da forma do contêiner: é variável, porém limitada. E, na ocorrência, o medo ultrapassa a medida do contêiner.

O foco de significado (iii) trata da verticalidade do contêiner, possibilitando mapeamentos de subidas e descidas do fluido dentro do contêiner que correspondem a subidas e descidas do medo no contêiner, o que podemos observar nos trechos (25), (26) e (31).

Em (25), as sombras causam medo em Stan, que vivencia a emoção como um remédio ruim, um fluido descendo em sua garganta: “[a]gora havia sombras na parede acima dele. O pavor desceu pela garganta de Stan de uma vez; era como engolir uma coisa quente e horrível, um remédio ruim que de repente estimulava você como eletricidade. Foram as sombras que provocaram isso”. O trecho será dividido em partes para a análise.

Começamos por “pavor desceu pela garganta de uma vez”, trecho no qual o medo simplesmente desce pelo contêiner, conforme as estruturas conceptuais recrutadas: EI de VERTICALIDADE, ESPAÇO, CONTEÚDO e CAMINHO, o conceito esquemático de MOVER-SE DE MANEIRA TRIDIMENSIONAL NO CONTÊINER do domínio matriz e *frames* de MOVIMENTO DO FLUIDO DENTRO DAS PARTES DO CONTÊINER. Nos espaços mentais, projetamos essas estruturas conceptuais e também as especificidades do discurso, como a garganta em função de contêiner. A expressão “de uma vez” atua como construtora de espaço mental e traz o sentido de movimento rápido deste fluido no contêiner.

Em seguida, há a integração conceptual que completará a relação que o autor propõe entre a sensação do pânico descendo pela garganta e a sensação que se tem ao tomar um remédio ruim. Os dois acontecem num movimento rápido, “de uma vez”; a característica de ser uma “coisa quente e horrível”, geralmente associada a remédios, conceptualiza o medo; o estímulo de tomar um remédio ruim, quente e horrível é associado ao estímulo do choque elétrico, que, por sua vez, conceptualiza o estímulo que Stan sente ao sentir o medo descendo por sua garganta. Essa riqueza de imagens na compreensão final do trecho depende da ativação das

estruturas conceituais e de elementos e elaborações que acontecem no momento da leitura, no nível mais específico dos espaços mentais e a partir da integração conceitual.

Em (26), “uma camada de medo tão real quanto a fumaça cujo cheiro era sentido vindo do alto da colina Up-Mile se espalhou pela cidade”, novamente observamos as mesmas estruturas conceituais de (25), com acréscimo de experiência corporificada da gravidade, que traz à tona um outro conceito esquemático do domínio matriz, O FLUIDO OCUPA PRIMEIRO AS PARTES MAIS BAIXAS OU MAIS INTERNAS DE UM CONTÊINER. Uma “camada” de medo, então, se espalha na cidade, contêiner do fluido na ocorrência (26). A materialidade do medo é composta por elaboração nos espaços mentais: “um medo tão real quanto a fumaça cujo cheiro era sentido” conceptualiza o medo, conceito abstrato, materializando-o como uma fumaça, que é um fenômeno físico concreto e contém partículas e cheiro, conferindo materialidade ao medo.

Em (31), temos o medo fazendo o caminho inverso: “[a cobra] chocalha e o pavor sobe pela garganta”. O pavor, aqui, sobe, e não desce como em (25) e (26). O esquema de força exerce grande influência, já que a tendência, no mundo natural, é que o fluido desça por causa da gravidade; para que ele suba, faz-se necessário o uso da força. Os EI de PARTE-TODO, FORÇA, CONTEÚDO, de VERTICALIDADE, de ESPAÇO e de CAMINHO, características do domínio matriz como um FLUIDO CORRE E SE EXPANDE COMO LÍQUIDO e os frames de MOVIMENTO e de FORÇA DENTRO DO CONTÊINER dão suporte à conceptualização da ocorrência (31). A garganta atuando como contêiner e o medo subindo-a à força são sentidos elaborados nos espaços mentais.

Em (30) há a única ocorrência isolada do foco de significado (iv), que já vimos associado a outras ocorrências do foco de significado (i) nos trechos (22) e (23). O medo mistura-se a “uma espécie de louca exultação” na personagem. Para estruturar conceptualmente a elaboração, o EI de CONTEÚDO, junto à característica de que FLUIDOS PODEM SE MISTURAR EM UM CONTÊINER e o *frame* de MISTURA DE FLUIDOS se unem e auxiliam na construção do sentido nos espaços mentais. Neste nível individual, ainda, acrescentam-se os significados de “uma espécie de” e “louca”.

Dentro da teoria da integração conceitual, expressões como “um tipo de” e “uma espécie de” funcionam como anguladores, dando à sentença uma flexibilização: a exultação não é louca, nem é só exultação, é “uma espécie de louca

exultação”. Para Pina (2006, p. 297), anguladores como esses nos levam a realizar uma integração conceptual, pois suspendem as condições de verdade do enunciado. É claro que, tratando-se aqui de trechos retirados da literatura do medo, ou seja, obras de ficção, não estamos tratando com condições de verdade discursivas reais, mas internas ao discurso sendo descrito. Autores de ficção se utilizam de estratégias discursivas reais para construir obras de ficção com verossimilhança interna.

No Esquema 1, adaptado de Kövecses (2017, p. 338), apresentaremos uma representação gráfica de duas ocorrências da MC MEDO É UM FLUIDO EM UM CONTÊNER e seus multiníveis esquemáticos, de modo a demonstrar como o domínio fonte FLUIDO EM UM CONTÊNER participa dos mapeamentos metafóricos relacionados ao domínio alvo MEDO. Escolhemos as ocorrências (24) e (27) para serem representadas no Esquema 1; portanto, os multiníveis esquemáticos abarcam somente as ocorrências escolhidas e não outras possibilidades dentro do padrão metafórico analisado nesta subseção.

Esquema 1 – Representação gráfica da MC MEDO É UM FLUIDO EM UM CONTÊNER em multiníveis esquemáticos

	FLUIDO EM UM CONTÊNER	MEDO
EI		
DM	FLUIDO OCUPA O ESPAÇO DO CONTÊNER FLUIDO CORRE E EXPANDE COMO LÍQUIDO FLUIDO OCUPA PRIMEIRO AS PARTES MAIS CENTRAIS DO CONTÊNER	PARTE OU TODO DO PERSONAGEM OCUPADO PELO MEDO MEDO SE COMPORTA COMO LÍQUIDO E OBEDECE ÀS LEIS NATURAIS DA FÍSICA

	FLUIDO EM UM CONTÊINER	MEDO
FR	PREENCHIMENTO DO CONTÊINER PELO FLUIDO CAMINHO A PERCORRER PELO FLUIDO NO CONTÊINER	PREENCHIMENTO DA MENTE PELO MEDO MEDO PERCORRE UM CAMINHO ATÉ PREENCHER PARTE OU TODO DO PERSONAGEM
EM	PÂNICO (FLUIDO) TOMA CONTA DA MENTE (CONTÊINER) DO PERSONAGEM. MEDO (FLUIDO) ESTÁ NO CENTRO DO PERSONAGEM (CONTÊINER).	PÂNICO SE COMPORTOU COMO FLUIDO, PREENCHENDO COMPLETAMENTE A MENTE DE RICHIE. MEDO SE COMPORTOU COMO UM FLUIDO, PERCORREU UM CAMINHO E PREENCHEU A PARTE CENTRAL DO PERSONAGEM.
N5	Excerto (24): O pânico tomou conta da mente de Richie.	Excerto (27): Ele sentiu um medo bem dentro de si.

Legenda do Esquema 1:

EI: Esquemas imagéticos.

DM: Domínio matriz.

FR: *Frames*.

EM: Espaços mentais.

N5: Nível 5, nível no qual estão os enunciados usados na comunicação real.

Fonte: Elaborado pela autora, adaptado de Kövecses (2017, p. 338).

No primeiro nível esquemático, os esquemas imagéticos de PARTE-TODO, FORÇA, CONTÊINER, ORIGEM-TRAJETÓRIA-META, CHEIO-VAZIO e CONTEÚDO são as estruturas mais esquemáticas recrutadas pela memória de longo prazo nas ocorrências (24) e (27). Nosso cabedal de experiências corporificadas nos permite retomar essas estruturas conceptuais para compreender outras experiências; uma vez propostas na linguagem utilizada, nosso sistema conceptual se encarrega de recrutá-las. O domínio matriz de FLUIDO EM UM CONTÊINER traz características do comportamento de um fluido dentro de um contêiner: FLUIDO OCUPA O ESPAÇO DO CONTÊINER, FLUIDO CORRE E EXPANDE COMO LÍQUIDO, FLUIDO OCUPA PRIMEIRO AS PARTES MAIS CENTRAIS DO CONTÊINER.

Um nível acima, menos esquemático e mais específico, os *frames* de PREENCHIMENTO DO CONTÊINER PELO FLUIDO e CAMINHO A PERCORRER PELO FLUIDO NO

CONTÊNER e em mais um nível de esquematicidade, ainda mais específico e menos esquemático, os espaços mentais PÂNICO (FLUIDO) TOMA CONTA DA MENTE (CONTÊNER) DO PERSONAGEM e MEDO (FLUIDO) ESTÁ NO CENTRO DO PERSONAGEM (CONTÊNER) completam as estruturas conceptuais dos excertos (24) e (27), de acordo com a proposta multiníveis de Kövecses (2017). Incluímos o nível 5 à proposta de Kövecses (2017, p. 338), retomando os enunciados reais. Assim, mostramos como as ocorrências recrutam, hierarquicamente, as estruturas conceptuais que participam da conceptualização do medo.

4.2 MEDO É UM INIMIGO PERVERSO/INIMIGO OCULTO

A segunda metáfora conceptual a ser analisada é MEDO É UM INIMIGO PERVERSO/INIMIGO OCULTO. Kövecses (1990, p. 75, tradução nossa) descreve a metáfora da seguinte maneira: “[e]sta metáfora retrata o medo como inimigo/oponente que, por exemplo, espreita, assedia, pega desprevenido, ou persegue o *self*. Um inimigo/oponente desse tipo se apresenta como ameaça à sobrevivência do *self*.”¹⁰⁷

Enquanto a MC MEDO É UM FLUIDO EM UM CONTÊNER tem um domínio fonte com grande escopo, caracterizando outras emoções, como FELICIDADE, TRISTEZA, AMOR, o domínio INIMIGO PERVERSO/OCULTO parece mais específico ao alvo MEDO, de acordo com Kövecses (2004, p. 23; 40). Essa especificidade do domínio fonte – dentro do alcance dos alvos relacionados a emoções – resulta de dois fatores: as causas e os efeitos, que são únicos ao domínio alvo MEDO. Kövecses (2004, p. 49, tradução nossa) explica: “[d]e maneira mais geral, podemos dizer que as emoções podem ser, e são, compreendidas via causas e efeitos assumidamente típicos. Quando isso acontece, temos domínios fonte metafóricos específicos a tal emoção.”¹⁰⁸

¹⁰⁷ No original: “This metaphor portrays fear as an enemy/opponent that, for instance, lurks around, preys on, creeps up on, or hound the self. An enemy/opponent of this kind presents a threat to the self’s survival.”

¹⁰⁸ No original: “More generally, we can say that emotions can be, and are, comprehended via both their assumed typical causes and their assumed typical effects. When this happens, we can get emotion-specific metaphorical source domains.”

Um inimigo oculto pode ser perverso por natureza: o domínio fonte traz, como característica inerente, alguém com intenção maliciosa que, por estar escondido, dificulta o contra-ataque e, por isso, incute medo (DIXON, 2011, p. 6). Tal inimigo, por ser oculto, não tem forma definida e pode atacar a qualquer momento. Bauman (2008, p. 7-8) ressalta a satisfação de chegar ao fim de um período de agonia e poder enfrentar seu inimigo de frente, um perigo que seja real. Mas é o inimigo sem forma, uma característica do domínio INIMIGO OCULTO, que assusta mais:

O medo é mais assustador quando difuso, disperso, indistinto, desvinculado, desancorado, flutuante, sem endereço nem motivo claros; quando nos assombra sem que haja uma explicação visível, quando a ameaça que devemos temer pode ser vislumbrada em toda parte, mas em lugar algum se pode vê-la. “Medo” é o nome que damos a nossa *incerteza*: nossa *ignorância* da ameaça e do que deve ser *feito* – do que pode e do que não pode – para fazê-la parar ou enfrentá-la, se cessá-la estiver além do nosso alcance (BAUMAN, 2008, p. 8, grifos no original).

Embora Kövecses afirme que o domínio INIMIGO OCULTO/PERVERSO pareça mais específico ao domínio alvo medo, encontramos ocorrências na linguagem cotidiana, como em (32), no qual o discurso serve de local para esconder o inimigo: as frentes do Estado que se articulam para atacar os direitos trabalhistas, em um exemplo da MC ESTADO É INIMIGO OCULTO.

- (32) Por trás desse discurso se esconde uma estratégia de ataque aos direitos trabalhistas organizada desde distintas frentes do Estado [...]^{xxxii}

Além do Estado, outros “mercadores do medo” vêm sendo discutidos há muito tempo no mundo moderno. Glassner (2009), em edição comemorativa de dez anos do seu livro *The Culture of Fear*, apresenta o medo vago, por vezes infundado, mas sempre poderoso e incapacitante, que jornalistas, políticos, marqueteiros e porta-vozes de causas diversas vendem, em seus discursos, em troca de audiência, votos, lucros e doações. Usar o medo vago e a incerteza é uma estratégia de manipulação de massas que costuma dar certo.

O inimigo, nesse caso, é sempre o outro: o terrorismo, a violência, seja urbana ou doméstica, a crise econômica. O inimigo tem uma forma difusa e se encontra escondido em conceitos abstratos que a maior parte da população não compreende, apenas aceita e teme, convencidos deste medo pelo discurso eficaz dos mercadores do medo.

Os excertos que serão analisados nesta subseção não se referem ao medo imposto por seus mercadores. Em comum, o medo enquanto inimigo oculto/perverso apresenta a característica de ter uma forma vaga e atacar perversamente e sem aviso. Discutiremos as estruturas conceptuais que dão suporte à conceptualização de INIMIGO OCULTO/PERVERSO mais adiante.

Para fazer a análise, apresentamos o Quadro 12. Os excertos que fazem referência à MC MEDO É UM INIMIGO PERVERSO/INIMIGO OCULTO foram encontrados apenas em *IT* (KING, 1986). A organização do Quadro 12 encontra-se explicada na subseção 4.1, em parágrafo anterior à apresentação do Quadro 11, e se repetirá em todos os Quadros de ocorrências. Há também um aviso sobre a linguagem utilizada por King; portanto, é aconselhável que o leitor visite a subseção 4.1 antes de continuar a leitura.

Quadro 12 – Ocorrências da MC MEDO É UM INIMIGO OCULTO/INIMIGO PERVERSO

Ocor.	Obra/Loc.	Excerto
(33)	IT/1098	Ela olhou ao redor e viu que estava de volta à sala de TV, e entendeu que <u>o pânico que surgiu na frente da mente dela como um ladrão subindo silenciosamente um lance de escadas a tinha dominado.</u> <i>She looked around and saw she was back in the TV room and understood that the panic which had come into the front of her mind like a prowler walking quietly up a flight of stairs had had its way with her.</i>
(34)	IT/16851	<u>O pânico que ameaçara antes agora surgiu.</u> <i>The panic which had threatened now descended.</i>
(35)	IT/21697	<u>Bill sentiu o pânico tentar subir e empurrou para longe. Ele foi, mas não com facilidade. Bill conseguia senti-lo lá atrás, uma coisa viva, lutando e se contorcendo, tentando sair.</u> <i>Bill felt panic trying to rise and pushed it back. It went, but not easily. He could feel it back there, a live thing, struggling and twisting, trying to get out.</i>

Fonte: Trechos retirados de King (1986). Quadro elaborado pela autora. Os tradutores de cada trecho podem ser encontrados nas referências.

Devemos considerar, ainda, a versão em inglês da ocorrência (24), “[p]anic slipped its hood over Richie’s mind”, traduzida como “o pânico deslizou seu capuz sobre a mente de Richie” (tradução nossa). A ocorrência (24), em português, faz parte da MC MEDO É UM FLUIDO EM UM CONTÊINER, mas sua versão em inglês precisará de uma análise dentro da MC MEDO É UM INIMIGO OCULTO.

As ocorrências (33), (34), (35) e a versão traduzida da ocorrência (24) compartilham, no nível superordenado, mais esquemático e menos específico da análise multiníveis proposta por Kövecses (2017, 2020), principalmente, o EI de

FORÇA e EI relacionados, como FORÇA CONTRÁRIA, RESTRIÇÃO/CONTROLE, BLOQUEIO, (IN)CAPACITAÇÃO.

No nível básico, considerando as ocorrências listadas no Quadro 12, temos os conceitos esquemáticos do domínio matriz INIMIGO OCULTO/PERVERSO: INIMIGO OCULTO/PERVERSO CAUSA MAL AO SUJEITO; ELE SE ESPREITA; ATACA; DOMINA O SUJEITO; AGE DE MANEIRA DISSIMULADA, ÀS ESCONDIDAS; AMEAÇA A SOBREVIVÊNCIA DO SUJEITO.

O *Framenet* não tem listado em seu índice o *frame* de INIMIGO OCULTO/PERVERSO, há apenas o *frame* de OBJETO ESCONDIDO, assim descrito: “[u]m Agente causa um Objeto_escondido a se tornar inacessível perceptualmente a potenciais observadores ao colocá-lo em um Esconderijo ou colocando uma Obstrução que proteja o objeto”¹⁰⁹ (FRAMENET, 2005, tradução nossa). No nível subordinado dos *frames*, considerando os excertos do Quadro 12 e a ocorrência (24) em inglês, há a projeção de algumas características de OBJETO ESCONDIDO, mas, principalmente, há características e comportamentos específicos da MC MEDO É UM INIMIGO OCULTO/PERVERSO: *frame* de AMEAÇA AO SUJEITO PELO INIMIGO; de DOMÍNIO DO SUJEITO PELO INIMIGO; de ATAQUE REPENTINO; de LUTA PELO DOMÍNIO.

Pelos excertos (33) a (35) e (24) em inglês, identificamos os seguintes focos de significado: (i) o inimigo se aproxima, surge ou ataca furtivamente; (ii) o inimigo ameaça o sujeito; e (iii) o inimigo luta pelo domínio do sujeito. Podemos perceber, então, os seguintes perfilamentos:

- (i) o inimigo se aproxima, surge ou ataca furtivamente → o medo surge furtivamente
- (ii) o inimigo ameaça o sujeito → o medo ameaça o personagem
- (iii) o inimigo luta pelo domínio do sujeito → o medo luta pelo domínio do personagem

Reconhecemos o foco de significado (i) nas ocorrências (33) e (24). Na ocorrência (33), “[...] o pânico que surgiu na frente da mente dela como um ladrão subindo silenciosamente um lance de escadas a tinha dominado”, o pânico, conceptualizado como inimigo oculto/perverso, surge furtivamente, como um ladrão silencioso. O foco de significado (iii), de domínio do personagem, também está perfilado, já que o pânico a domina. Para a construção de significado do trecho (33), foram recrutadas as seguintes estruturas conceptuais: EI de FRENTE-TRÁS, de

¹⁰⁹ No original: “An Agent causes a Hidden_object to become perceptually inaccessible to potential perceivers by placing it in a Hiding_place or putting in place an Obstruction that screens the object.”

RESTRIÇÃO/CONTROLE, de FORÇA CONTRÁRIA; o conceito esquemático do domínio matriz de AGIR DE MANEIRA DISSIMULADA COM A INTENÇÃO DE DOMINAR O SUJEITO; *frames* de ATAQUE REPENTINO e de DOMÍNIO DO SUJEITO.

Em seus espaços mentais, a ocorrência (33) faz uma analogia entre o pânico da personagem e um ladrão silencioso: assim como o ladrão que sobe as escadas em silêncio para surpreender a vítima, o pânico também age furtivamente para dominar a personagem.

Em (24), “[o] pânico deslizou seu capuz sobre a mente de Richie”, temos novamente o foco de significado (i). O pânico ataca furtivamente, desta vez, deslizando o seu capuz na mente do personagem para dominá-lo. Há um recrutamento dos EI de RESTRIÇÃO/CONTROLE, BLOQUEIO e (IN)CAPACITAÇÃO, dos conceitos esquemáticos do domínio matriz INIMIGO OCULTO/PERVERSO, nos quais ele AGE DE MANEIRA DISSIMULADA e DOMINA O SUJEITO, e, também, dos *frames* de DOMÍNIO DO SUJEITO PELO INIMIGO e de ATAQUE REPENTINO.

Nos espaços mentais, há a formação de uma imagem: o pânico, enquanto um inimigo real, de carne e osso, é capaz de deslizar seu capuz na mente do sujeito, de modo a sorrateiramente dominá-lo. Também cabe a interpretação de que o capuz tenha sido usado para que o inimigo continue oculto, para que o personagem não consiga vê-lo ou identificá-lo, facilitando a dominação.

Em (34), “[o] pânico que ameaçara antes agora surgiu”, predomina o foco de significado (ii), no qual o inimigo (medo) ameaça o sujeito (personagem). As estruturas conceptuais que dão suporte à conceptualização desse trecho são o EI de FORÇA CONTRÁRIA, o conceito esquemático de AMEAÇA AO SUJEITO e o *frame* de AMEAÇA AO SUJEITO PELO INIMIGO e de ATAQUE REPENTINO. Nos espaços mentais, construímos o significado final, através dos construtores de espaços mentais “antes” e “agora”, situando o ataque repentino do inimigo oculto no tempo da narrativa. Com esses construtores, podemos interpretar que o pânico já tinha tentado ameaçar o personagem antes e que agora ele surgiu, dando ao ataque um sentido mais concreto, menos “tentativo” e de domínio mais absoluto do sujeito. Podemos observar, também, que a sentença em inglês usa o verbo “*descend*” (descer, baixar, em português), por sua vez estruturado pelo EI de VERTICALIDADE, já que o pânico “desce” e, ao descer, tem maior capacidade de dominar o personagem.

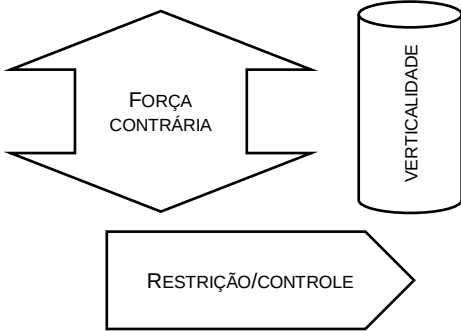
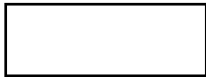
O trecho (35), “Bill sentiu o pânico tentar subir e empurrou para longe. Ele foi, mas não com facilidade. Bill conseguia senti-lo lá atrás, uma coisa viva, lutando e se

contorcendo, tentando sair”, mostra a força do inimigo em seu foco de significado (iii): o inimigo oculto/perverso, conceptualizando o medo, luta pelo domínio do sujeito/personagem. Em semelhança ao trecho (34), temos a ativação do EI de VERTICALIDADE, mas em oposição, o caminho em (35) é de subida, não de descida. Outras estruturas conceptuais em (35) são os EI de FORÇA CONTRÁRIA, de RESTRIÇÃO/CONTROLE; conceito esquemático de INIMIGO EM LUTA, EM ATAQUE; *frame* de LUTA PELO DOMÍNIO DO SUJEITO.

Nos espaços mentais, Bill sente o pânico tentar subir; logo, temos a formação de uma imagem mental de um inimigo tentando subir o corpo de personagem, mas sendo empurrado de volta. A MC MEDO É UM INIMIGO OCULTO/PERVERSO, em seu mapeamento “inimigo luta pelo domínio do personagem”, traz um pânico-inimigo personificado, na tentativa de subir no personagem, mas ele é empurrado, luta, se contorce, tenta sair, como um inimigo oculto/perverso.

No Esquema 2, adaptado de Kövecses (2017, p. 338), apresentaremos uma representação gráfica das ocorrências (34) e (35) da MC MEDO É UM INIMIGO PERVERSO/OCULTO e seus multiníveis esquemáticos, de modo a demonstrar como o domínio fonte INIMIGO PERVERSO/OCULTO participa dos mapeamentos metafóricos relacionados ao domínio alvo MEDO. Os multiníveis esquemáticos do Esquema 2 abarcam somente as ocorrências escolhidas e não outras possibilidades dentro do padrão metafórico analisado nesta subseção.

Esquema 2 – Representação gráfica da MC MEDO É UM INIMIGO PERVERSO/OCULTO em multiníveis esquemáticos

	INIMIGO OCULTO/PERVERSO	MEDO
EI		

	INIMIGO OCULTO/PERVERSO	MEDO
DM	INIMIGO AMEAÇA O SUJEITO INIMIGO EM LUTA, EM ATAQUE	MEDO AMEAÇA MEDO LUTA, ATACA
FR	INIMIGO AMEAÇA O PERSONAGEM INIMIGO LUTA PELO DOMÍNIO DO PERSONAGEM INIMIGO ATACA REPENTINAMENTE	MEDO ATACA REPENTINAMENTE O PERSONAGEM MEDO LUTA PELO DOMÍNIO DO PERSONAGEM
EM	INIMIGO SURGE E DOMINA INIMIGO LUTA PELO DOMÍNIO DO PERSONAGEM, QUE LUTA CONTRA	MEDO SURGE E DOMINA MEDO TENTA DOMINAR O PERSONAGEM, QUE LUTA CONTRA
N5	Excerto (34): O pânico que ameaçara antes agora surgiu.	Excerto (35): Bill sentiu o pânico tentar subir e empurrou pra longe. Ele foi, mas não com facilidade. Bill conseguia senti-lo lá atrás, uma coisa viva, lutando e se contorcendo, tentando sair.

Legenda do Esquema 2:

EI: Esquemas imagéticos.

DM: Domínio matriz.

FR: *Frames*.

EM: Espaços mentais.

N5: Nível 5, nível no qual estão os enunciados usados na comunicação real.

Fonte: Elaborado pela autora, adaptado de Kövecses (2017, p. 338).

Experiências com inimigos ocultos e perversos, que atacam repentinamente, estão ancoradas em esquemas imagéticos de FORÇA CONTRÁRIA e RESTRIÇÃO/CONTROLE. O EI de VERTICALIDADE é recrutado nas ocorrências (34) e (35) na compreensão dos ataques verticais do medo – em (34), a palavra *descend*, no trecho em inglês, e em (35), o pânico tenta subir. O EI de FORÇA CONTRÁRIA é essencial à compreensão dos dois trechos, pois ele estrutura tanto a conceptualização do medo enquanto inimigo perverso/oculto que tem pretensão de dominar, quanto a força do personagem que tenta evitar o domínio.

Em um nível abaixo, são os conceitos esquemáticos do domínio matriz que estruturam as conceptualizações: AMEAÇA AO SUJEITO e INIMIGO EM ATAQUE. Em seguida, no nível mais específico, funcionando na memória de trabalho, temos os

sentidos finais pretendidos pelo autor. Na linha N5, temos os excertos que foram analisados no Esquema 2.

4.3 MEDO É UM ALGOZ

A terceira metáfora conceptual a ser analisada é MEDO É UM ALGOZ. Stefanowitsch (2006, p. 78) questiona a separação entre os domínios INIMIGO OCULTO/PERVERSO e ALGOZ em Kövecses (1998) e sugere que ambos deveriam estar na mesma categoria, com a adição do domínio OPONENTE. Em Kövecses (1990), entretanto, há explicações sobre as características de cada um desses domínios fonte para o domínio alvo MEDO, que serão ampliadas aqui com a análise multiníveis das ocorrências encontradas em King (1986, 1996, 2013), incluindo o domínio fonte ALGOZ.

Kövecses destaca o aspecto personificado do medo, que inflige o sujeito com uma (grande) dor (1990, p. 45). Segundo o dicionário Cambridge *online*, “*tormentor*” – o equivalente a “algoz” em inglês – é “alguém que causa grande sofrimento e infelicidade mental, ou grande dor física, a uma outra pessoa ou animal.”¹¹⁰ Para **algoz**, temos a definição no dicionário *online* Aulete Digital^{xxxiii}.

1. pessoa que executa a pena de morte, ou que aplica castigos corporais, torturas; CARRASCO; 2. Aquele ou aquilo que mata diretamente uma pessoa ou um animal; 3. *Fig.* Indivíduo cruel, insensível ao sofrimento alheio; 4. *Fig.* Pessoa que causa sofrimento a outrem, ou que (de modo direto ou indireto, intencional ou não) determina a infelicidade, o fracasso, a derrota, a má sorte (AULETE DIGITAL, acesso em: 13 jul. 2020).

Em ambas as definições, o aspecto de personificação está presente, o que será, então, transferido ao domínio alvo MEDO.

Tais características parecem importantes para a literatura do medo, já que toda mídia de terror tem alguma forma de algoz cumprindo o papel do antagonista: monstros, predadores, zumbis, vampiros, demônios, fantasmas e psicopatas estão

¹¹⁰ No original: “someone who causes a person or an animal great mental suffering and unhappiness, or great physical pain.” Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/tormentor>.

sempre à espreita para infligir dor física e mental nos personagens das histórias da literatura do medo. Dessa forma, o medo também pode se comportar como algoz e atacar sem piedade os personagens em livros, filmes e jogos com temática de horror.

Além disso, nós, enquanto seres humanos, estamos sempre engatilhados para detectar agência, sempre propensos a enxergar agentes intencionais em eventos inexplicáveis: “[a] maioria de nós não acredita que tivemos experiências diretas com demônios e fantasmas, e ainda assim podemos mentalmente simular tal experiência e acreditar em tais agentes como ricos conceitos”¹¹¹ (CLASEN, 2017, p. 42-43, tradução nossa). São essas duas características que compõem o domínio fonte ALGOZ: a personificação, possibilitada pela nossa detecção de agência, e a prontidão de tais “agentes”, ou seja, algozes, para nos causar dor.

As ocorrências da MC MEDO É UM ALGOZ estão reunidas no Quadro 13. Antes de prosseguir à leitura das ocorrências, sugerimos ao leitor que leia o aviso que antecede o Quadro 11, na subseção 4.1.

Quadro 13 – Ocorrências da MC MEDO É UM ALGOZ

Ocor.	Obra/Loc.	Excerto
(36)	IT/5644	<u>Nada exceto o medo que de repente o sufocava</u> e a certeza mortal de que havia alguma coisa perto, alguma coisa observando-o, avaliando suas chances, ganhando tempo. <i><u>Nothing except the fear that was suddenly suffocating him and the deadly certainty that there was something near, something watching him, gauging its chances, biding its time.</u></i>
(37)	DS/2976	A espiã vira o que eles estavam fazendo e <u>o horror dela (se fosse uma menina) fora suficientemente forte para congelar as mãos de Rose e fazê-la sentir uma repulsa momentânea.</u> <i><u>The looker had seen what they were doing, and her horror (if it was a her) had been strong enough to freeze Rose’s hands and make her feel a momentary loathing.</u></i>
(38)	DS/5753	Olhava para a luva de beisebol embrulhada no pano enquanto falava. <u>Tinha medo dela, mas queria tocá-la. Essas emoções conflitantes atingiam Dan com tanta força que ele sentiu o estômago embrulhado.</u> <i><u>She was looking at the towel-wrapped baseball glove as she spoke. She was afraid of it, and she wanted to put her hands on it. These conflicting emotions came through to Dan so clearly that they made him feel sick to his stomach.</u></i>

Fonte: Trechos retirados de King (1986, 2013). Quadro elaborado pela autora. Os tradutores de cada trecho podem ser encontrados nas referências.

¹¹¹ No original: “Most of us don’t believe that we have had firsthand experience with demons or ghosts, yet we can easily mentally simulate such experience and entertain as rich concepts such agents.”

As estruturas conceptuais mais esquemáticas que embasam a conceptualização do domínio fonte ALGOZ são os EI de FORÇA e de CONTATO. Esses EI são fundamentais para a conceptualização de ALGOZ, já que há uma relação direta entre o domínio fonte e a violência física infligida por ele. No domínio matriz, conceito esquemático mais central encontrado é de AGENTE QUE APLICA CASTIGOS CORPORAIS. Encontramos os seguintes *frames*, de acordo com as ocorrências (36) a (38): ALGOZ TORTURADOR e ALGOZ COM GRANDE FORÇA FÍSICA.

O foco de significado, considerando as ocorrências do Quadro 13, tem a ver com força física: o algoz é forte e capaz de machucar fisicamente o personagem. Há apenas um perfilamento, portanto: algoz tem força/potencial para machucar o sujeito → medo tem força/potencial para machucar o sujeito. A forma de machucar, de causar (grande) dor será elaborada no nível dos espaços mentais.

Nas três ocorrências, (36) a (38), são recrutados os EI de FORÇA e CONTATO. Na ocorrência (36), “[n]ada exceto o medo que de repente o sufocava”, além dos EI, o conceito esquemático de AGENTE QUE APLICA CASTIGOS CORPORAIS se soma ao *frame* de ALGOZ TORTURADOR, levando à interpretação, no nível dos espaços mentais, do medo se comportando como um algoz que tem, inclusive, mãos que são capazes de sufocar o personagem.

Em (37), “[...] o horror dela (se fosse uma menina) fora suficientemente forte para congelar as mãos de Rose e fazê-la sentir uma repulsa momentânea”, às estruturas conceptuais dos três primeiros níveis (EI, domínio matriz e *frame*), podemos acrescentar o *frame* de ALGOZ COM GRANDE FORÇA (FÍSICA). Este *frame* é licenciado a partir da expressão “suficientemente forte” e, apesar de não estarmos nos referindo a força física, pois as duas personagens estão em espaços diferentes, comunicando-se psiquicamente, é nos espaços mentais, nível mais específico e menos esquemático, que ocorre a construção de sentido do medo da personagem-espiã (Abra) com força suficiente para congelar as mãos de outra personagem (Rose) através da força (psíquica).

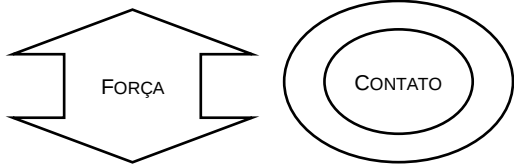
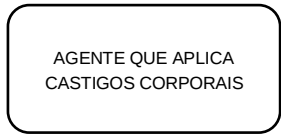
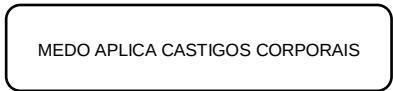
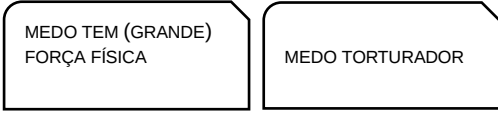
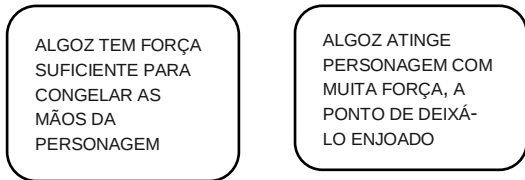
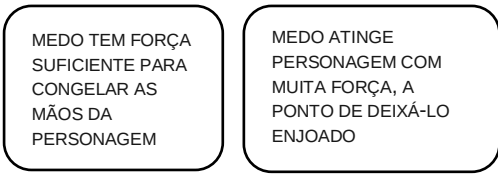
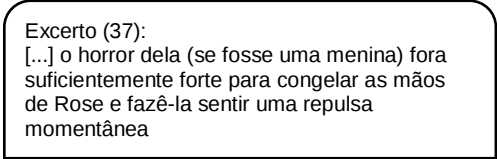
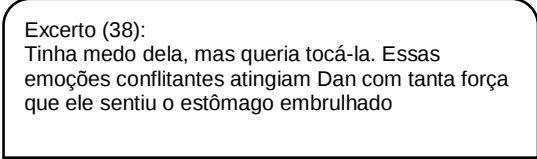
Já em (38), “Tinha medo dela, mas queria tocá-la. Essas emoções conflitantes atingiam Dan com tanta força que ele sentiu o estômago embrulhado”, são as emoções de Abra que atingem Dan. Novamente, os personagens se comunicam psiquicamente – é um tema recorrente na obra, porque os personagens

têm dons, chamados de “iluminação”, que os permitem se comunicar tanto com os mortos quanto entre si, telepaticamente.

Em sua estrutura conceitual, atuam os mesmos EI de FORÇA e CONTATO, conceitos esquemáticos ALGOZ QUE APLICA CASTIGOS CORPORAIS e os *frames* de ALGOZ TORTURADOR e ALGOZ COM (GRANDE) FORÇA FÍSICA. Completando o sentido final da metáfora conceitual, nos espaços mentais, o medo se mistura com a vontade de tocar a luva de beisebol, que na história pertencia a uma criança que fora assassinada, e ambos atingem Dan com força, causando-lhe dor suficiente capaz de deixá-lo de estômago embrulhado, algo semelhante a um soco.

No Esquema 3, apresentaremos uma representação gráfica sobre os aspectos estruturais, esquemáticos e conceptuais encontrados nas ocorrências (37) e (38) da MC MEDO É UM ALGOZ, retratadas no Quadro 13.

Esquema 3 – Representação gráfica da MC MEDO É UM ALGOZ em multiníveis esquemáticos

	ALGOZ	MEDO
EI		
DM		
FR		
EM		
N5		

Legenda do Esquema 3:
EI: Esquemas imagéticos.
DM: Domínio matriz.

FR: *Frames*.

EM: Espaços mentais.

N5: Nível 5, nível no qual estão os enunciados usados na comunicação real.

Fonte: Elaborado pela autora, adaptado de Kövecses (2017, p. 338).

O Esquema 3 resume graficamente as estruturas conceptuais recrutadas em (37) e (38), do nível mais esquemático e menos específico, os esquemas imagéticos, ao menos esquemático e mais específico, espaços mentais, passando ainda pelo domínio matriz e pelos *frames*. Todos os níveis contribuem para a construção do significado, expresso linguisticamente no nível 5. O nível 5 – uma adaptação de Kövecses (2017), que não o inclui na esquematização – é onde se encontram as ocorrências analisadas.

Comparando-as lado a lado no esquema, fica mais perceptível que ambas as conceptualizações do medo enquanto algoz incluem reações físicas às torturas. Em (37), após o medo congelar as mãos de Rose, ela sente repugnância, enquanto em (38), após o medo atingir Dan com força, ele sente o estômago embrulhado. Essas reações corroboram com a definição do domínio ALGOZ e sua capacidade de infligir dor (física).

Na próxima subseção, discutiremos a MC MEDO É UM SER SOBRENATURAL.

4.4 MEDO É UM SER SOBRENATURAL

Kövecses (1990, p. 76, tradução nossa) define que o medo, na MC MEDO É UM SER SOBRENATURAL (FANTASMA, etc.), “é uma entidade sobrenatural que pode causar grande angústia mental à pessoa.”¹¹² O termo “sobrenatural” é definido pelo dicionário *online* Aulete Digital¹¹³ como (i) fenômeno supostamente extraterreno, que não se tem como comprovar cientificamente; (ii) aquilo que parece acima dos fatos naturais, fantástico, fora do comum; sobre-humano; (iii) o que só se pode conhecer pela fé (quando o termo é associado à *Teologia*); e, (iv) o que está ou parece estar

¹¹² No original: “[The metaphor depicts fear as] a supernatural entity that can cause a great deal of mental anguish to the self.”

¹¹³ Disponível em: <http://aulete.com.br/sobrenatural>. Acesso em: 23 ago. 2020.

além do natural – natural, aqui, em relação ao que conhecemos e reconhecemos como mundo natural.

Histórias sobrenaturais são muito importantes para a literatura do medo, e por muito tempo o terror literário foi associado apenas ao sobrenatural¹¹⁴. O ensaio crítico de Lovecraft (2008, p. 17), texto seminal para a área, considera que a história fantástica “genuína” precisa apresentar uma atmosfera “inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas”, além de indícios expressos de “uma suspensão ou derrota maligna e particular daquelas leis físicas da Natureza [...]”, ou seja, elementos sobrenaturais. Clasen (2017, p. 10) define o horror sobrenatural como histórias que envolvem suspensões das leis físicas, causadas por agentes sobrenaturais, como monstros ou fantasmas. Cuddon, por sua vez, define assim as histórias sobrenaturais:

Um termo muito abrangente que pode ser aplicado a qualquer tipo de história que de alguma forma faz uso de fantasmas, *ghouls*, espectros, aparições, *poltergeists*, bons e maus espíritos e coisas que surgem durante a noite; sem falar na magia, bruxaria, maravilhas, talismãs, a atmosfera misteriosa e a presença do estranho; qualquer coisa supranormal e além da percepção sensorial; o que faz a pele e os cabelos se arrepiarem; o ‘assustador’, o divino; aquilo que transmite o sentido de poderes preternaturais (para usar as palavras de Coleridge)¹¹⁵ (CUDDON, 2013, p. 695).

Seres sobrenaturais, por extensão, seriam aqueles que apresentam características e comportamentos sobrenaturais, ou sobre-humanos, que alcançam feitos que vão além das leis da Física e da Metafísica. Fantasmas são, geralmente, os primeiros seres associados ao sobrenatural. Todavia, a literatura do medo nos apresenta uma vasta quantidade de seres sobrenaturais, que vão de simples humanos dotados de poderes telepáticos ou telecinéticos (vide Dan, Abra e Rose em *Doutor Sono* e Carrie White em *Carrie, a estranha*), ao pequeno David, cuja fé transcende as leis do mundo natural em *Desespero*, e ao palhaço Pennywise, uma

¹¹⁴ O sobrenatural é um elemento chave na literatura gótica do século XVIII, por vezes confundida com a literatura do medo, esta mais abrangente. Esta tese apresenta uma discussão sobre o tema no Capítulo 2 e conclui que a literatura do medo vai além da literatura gótica e inclui mais possibilidades do que somente histórias sobrenaturais.

¹¹⁵ No original: “A very comprehensive term which may be applied to any sort of story which in some way makes use of ghosts, ghouls, spectres, apparitions, poltergeists, good and evil spirits and things that go bump in the night; not to mention magic, witchcraft, marvels, talismans, the eerie atmosphere and the presence of the uncanny; anything supranormal and beyond sensory perception; what makes the flesh creep and the hair stand on end; the ‘spooky’, the numinous; that which conveys the sense of the preternatural (to use Coleridge’s word) powers.”

mistura dos conceitos de monstro e de ser de outro mundo que não a Terra, em *It*. Outra característica geralmente associada ao ser sobrenatural é a possibilidade de se transformar, como vampiros, lobisomens e zumbis, exemplos muito comuns em várias obras da literatura do medo.

O Quadro 14 traz os trechos de King (1986, 1996, 2013) que apresentam as ocorrências da MC MEDO É UM SER SOBRENATURAL. Detalhes sobre as abreviações usadas no quadro, bem como avisos sobre a linguagem utilizada por King podem ser encontrados no parágrafo anterior ao Quadro 11, na subseção 4.1.

Quadro 14 – Ocorrências da MC MEDO É UM SER SOBRENATURAL

Ocor.	Obra/Loc.	Excerto
(39)	IT/1348	<u>O primeiro pavor real o atingiu naquele momento, e não havia nada de sobrenatural nele.</u> Era apenas a percepção do quanto era fácil destruir sua vida. Era isso o que havia de tão apavorante. <i><u>The first real terror struck him then, and there was nothing at all supernatural about it. It was only a realization of how easy it was to trash your life. That was what was so scary.</u></i>
(40)	IT/20499	Mas os medos das crianças eram mais simples e normalmente mais poderosos. <u>Os medos das crianças costumavam ser invocados com um único rosto...</u> e se fosse preciso usar isca, ora, que criança não adorava um palhaço? <i><u>The fears of children were simpler and usually more powerful. The fears of children could often be summoned up in a single face... and if bait were needed, why, what child did not love a clown?</u></i>
(41)	D/1217	Seu terror tinha se tornado um senso de presságio tão forte e ao mesmo tempo tão difuso que se sentia como se tivesse comido alguma coisa envenenada. <i><u>His fright had grown into a sense of foreboding so strong and yet so diffuse that he felt a little as if he'd eaten something laced with poison.</u></i>
(42)	DS/8233	Dan sabia que era impossível dormir profundamente, a despeito de quão cansado ou enjoado se sentisse – não enquanto Abra estivesse lidando com aquele terror em forma de mulher –, mas conseguiu tirar um cochilo. <i><u>Dan knew he couldn't sleep deeply, no matter how tired and sick he felt – not while Abra was dealing with the ancient horror that looked like a woman – but he managed a doze.</u></i>

Fonte: Trechos retirados de King (1986, 1996, 2013). Quadro elaborado pela autora. Os tradutores de cada trecho podem ser encontrados nas referências.

Considerando as ocorrências (39) a (44), discutiremos as estruturas conceituais multiníveis a cada caso.

A ocorrência (39), “[o] primeiro pavor real o atingiu naquele momento, e não havia nada de sobrenatural nele”, mostra o que discutimos anteriormente: o sobrenatural é aquilo que ultrapassa o que conhecemos e reconhecemos como real, como natural. Aqui, temos os EI de ESPAÇO, CONTATO e ORIGEM-TRAJETÓRIA-META. No

domínio matriz de SER SOBRENATURAL, destaca-se o conceito esquemático de ENTIDADES SOBRENATURAIS.

A partir desse conceito, compreendemos que estamos lidando com uma entidade em um mundo natural, real, mas que age de maneira sobrenatural, que ultrapassa suas leis. Como cada entidade sobrenatural tem características e comportamentos próprios, indo muito além do embate entre bem e mal que o nosso senso comum costuma focar, os próximos níveis da hierarquia esquemática serão imprescindíveis para a conceptualização e construção de significado em cada ocorrência.

Continuando com a ocorrência (39), encontramos o *frame* de ATAQUE REPENTINO, selecionado pelo verbo “atingir” na sentença e licenciado por características que podem ser atribuídas aos seres sobrenaturais, pois eles, muitas vezes, se comportam como vilões nas histórias ficcionais – isso inclui “atingir” o protagonista, o que nos leva à compreensão de combate, de uso de forças.

O personagem continua sua fala, afirmando que “não havia nada de sobrenatural [no pavor que o atingiu]”. Como já discutido anteriormente (LAKOFF, 2004), “negar o *frame*, evoca o *frame*”. Afirmar que não havia nada de sobrenatural naquele pavor, portanto, evoca o *frame* de CONDIÇÃO SOBRENATURAL, que evoca tanto características do que é sobrenatural quanto do que é, nas palavras do personagem, “real”. Nos espaços mentais, então, além das três estruturas conceptuais recrutadas, ocorre a compreensão da possibilidade de o pavor ter origem sobrenatural, o que é negado pelo personagem.

Na ocorrência (40), “Os medos das crianças costumavam ser invocados com um único rosto... e se fosse preciso usar isca, ora, que criança não adorava um palhaço?”, os EI de ESPAÇO e PERTO-LONGE representam a experiência cognitiva evocada pelo verbo “invocar”, cujo significado dicionarizado remete a chamar em auxílio uma divindade, ou seja, de trazer para perto de nós um ser (sobrenatural) que está “longe” – considerando que há uma distância entre o mundo natural e o mundo sobrenatural – e tem a capacidade de nos auxiliar.

Mas nossa experiência de mundo nos leva além do significado de invocar seres sobrenaturais como deuses e anjos para auxílio. O verbo “invocar” é frequentemente usado como sinônimo de “conjurar”: invocar seres sobrenaturais malignos, como fantasmas e demônios. No caso da ocorrência (40), invoca-se o

medo, e não algum ser capaz de ajudar, ou seja, a invocação tem implicação negativa.

O conceito esquemático de SER MALIGNO, pertencente ao domínio matriz de SER SOBRENATURAL, e suas características, como provocar o mal (em oposição a ajudar, a fazer o bem) e prejudicar física e psicologicamente o personagem, e o *frame* de INVOCAÇÃO DE UM SER (SOBRENATURAL) MALIGNO, caracterizado por invocar seres que têm por fim causar angústia no sujeito, são as outras duas estruturas mais esquemáticas evocadas pela ocorrência.

Nos espaços mentais, temos um caso de integração conceitual para completar a construção do significado. No contexto adjacente à ocorrência, é o Pennywise, o palhaço vilão da história, quem invoca os medos das crianças. Para isso, ele usa a imagem de qualquer medo que elas tenham, seja de múmia, de uma pintura assustadora, ou até de um trauma. De maneira mais genérica na obra, ele usa a imagem de um palhaço para atraí-las e comê-las, pois palhaços estão associados à infância e atraem crianças com facilidade. Para construir este significado, o autor compara a imagem do palhaço a uma “isca” de crianças. Uma isca é, por definição, um chamariz usado em pescarias. Por extensão de sentido, há, na ocorrência (40), a imagem do palhaço como chamariz usado para atrair crianças.

Nos espaços mentais da ocorrência (40), temos, portanto, uma integração conceitual dos seguintes elementos: a invocação do ser sobrenatural corresponde à invocação do medo; a isca corresponde ao palhaço; medos são invocados por iscas e palhaços são iscas para crianças. Essas correspondências geram o significado final na ocorrência (40): o palhaço serve de isca para invocar medos nas crianças.

Na ocorrência (41), “seu terror tinha se tornado um senso de presságio tão forte e ao mesmo tempo tão difuso que se sentia como se tivesse comido alguma coisa envenenada”, recrutamos os EI de EXISTÊNCIA, PROCESSO e CICLO, ativados pelos verbos “tornar-se”, no trecho em português, e “*grow into*”, em inglês, que também traz o sentido de desenvolvimento (de pessoas ou de coisas). Um dos conceitos esquemáticos atribuídos ao domínio matriz é o de TRANSFORMAÇÃO: um ser sobrenatural pode passar por transformações, saindo de um estado e tornando-se outro ser. Esta parece ser uma característica muito comum quando se trata de um ser sobrenatural, expressa em muitos exemplos populares na literatura do medo: é o caso dos vampiros, dos lobisomens e dos corpos terrenos possuídos por espíritos e demônios.

O *frame* de TRANSIÇÃO PARA UM ESTADO completa as estruturas mais esquemáticas da ocorrência (41). De acordo com o *FrameNet*, este *frame* define que “uma entidade acaba em uma categoria final, uma situação final ou uma qualidade final, que não estava lá antes.”¹¹⁶ É importante apontar que os verbos “tornar-se” e “*grow into*” nos levam à interpretação de transição gradual, em oposição a uma simples mudança, justamente porque enfatizam uma mudança processual, gradual, característica recrutada a partir do nível mais esquemático e menos específico dos EI.

No nível individual, os espaços mentais consolidam todas essas características recrutadas, e ainda elaboram a MC MEDO É UM SER SOBRENATURAL ao acrescentar o “senso de presságio”, outro elemento sobrenatural: presságio é uma maneira de se adivinhar o futuro, um dom, garantido apenas a pessoas especiais, que não obedece às leis do mundo natural. O medo do personagem muda gradualmente para um senso de presságio forte e difuso.

Para completar, a mudança traz consequências físicas para o personagem, que se sente como se tivesse comido algo envenenado. O autor não especifica quais seriam os sintomas desse sentimento, mas, pelo senso comum, imaginamos, no mínimo, um grande mal-estar, náuseas e tontura. A interpretação, nesse caso, ficará a cargo do leitor e o que ele mesmo conceptualiza como um medo tão forte que se assemelha a sintomas de envenenamento.

Na ocorrência (42), “Dan sabia que era impossível dormir profundamente, a despeito de quão cansado ou enjoado se sentisse – não enquanto Abra estivesse lidando com aquele terror em forma de mulher –, mas conseguiu tirar um cochilo”, há outro caso de transformação: a personagem Abra precisa lidar com um terror em forma de mulher, a personagem Rose. O trecho em inglês traz um mapeamento mais claro para a MC: “*while Abra was leading with the ancient horror that looked like a woman*”. Como já discutido, um ser sobrenatural pode assumir formas. Assim, o terror, o medo, também podem assumir formas.

Em (42), o medo assume a forma de uma mulher, que na obra é realmente uma mulher, porém ela mesma é um ser sobrenatural. Rose, a Cartola, e seu grupo, o Verdadeiro Nó, sobrevivem há centenas de anos se alimentando da força vital dos

¹¹⁶ Em inglês, o *frame* é “*Transition to a state*”. Sua definição no *FrameNet* é a seguinte: “An Entity ends up in a Final_category, Final_situation, or Final_quality which it was not in before.” Para consultar este e outros *frames*, acesse: <https://framenet.icsi.berkeley.edu/fndrupal/frameIndex>.

iluminados, de preferência crianças, que têm o dom da “iluminação” – habilidade de se comunicar telepaticamente e de transitar entre o mundo físico e o espiritual, por exemplo. O termo “*ancient horror*”, que poderia ser traduzido livremente para “terror ancestral”, expressa essa característica da personagem, assim como o verbo “*look like*”, em português, “parecer com”, possibilita caracterizar a personagem como um terror ancestral em forma de mulher.

Em (42), identificamos os EI de IDENTIDADE e SOBREPOSIÇÃO. Como o terror da personagem se parece/tem forma de uma mulher, o EI de SOBREPOSIÇÃO representa a experiência de uma coisa ocupar o lugar da outra, em uma relação figura-fundo, na qual uma característica se sobressai em relação à outra. No nível básico, encontramos o conceito esquemático de FORMA, que determinará, em níveis mais específicos, qual forma assume o medo na ocorrência.

O *frame* recrutado em (42) é o de MUDANÇA DE FORMA, muito parecido com o conceito de “metamorfo”, um ser sobrenatural que tem a habilidade de se transformar em outras formas. Esse conceito é muito utilizado na literatura do medo para designar personagens com essa característica. A mudança de forma em (42) nos ajuda a conceptualizar o medo como um ser sobrenatural, este com a possibilidade de mudar para uma forma mais “concreta”, no caso, a forma de uma mulher.

No nível individual, os espaços mentais de (42) elaboram as estruturas conceptuais mais esquemáticas e especificam o “terror em forma de mulher”, tão apavorante que não permite que o personagem Dan descanse plenamente. A mudança de forma traz consequências físicas aos personagens e esse sentido se completa nos espaços mentais, onde todos os elementos conceptuais e linguísticos se juntam na conceptualização e projeção de significados.

Mesmo com apenas quatro exemplos, podemos perceber que o domínio fonte matriz SER SOBRENATURAL é muito amplo e seus focos de significado são menos generalizados e mais específicos a cada caso. Na ocorrência (39), o aspecto perfilado é o de entidade sobrenatural. Na ocorrência (40), o foco é a invocação do ser sobrenatural; em (41), o perfilamento é a transição de estado. Por fim, na ocorrência (42), o foco recai sobre a transformação do ser sobrenatural. Esses focos de significado são mapeados no domínio alvo MEDO:

- (i) ser sobrenatural → medo real

- (ii) invocar o ser sobrenatural → invocar o medo
- (iii) transição (gradual) do ser sobrenatural → transição (gradual) do medo
- (iv) transformação do ser sobrenatural → transformação do medo

As ocorrências (41) e (42) foram selecionadas para a representação gráfica (Esquema 4).

Esquema 4 – Representação gráfica da MC MEDO É UM ALGOZ em multiníveis esquemáticos

	SER SOBRENATURAL	MEDO
EI		
DM		
FR		
EM		
N5		

Legenda do Esquema 4:

EI: Esquemas imagéticos.

DM: Domínio matriz.

FR: Frames.

EM: Espaços mentais.

N5: Nível 5, nível no qual estão os enunciados usados na comunicação real.

Fonte: Elaborado pela autora, adaptado de Kövecses (2017, p. 338).

O Esquema 4 resume, de maneira gráfica, as estruturas conceptuais e, no nível 5, linguísticas, das ocorrências (41) e (42), da MC MEDO É UM SER SOBRENATURAL. Os EI de EXISTÊNCIA, PROCESSO, CICLO e SOBREPOSIÇÃO caracterizam o conceito fonte. Os conceitos esquemáticos do domínio matriz, apesar de descritos de maneira diferente ao longo do texto, são semelhantes, já que trazem a mesma característica, a de transformação. A diferença vem nos *frames*: enquanto em (41) o processo de transformação é uma transição gradual, em (42) o ser sobrenatural apenas muda de forma. Os espaços mentais elaboram de maneira mais específica e constroem os significados finais, expressos linguisticamente em N5.

Na próxima subseção, analisaremos as ocorrências da MC MEDO É UM Oponente em uma batalha.

4.5 MEDO É UM Oponente em uma batalha

A próxima MC a ser analisada é MEDO É UM Oponente em uma batalha e suas ocorrências. Apesar de ser descrita apenas como MEDO É UM Oponente em Kövecses (1990, p. 76-77, tradução nossa), a redação de Kövecses (2007, p. 24, tradução nossa) acrescenta a expressão “EM UMA BATALHA” (*IN A STRUGGLE*, em inglês); portanto, usaremos esta última versão para as análises que se seguem.

Kövecses (1990, p. 76, tradução nossa) argumenta que, dadas outras conceptualizações do medo como entidade que nos ameaça física e mentalmente – ALGOZ, SER SOBRENATURAL, INIMIGO OCULTO –, parece natural que conceptualizemos o medo como um oponente a ser derrotado. Outra característica que tem permeado as conceptualizações do medo como algum tipo de entidade é a perda de controle, o que Kövecses (1990, p. 77, tradução nossa) atribui ao modelo de senso comum tanto do medo quanto da raiva: “o exemplo prototípico do medo é aquele no qual, apesar do esforço do sujeito, o medo ganha controle sobre ele.”¹¹⁷

Um oponente, por definição, é alguém que se opõe, que está em lado oposto ao do sujeito. Dentro da literatura do medo, o antagonista é visto como oponente, já que ele se opõe ao protagonista da história. Em obras literárias, porém, nem sempre

¹¹⁷ No original: “[That is, in the same way as in the case of anger,] the prototypical example of fear is one in which, despite the self’s efforts, fear gains control over the self.”

temos essa divisão protagonista vs. antagonista tão bem delineada. Algumas histórias trazem personagens que transitam entre as características de ser o “mocinho” ou o “vilão”, não se encaixando tão absolutamente em um padrão. De qualquer forma, em qualquer história teremos uma entidade representando o protagonista e outra entidade representando o antagonista, seja qual forma tenham assumido.

Dentro da LC, “oponente” é um mapeamento muito comum dentro das MC cujos domínios fonte sejam GUERRA/BATALHA. Na MC DISCUSSÃO É GUERRA, utilizada como exemplo de MC desde os anos 1980 em trabalhos seminais como o de Lakoff e Johnson (2003, p. 4), as pessoas que participam de uma discussão são conceptualizadas como oponentes. Ao filósofo Paul Valéry (1871-1945) é atribuído o seguinte dito: quem não pode atacar o argumento, ataca o argumentador. Esse simples ditado, que se tornou popular para introduzir as falácias de debates e discussões, gera os seguintes mapeamentos: discussão → guerra/batalha, discutir/debater → atacar e debatedores/argumentadores → oponentes, dentro da MC DISCUSSÃO É GUERRA.

Além do medo, outro domínio alvo que frequentemente encontramos mapeado ao domínio fonte UM Oponente em uma batalha é a morte. A morte, uma das causas do medo segundo Kövecses (1990, p. 76), é uma oponente poderosa: o ser humano está sempre evitando, da maneira que pode, um confronto com ela. Para exemplificar, encontramos em Bauman (2008) referências à MORTE conceptualizada como UM Oponente em uma batalha:

Da ameaça de morte não há agora um só momento de descanso. A luta contra a morte começa no nascimento e continua presente pela vida afora. Enquanto prossegue, é pontilhada por vitórias – ainda que a última batalha esteja fadada à derrota. Antes dela, contudo (e quem sabe antecipadamente que batalha se revelará como a última?), a morte permanece velada (BAUMAN, 2008, p. 59, grifos nossos).

A personificação da emoção enquanto oponente parece ser específica dos domínios alvo MEDO e RAIVA. No Quadro 15, apresentamos algumas ocorrências da MC MEDO É UM Oponente em uma batalha, retiradas de King (1986, 2013). Outras ocorrências não foram colocadas no quadro a fim de evitar repetições. Indicamos o parágrafo anterior ao Quadro 11 (subseção 4.1) para observações referentes à

linguagem utilizada nas obras de King e às abreviações usadas nos quadros de ocorrências de cada metáfora conceptual do medo.

Quadro 15 – Ocorrências da MC MEDO É UM Oponente em uma batalha

Ocor.	Obra/Loc.	Excerto
(43)	IT/4827	Mas ele ia mesmo assim. <u>Lutar contra seu pavor</u> do Georgie-fantasma era uma necessidade muda e ávida, uma fome, de superar a morte de George de alguma forma e encontrar uma maneira digna de seguir em frente. <i>But he went anyway. <u>Warring with his terror of George-the-ghost</u> was a mute and grasping need—a hunger—to somehow get over George’s death and find a decent way to go on.</i>
(44)	IT/5163	<u>Ele sabia que devia estar superando esse medo a essas alturas</u> , estava se chamando de bebezão que se deixava assustar por um reflexo ou que talvez tivesse dormido sem perceber e tido um sonho ruim. Mas isso não estava acontecendo; era bem o contrário. <i>He knew somehow that he should be getting over his fright by now, calling himself a stupid little baby who got spooked by a reflection or maybe fell asleep without knowing it and had a bad dream. That wasn’t happening, though; quite the reverse, in fact.</i>
(45)	IT/9469	Ele se lembrava da infância ali como uma época temerosa e nervosa... não só por causa do verão de 1958, <u>quando os sete encararam o terror</u> , mas por causa da morte de George, pelo sonho profundo no [...] <i>He remembered his childhood here as a fearful, nervous time . . . not only because of the summer of ‘58, <u>when the seven of them had faced the terror</u>, but because of George’s death, the deep dream [...]</i>
(46)	DS/1589	Em seguida, <u>foi tomada de assalto por outro medo</u> : e se Abra estivesse na privada? A gente lia sobre essas coisas. Bebês em privadas, bebês em lixeiras. <i>As she did, <u>a new fear struck her</u>: What if Abra was in the toilet? You read about that happening. Babies in toilets, babies in Dumpsters.</i>

Fonte: Trechos retirados de King (1986, 2013). Quadro elaborado pela autora. Os tradutores de cada trecho podem ser encontrados nas referências.

No primeiro nível de esquematicidade dentro da hierarquia proposta por Kövecses (2017), nas ocorrências (43) a (46) são recrutados os EI de FORÇA e, principalmente, o de FORÇA CONTRÁRIA, já que a “força contrária” representa a experiência corporal de combate, de lutar contra uma outra força, que, por sua vez, é um sentido muito encontrado no domínio fonte OPONENTE EM UMA BATALHA. Quando as ocorrências apontam para uma superação do oponente, ou seja, uma superação do medo, há o recrutamento do EI de CONTROLE.

No nível supraindividual, o domínio matriz de OPONENTE EM UMA BATALHA, considerando as ocorrências (43) a (46), traz os conceitos esquemáticos de ATAQUE, de CONTRA-ATAQUE e de SUPERAÇÃO. Esses conceitos são elaborados nos *frames* de CONTRA-ATAQUE ÀS INVESTIDAS DO Oponente, de ATAQUE REPENTINO e de CONTROLE DO Oponente. O *FrameNet* descreve desta maneira o *frame* de ATAQUE:

Um Agressor ataca fisicamente uma Vítima (que geralmente, mas nem sempre, é sensível), causando ou com intenção de causar dano físico à Vítima. Uma Arma usada pelo Agressor pode também ser mencionada, além de, frequentemente, Lugar, Tempo, Propósito, Explicação etc. Às vezes um local é usado metonimicamente para representar o Agressor ou a Vítima, e nesses casos o EF¹¹⁸ Lugar será comentado em uma segunda camada de EF¹¹⁹ (FRAMENET, 2002).

O Projeto *FrameNet* (2011) também descreve o *frame* de CONTRA-ATAQUE, que seria uma resposta ao ataque, incluindo os mesmos elementos do *frame* de ATAQUE: o ataque (da Vítima) é uma resposta a um ataque anterior (do Agressor daquele momento), ou por atores associados aos papéis de Agressor e Vítima¹²⁰.

Pelas estruturas conceptuais mais esquemáticas, podemos listar os focos de significado: (i) oponentes atacam e são contra-atacados e (ii) oponentes engajam em batalhas pelo controle da batalha. E, por consequência, observamos os mapeamentos:

- (i) oponentes atacam e são contra-atacados na batalha → sujeitos são atacados e contra-atacam o medo.
- (ii) oponentes engajam em batalhas pelo controle da batalha → sujeitos engajam em batalhas pelo controle do medo.

Para completar as análises, verificaremos, agora, os espaços mentais de cada ocorrência, organizadas pelos seus focos de significado.

O foco de significado (i), no qual os oponentes da batalha são conceptualizados como sujeitos que atacam e sofrem contra-ataques, perfila os excertos (43), (45) e (46). As estruturas mais esquemáticas de FORÇA e FORÇA CONTRÁRIA, conceitos de ATAQUE e CONTRA-ATAQUE dentro do domínio matriz OPONENTE EM UMA BATALHA e *frames* de ATAQUE, ATAQUE REPENTINO e CONTRA-ATAQUE dão suporte à conceptualização do medo nas ocorrências.

¹¹⁸ A abreviação EF refere-se a “elemento do *frame*”, ou *frame element*, em inglês.

¹¹⁹ No original: “An Assailant physically attacks a Victim (which is usually but not always sentient), causing or intending to cause the Victim physical damage. A Weapon used by the Assailant may also be mentioned, in addition to the usual Place, Time, Purpose, Explanation, etc. Sometimes a location is used metonymically to stand for the Assailant or the Victim, and in such cases the Place FE will be annotated on a second FE layer.”

¹²⁰ No original: “The attack is a response to an earlier attack by the Victim on the current Assailant (or by actors associated with the Assailant or Victim).”

Na ocorrência (43), “[l]utar contra seu pavor do Georgie-fantasma era uma necessidade [...]”, o personagem Bill luta contra o seu oponente, o pavor que sentia do fantasma do seu irmão morto por Pennywise. O trecho em inglês usa uma linguagem ainda mais explícita: “*warring with his terror*”; em tradução livre, guerrear com o seu terror. O uso do verbo “*war*” implica a conceptualização do medo como oponente em uma batalha, ao trazer aos espaços mentais conceitos como a ação de lutar em uma batalha, sendo este o local onde se a guerra acontece na prática, e também um cenário comum em GUERRA, um domínio matriz mais amplo que o de BATALHA. Nos espaços mentais, portanto, são preenchidos os valores dos papéis recrutados por toda a estrutura conceptual da memória de longo prazo, criando os significados na memória de trabalho.

Na ocorrência (45), “[e]le se lembrava da infância ali como uma época temerosa e nervosa... não só por causa do verão de 1958, quando os sete encararam o terror, mas por causa da morte de George, pelo sonho profundo no [...]”, há uma lembrança de sete amigos que “encaram” o terror. Para o senso comum, temos duas respostas ao medo: fugir ou ficar e lutar – *the fight or flight response*, em inglês.

Clasen (2017, p. 26-27, tradução nossa) afirma que, ao menor indício de perigo, nosso módulo evoluído do medo nos prepara para lutar ou para fugir, através de diversas reações físicas, como descargas de glicose no sistema sanguíneo e desvio de sangue para as extremidades, que vão permitir que o corpo humano faça o necessário, independentemente da decisão que será tomada quando a suspeita do medo se confirmar. Os sete amigos em *IT* resolvem encarar o medo, eles não fogem da batalha contra o terror, aqui conceptualizado como SEU Oponente em uma BATALHA. Ao “encarar” o terror, eles olham o oponente de frente, um sinal de coragem, uma reação de ficar e lutar.

Em (46), “[e]m seguida, foi tomada de assalto por outro medo: e se Abra estivesse na privada? A gente lia sobre essas coisas. Bebês em privadas, bebês em lixeiras”, a mãe de Abra sofre um ataque repentino do seu oponente, o medo: é “tomada de assalto”. Apesar de parecer significar um roubo, a expressão, em português brasileiro, se refere a um ataque surpresa.

O *blog* “Para entender Direito”¹²¹ explica: assalto não é um termo jurídico; é um termo militar da expressão “tomar de assalto”, que significa atacar de surpresa, apesar de ser associado a furtos (quando não há violência no crime) e roubos (quando há violência ou grande ameaça no crime cometido) na linguagem cotidiana. Em inglês, o verbo “*strike*” também está associado a ataque, mas não traz o significado de “surpresa” nele. O adjetivo “*new*”, em a “*new fear struck her*”, pode ter motivado a tradução pela expressão “tomar de assalto”, já que era um “novo medo”, ou seja, um novo oponente, e, por isso, passível de causar surpresa, que “ataca” a personagem.

Já na ocorrência (44), “[e]le sabia que devia estar superando esse medo a essas alturas [...] Mas isso não estava acontecendo; era bem o contrário”, temos um trecho do foco de significado (ii) e o mapeamento oponentes engajam em batalhas pelo controle da batalha → sujeitos engajam em batalhas pelo controle do medo. Embora o controle não tenha se concretizado, como dito no final do trecho, o personagem não tenha conseguido superar o oponente/medo, o significado construído nos espaços mentais é recrutado pelo EI de CONTROLE, pelo conceito esquemático de SUPERAÇÃO DO Oponente e pelo *frame* de CONTROLE DO Oponente NA BATALHA.

Ocorre a interação de uma outra metáfora em (44): a expressão “a essas alturas” remete à expressão idiomática “a essa altura do campeonato”, que tem o sentido de “agora, depois de tudo o que já vem acontecendo desde o início da situação; tarde demais”. Analisando a expressão, percebemos o recrutamento do EI ORIGEM-TRAJETÓRIA-META, do domínio matriz ESPORTES, do conceito esquemático de CAMPEONATO ESPORTIVO e do *frame* ETAPAS DE UM CAMPEONATO ESPORTIVO. A etapa específica, compreendida no nível dos espaços mentais, é a etapa que se aproxima do final do campeonato, pois é nesse momento que as coisas devem estar se encaminhando para o (provável) desfecho. A MC MOMENTO DO CAMPEONATO É O MOMENTO DA AÇÃO gera o mapeamento momento (final) do campeonato → momento (final) para agir.

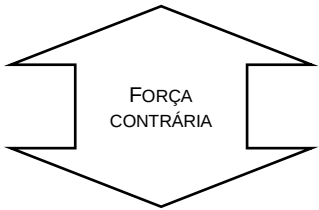
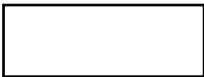
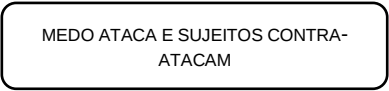
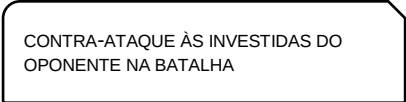
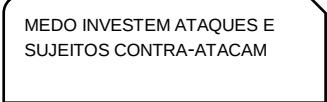
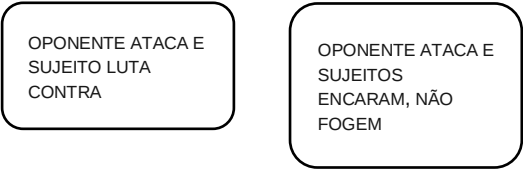
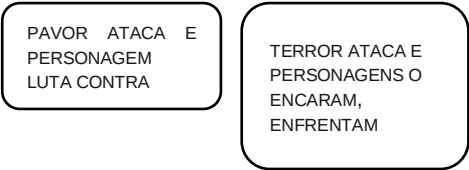
A expressão equivalente em inglês é “*at this stage of the game*”, que tem estruturas conceptuais um pouco diferentes, já que ela se refere ao estágio do jogo, não do campeonato, mas mantém o domínio matriz de ESPORTES em sua estrutura

¹²¹ Assalto. Blog “Para entender Direito”. Entrada em 10 mar. 2010. Disponível em: <http://direito.folha.uol.com.br/blog/assalto>. Acesso em: 04 set. 2020.

conceptual e a etapa, valor específico que preenche o papel esquemático nos espaços mentais, mais próxima do final do jogo. A expressão idiomática em inglês não está sendo utilizada no texto original, sendo exposta aqui apenas para como curiosidade linguística. O texto original usa a expressão “*by now*”, que não tem o mesmo sentido metafórico, mas que tem o mesmo significado. Nos espaços mentais de (44), portanto, duas metáforas se complementam: o momento de superar o oponente, o medo, já tarda, mas ainda não aconteceu.

A partir da adaptação de Kövecses (2017, p. 338), apresentaremos uma representação gráfica das ocorrências (43) e (45) da MC MEDO É UM Oponente em uma batalha e seus multiníveis esquemáticos, de modo a demonstrar como o domínio fonte participa dos mapeamentos metafóricos relacionados ao domínio alvo. Os multiníveis esquemáticos apresentados no Esquema 5 abarcam somente as ocorrências escolhidas e não outras possibilidades dentro do padrão metafórico analisado nesta subseção.

Esquema 5 – Representação gráfica da MC MEDO É UM Oponente em uma batalha em multiníveis esquemáticos

	OPONENTE EM UMA BATALHA	MEDO
EI		
DM		
FR		
EM		

	OPONENTE EM UMA BATALHA	MEDO
N5	Excerto (43): Lutar contra seu pavor do Georgie-fantasma [...]	Excerto (45): [...] não só por causa do verão de 1958, quando os sete encararam o terror [...]

Legenda do Esquema 5:

EI: Esquemas imagéticos.

DM: Domínio matriz.

FR: *Frames*.

EM: Espaços mentais.

N5: Nível 5, nível no qual estão os enunciados usados na comunicação real.

Fonte: Elaborado pela autora, adaptado de Kövecses (2017, p. 338).

Ambas as ocorrências (43) e (45), apesar de usarem expressões linguísticas diferentes, compartilham as estruturas conceituais mais esquemáticas e menos específicas: o EI de FORÇA CONTRÁRIA, o conceito esquemático de CONTRA-ATAQUE, o *frame* de CONTRA-ATAQUE ÀS INVESTIDAS DO Oponente. O sentido final, mais específico, é construído nos espaços mentais: em (43), o personagem “luta contra” o pavor; em (45), os sete personagens “encaram” o terror.

Em seguida, analisaremos as ocorrências da MC MEDO É UM PESO.

4.6 MEDO É UM PESO

A sexta MC a ser analisada é MEDO É UM PESO, no qual o medo se comporta como um fardo, uma massa, um peso a ser carregado pelo sujeito. Além do MEDO, o domínio fonte PESO também conceptualiza outras emoções, como VERGONHA, RAIVA e TRISTEZA (KÖVECSES, 2003). Em comum entre elas, o sentimento negativo: um peso parece ser sempre algo que incomoda ao ser carregado, por isso a ligação com emoções de cunho negativo. Na nossa experiência corporificada, facilmente percebemos que o peso é, realmente, algo que não é positivo: ao carregar fardos pesados, fazemos força, suamos, ficamos cansados e podemos, inclusive, nos machucar fisicamente.

Gibbs (2005b) comenta a respeito do pensamento corporificado e como as nossas experiências corporais tendem a influenciar a estrutura conceptual imagético-esquemática e todo o sistema conceptual, como podemos observar com a

análise do domínio PESO. O peso também pode impedir que o sujeito se mantenha ereto, o que prejudica a verticalidade, um conceito inerente ao ser humano, ou pode impedir até mesmo que ele se mova, se estiver de fato pesado demais, além do humanamente possível de carregar.

Além disso, ajustes corporais, como se inclinar mais para frente ou mais para trás, além de ter de se equilibrar, podem ser necessários para “carregar o peso”. Essas características são retratadas em expressões linguísticas como “a necessidade do tempo e do espaço que precisamos para nos sentirmos livres e livrarmos desse peso” e “quando o peso da responsabilidade nos deixa sem forças”^{xxxiv}.

Kövecses (1990, p. 77, tradução nossa) define o domínio fonte PESO como indicativo de “algo desagradável ou ruim”; logo, “por outro lado, segue-se que a suspensão do medo é agradável, ou seja, proporciona um alívio.”¹²² A relação entre o domínio fonte PESO e outros domínios alvo gera expressões linguísticas como as seguintes:

- (47) Eu decidi ficar com amor. O ódio é um fardo muito grande para carregar.^{xxxv}
- (48) Na bagagem de nosso cotidiano, todo mundo já carregou um pouco – para não dizer muito – de culpa nas costas.^{xxxvi}
- (49) Nunca antes na história, o brasileiro pagou tanto tributo. [...] Será que o brasileiro está disposto a carregar um fardo tão pesado?^{xxxvii}
- (50) Ídolo se diz emocionado com 1º gol em seu retorno e admite: “Tirei um peso das costas”^{xxxviii}

As ocorrências (47) a (50) foram retirados da internet e representam expressões comuns sobre o domínio fonte PESO. Em (47), temos a MC ÓDIO É UM PESO/FARDO, sendo o ÓDIO uma elaboração do conceito de RAIVA. Em (48), o domínio alvo é a CULPA. Em (49), os impostos são conceptualizados como peso/fardo, gerando a MC IMPOSTOS SÃO PESO, enquanto em (50), é a expectativa – neste caso específico, da boa performance no futebol – que é compreendida como um peso a se carregar nas costas. Nesse exemplo, temos a MC EXPECTATIVA É UM PESO. Em comum, além do domínio fonte, temos a utilização do verbo “carregar”: o peso que

¹²² No original: “When the burden metaphor is used in connection with a target domain, it indicates that the domain in question is considered unpleasant, or bad. Thus, fear and the metonymically related concept of danger are portrayed by the metaphor as unpleasant. On the other hand, it also follows that the cessation of fear (danger) is pleasant, that is, it provides a relief.”

esses domínios alvo impõem ao nosso corpo são conceptualizados como fardos e pesos a carregar, e em (48) e (50) essa ação acontece nas costas.

No entanto, o peso do medo em King (1986) se concentra em outra parte do corpo, como veremos no Quadro 16. Mais uma vez, recordamos que as abreviações e observações sobre a linguagem utilizada por King se encontram no parágrafo anterior ao Quadro 11, na subseção 4.1.

Quadro 16 – Ocorrências da MC MEDO É UM PESO

Ocor.	Obra/Loc.	Excerto
(51)	IT/1842	Seria fácil demais pensar no quanto seria solitário ficar sentado em um trem que seguia para o norte na direção de Boston pela escuridão, com a mala no compartimento acima e a bolsa cheia de panaceias entre os pés, <u>com o medo pesando no peito</u> como um pacote rançoso de pastilhas Vick. <i>It would be too easy to think of how lonely it was going to be, sitting in a seat on that train as it barrelled north toward Boston through the darkness, his suitcase overhead and his tote-bag full of nostrums between his feet, <u>the fear sitting on his chest like a rancid Vicks-pack.</u></i>
(52)	IT/8677	Ela se inclinou, chorando agora, <u>o medo um peso gelado na barriga</u> , e pegou a fita. <i>She bent, sobbing now, <u>her fear a freezing weight in her stomach</u>, and picked the tape up.</i>
(53)	IT/9427	Bill <u>sentiu o peso familiar do medo envolver seu coração de novo</u> . Seria uma coisa com a qual dava para se acostumar tão rápido? Ou era algo que ele tinha carregado consigo, sem sentir nem pensar sobre, como acontecia com o fato inevitável de sua própria morte? <i>Bill felt the familiar weight of dread settle around his heart again – was it something you could get used to so quickly, then? Or had it been something he had carried all along, simply unfelt and unthought-of, like the inevitable fact of his own death?</i>
(54)	IT/19820	<u>O medo estava pesado em seu peito, quase sufocante.</u> <i>The fear was heavy in his chest, almost suffocating.</i>

Fonte: Trechos retirados de King (1986). Quadro elaborado pela autora. Os tradutores de cada trecho podem ser encontrados nas referências.

Nas ocorrências (51) a (54), o conceito de PESO é caracterizado, de maneira geral, pelos EI de OBJETO, VERTICALIDADE e FORÇA. Esses EI têm relação com a nossa experiência com a gravidade, que é o que faz os objetos terem peso, forçando-os em direção ao solo. O domínio matriz de PESO é constituído por conceitos esquemáticos: um PESO É UM OBJETO; um PESO EXERCE UMA FORÇA EM DIREÇÃO AO CENTRO DE GRAVIDADE; um PESO pode CAUSAR INCAPACITAÇÃO NO SUJEITO. Nos *frames*, o terceiro nível da hierarquia de esquematicidade, o peso das ocorrências (51) a (53) se enquadra no *frame* de OBJETO (PESO) EXERCENDO FORÇA SOBRE O SUJEITO, aqui representando o CENTRO DE GRAVIDADE. O *frame* de PESO

CAUSANDO INCAPACITAÇÃO DO SUJEITO é recrutado na ocorrência (54). Os espaços mentais elaboram as estruturas conceptuais mais esquemáticas, como discutiremos a seguir.

Considerando as ocorrências (51) a (54), percebemos que há um foco de significado que perpassa todas as ocorrências e perfila o aspecto de peso exercendo força sobre uma parte (vital) do corpo. Isso nos leva a compreender o medo enquanto um peso que não somente faz força, mas que também pode prejudicar o funcionamento vital do sujeito. O foco de significado gera o seguinte mapeamento: peso exerce força sobre uma parte (vital) do corpo → medo exerce força sobre uma parte (vital) do corpo.

A ocorrência (51), apesar de parecer ser um trecho “simples”, no qual há apenas uma menção que evoca a MC MEDO É UM PESO, recruta, para o sentido final, outras estruturas conceptuais. Nesta ocorrência, o medo pesa “no peito”, o que evoca o EI de PARTE-TODO, já que a força é exercida em parte do corpo do sujeito. Além disso, o trecho traz uma comparação: “com o medo pesando no peito como um pacote rançoso de pastilhas Vick.” Para compreendermos integralmente essa comparação, precisamos discutir brevemente o contexto adjacente à expressão linguística utilizada.

Eddie Kaspbrak, o personagem que sente o “medo pesando no peito”, é hipocondríaco. Essa característica do personagem atua como efeito *priming*, ou seja, como pré-ativação para a produção do sentido pretendido pelo autor. Por isso a comparação do MEDO É UM PESO NO PEITO DO SUJEITO com “um pacote rançoso de pastilhas Vick”, e não com uma bigorna, por exemplo.

O co-texto também dá suporte à conceptualização: Eddie viaja com uma bolsa “cheia de panaceias”. De acordo com o dicionário *Aulete Digital*, “panaceia” é um “remédio que teria o poder para curar todos os males”^{xxxix}. Apesar de estar munido de vários remédios, o medo ainda pesa no seu peito, como se ele tivesse utilizado pastilhas Vick estragadas. O medo é algo que não pode ser curado pelas panaceias de Eddie. O contexto discursivo influencia a escolha da metáfora e da integração conceptual no nível dos espaços mentais (KÖVECSES, 2020, p. 97) na ocorrência (51).

Em (52), “[e]la se inclinou, chorando agora, o medo um peso gelado na barriga, e pegou a fita”, as mesmas estruturas conceptuais são recrutadas: o EI de VERTICALIDADE e de FORÇA caracterizando o PESO e o EI de PARTE-TODO

caracterizando a parte do corpo na qual o peso está exercendo força; os conceitos de OBJETO e de FORÇA EXERCIDA e o *frame de* OBJETO (PESO) EXERCENDO FORÇA SOBRE (PARTE DO) O SUJEITO.

No nível dos espaços mentais ocorre a especificação das estruturas mais esquemáticas. Na ocorrência (52), o medo é conceptualizado como um peso na barriga. Mais especificamente, um peso gelado. Essa especificidade de temperatura se dá pela experiência corporificada: quando sentimos medo, nosso corpo se prepara para a resposta de ficar e lutar ou fugir. Para isso, o corpo bombeia mais sangue para as extremidades, o que ocasiona a sensação de “frio na barriga” (CLASEN, 2017, p. 26).

Mas quando o autor usa a expressão “peso gelado na barriga”, há a intenção de passar ao leitor a sensação de um forte medo, através da diminuição da temperatura, do frio para o gelado. Em inglês, inclusive, King usa a expressão “freezing”, que traz o sentido de congelante. Com isso, podemos inferir que a intensidade do medo é proporcional à intensidade do frio.

A ocorrência (53) ilustra o seguinte trecho: “Bill sentiu o peso familiar do medo envolver seu coração de novo. Seria uma coisa com a qual dava para se acostumar tão rápido? Ou era algo que ele tinha carregado consigo, sem sentir nem pensar sobre, como acontecia com o fato inevitável de sua própria morte?” Nessa passagem, observamos que as estruturas conceptuais mais esquemáticas – EI, domínio matriz e *frames* – são as mesmas das ocorrências (51) e (52). A elaboração acontece no nível mais específico dos espaços mentais.

O peso que o medo exerce em (53) é descrito como “familiar”, ou seja, Bill, o personagem, já sentiu esse mesmo peso anteriormente, ele já o conhece. Isso é confirmado pelo construtor de espaço mental “de novo”, que indica que a situação se repete. As sentenças que vêm a seguir também ajudam a construir a MC: o peso do medo era algo que ele já carregava consigo, como ele também carregava o fato inevitável da morte.

Em (53), o peso não somente exerce uma força, ele vai além e “envolve” o coração de Bill. Em inglês, o *phrasal verb* “settle around” traz o sentido da emoção do medo que envolve um objeto, se estabelecendo ao redor dele, contornando-o, abraçando-o. O verbo ajuda a construir a imagem de algo que envolve o objeto, que o abraça e que tem a possibilidade de apertar, até de esmagar, dependendo da força.

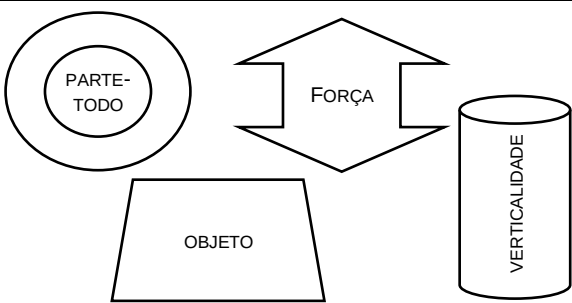
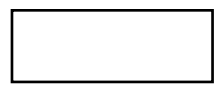
Essa interpretação é possível; apesar de não estar explícita no trecho, está presente no cotidiano: é comum dizermos que estamos com o coração apertado quando estamos em momentos angustiantes ou com medo. Quando o coração está, portanto, sendo envolvido pelo medo, a expressão linguística pode levar à construção desse significado através da imagem evocada.

Em (54), “[o] medo estava pesado em seu peito, quase sufocante”, a parte do corpo do personagem que recebe o peso do medo é o peito, como em (51). Desta vez, o medo exerce um peso maior e quase sufoca o personagem. Na ocorrência (54), portanto, temos por conceito esquemático um PESO que pode CAUSAR INCAPACITAÇÃO NO SUJEITO, pois, ao sufocá-lo, ele deixará de respirar e se encontrará incapacitado de exercer suas funções.

O *frame* de PESO CAUSANDO INCAPACITAÇÃO DO SUJEITO ATRAVÉS DE SUFOCAMENTO é recrutado nesta ocorrência. No nível dos espaços mentais, ocorre a mesma interpretação possível de (53): a construção de uma imagem na qual o medo quase sufoca o personagem, através da aplicação de força em uma parte do seu corpo, no caso, o peito – região que compreende o coração e os pulmões, vital para a manutenção da vida humana.

Apresentaremos, no Esquema 6, a representação gráfica das ocorrências (53) e (54). Nele, poderemos visualizar os multiníveis esquemáticos das duas ocorrências da MC MEDO É UM PESO.

Esquema 6 – Representação gráfica da MC MEDO É UM PESO em multiníveis esquemáticos

	PESO	MEDO
EI		
DM	É UM OBJETO EXERCE UMA FORÇA EM DIREÇÃO AO CENTRO DE GRAVIDADE PODE CAUSAR INCAPACITAÇÃO	MEDO É UM OBJETO QUE EXERCE FORÇA EM DIREÇÃO AO CENTRO DE GRAVIDADE. PODE CAUSAR INCAPACITAÇÃO

	PESO	MEDO
FR	EXERCÍCIO DE FORÇA EM PARTE DO SUJEITO EXERCÍCIO DE FORÇA QUE PODE INCAPACITAR O SUJEITO	MEDO EXERCE FORÇA ATRAVÉS DE SEU PESO MEDO PODE INCAPACITAR PELA FORÇA EXERCIDA
EM	PESO ENVOLVE, ABRAÇA O CORAÇÃO DO PERSONAGEM PESO PRESSIONA O PEITO DO PERSONAGEM E QUASE O INCAPACITA	MEDO ENVOLVE, ABRAÇA O CORAÇÃO DO PERSONAGEM MEDO EXERCE FORÇA NO PEITO DO PERSONAGEM E QUASE O INCAPACITA
N5	Excerto (53): Bill sentiu o peso familiar do medo envolver seu coração de novo. Seria uma coisa com a qual dava para se acostumar tão rápido? Ou era algo que ele tinha carregado consigo, sem sentir nem pensar sobre, como acontecia com o fato inevitável de sua própria morte? Excerto (54): O medo estava pesado em seu peito, quase sufocante.	

Legenda do Esquema 6:

EI: Esquemas imagéticos.

DM: Domínio matriz.

FR: *Frames*.

EM: Espaços mentais.

N5: Nível 5, nível no qual estão os enunciados usados na comunicação real.

Fonte: Elaborado pela autora, adaptado de Kövecses (2017, p. 338).

Em resumo, o Esquema 6 apresenta as representações gráficas dos níveis na hierarquia de esquematicidade proposta por Kövecses (2017), considerando as ocorrências (53) e (54). Os EI são o primeiro nível esquemático da hierarquia, seguidos pelo domínio matriz, os *frames* e só então os espaços mentais, nos quais acontece o preenchimento de valores dos papéis recrutados por todos os conceitos e a elaboração em um nível menos esquemático e mais específico. O nível 5 corresponde à utilização das expressões linguísticas que foram analisadas.

Para os excertos (53) e (54), portanto, foram utilizados os EI de OBJETO, FORÇA e VERTICALIDADE, que estão diretamente ligados ao domínio PESO, e mais o EI de PARTE-TODO, ligado às partes do corpo no qual o peso exercerá sua força em cada enunciado. No nível do domínio matriz estão os conceitos esquemáticos de OBJETO, FORÇA EM DIREÇÃO AO CENTRO DE GRAVIDADE e FORÇA PARA INCAPACITAÇÃO.

Os *frames* são OBJETO (PESO) EXERCENDO FORÇA SOBRE (PARTE DO) O SUJEITO, no caso das duas ocorrências apresentadas no Esquema 6, e PESO CAUSANDO INCAPACITAÇÃO DO SUJEITO ATRAVÉS DE SUFOCAMENTO no caso da ocorrência (54). Por fim, no nível dos espaços mentais, esses papéis de objeto/peso, centro de gravidade

e sujeito são preenchidos pelos seguintes valores correspondentes: medo, parte do corpo que sofre a força do peso e o personagem que está conceptualizando o medo enquanto um peso.

4.7 MEDO É UMA FORÇA NATURAL

Antes de começar a apresentação e a discussão desta subseção, gostaríamos de fazer uma observação sobre o que o linguista chama de força natural, que impacta a tradução. Nesta tese, vamos manter a tradução livre direta da expressão *natural force* (KÖVECSES, 1990; 2004; 2007) como *força natural*. Devemos observar, porém, que esse domínio se refere a fenômenos naturais, como veremos em exemplos a seguir.

O principal foco do domínio fonte FORÇA NATURAL, de acordo com Kövecses (1990, p. 78), é a passividade do sujeito enquanto é afligido pelos efeitos da emoção. Fenômenos naturais são aqueles que vêm da natureza, em seus diversos níveis de intensidade, sobre as quais o ser humano não intervém: chuvas, tempestades, turbilhões, terremotos, erupções vulcânicas, arco-íris, enchentes, furacões, ventanias, tsunamis, ondas, trovões, cabeças d'água, entre tantas outras. Quando somos atingidos por esses fenômenos da natureza, essas forças naturais, sofremos seus efeitos com certa passividade. Podemos lutar contra os efeitos, tentar nos defender, mas as emoções conceptualizadas como fenômenos naturais costumam mapear essa característica de ser atingido sem defesa.

Além do medo, outras emoções são conceptualizadas como forças naturais. Com uma rápida busca na internet, encontramos os exemplos (55) a (58):

- (55) Então como os terapeutas fazem quanto são atingidos por um tsunami de raiva?^{xi}
- (56) "Foi bonito sentir esta onda de amor", diz Luísa Sobral após concerto^{xii}
- (57) O final do ano representa um final de ciclo e com ele um turbilhão de sentimentos despertam [sic] as mais diversas emoções. Ansiedade e tristeza se misturam ao sentimento solidário e de amor^{xiii}
- (58) Vampirismo energético - Quem já sentiu as consequências que a nuvem negra do mau humor alheio pode trazer^{xiii}

Os exemplos (55) a (58) ajudam a demonstrar que várias emoções utilizam forças naturais para compreensão dos seus conceitos. Raiva, amor, mau humor, entre outras emoções e sentimentos dos mais diversos podem ser conceptualizados através do domínio fonte FORÇA NATURAL.

Da natureza, esse domínio herda a força e a capacidade de destruir, de causar impactos ambientais e danos à própria natureza, aos humanos e às suas construções, sendo especialmente destruidoras do nosso conceito de sociedade e, por consequência, de humanidade. Por ter esse efeito destrutivo, o tema “fenômeno natural” é frequente em filmes de terror, com uma categoria própria – o subgênero popularmente chamado de “filme catástrofe”, cujos “vilões” variam do tornado furioso à epidemia de vírus desconhecidos que transforma pessoas em zumbis. A literatura do medo¹²³ também tem seus exemplares de histórias de catástrofes naturais que retratam a natureza em toda a sua fúria. No entanto, a intervenção humana na potencialização dos danos causados pela natureza não pode ser ignorada.

Stephen King tem duas famosas obras que refletem isso. Em *A Dança da Morte* (1978), uma gripe é capaz de dizimar a população mundial. Mas o vírus estava sendo manipulado para servir como arma biológica pelo Exército, até que alguém comete um erro. Em *O Nevoeiro* (1985, loc. 186), a história começa com tempestades destruidoras após a “pior onda de calor da história do norte da Nova Inglaterra”, e segue com um nevoeiro misterioso, que abriga criaturas ancestrais e mortais. Depois o leitor descobre que as criaturas fazem parte de um experimento governamental, mas os fenômenos naturais já tinham feito bastante estrago até então.

Muitos dos filmes catástrofe também apresentam desastres naturais devido à interferência humana, seja por causa de experimentos científicos, seja como consequência da ação humana – o aquecimento global, por exemplo, que provoca desequilíbrios naturais como aumento ou diminuição de temperaturas, surgimento de furacões e tornados etc. O filme *O Impossível* (2012) retrata o tsunami de 2004 sob o ponto de vista de uma família que estava na Tailândia passando férias. Tratado como um desastre natural, o tsunami foi consequência de um abalo sísmico

¹²³ Catástrofes naturais costumam figurar entre as categorias de ficção científica e fantasia, mas, como defendemos nesta tese, qualquer obra ficcional que tenha a intenção de provocar o medo no leitor é considerada como uma obra da literatura do medo.

no Oceano Índico. Todavia, Bauman (2008, p. 102-107) trata o tsunami sob outra perspectiva.

Bauman (2008, p. 102) problematiza o que é “natural” neste desastre. Apesar da fúria da natureza, isso sim um “mal natural”, o alto nível de destruição e mortalidade se deve a dois fatores: as autoridades haviam sido informadas sobre a possibilidade de tsunamis arrasadores, mas ignoraram por receio de prejudicar o setor de turismo; além disso, a falta de verba para pesquisas científicas tem sua parcela de culpa no gerenciamento da crise.

No nosso tempo moderno líquido, o dinheiro poderia fazer a diferença nas catástrofes naturais. Mas não como costumamos pensar, usando o dinheiro para recuperar perdas após desastres, mas em investimentos em ciência, infraestrutura e ajuda para os mais pobres antes que as catástrofes atinjam os mais vulneráveis. Em Nova Orleans, mesmo avisados sobre o avanço do furacão Katrina, uma parcela da população, em sua maioria negra e pobre, não pôde evacuar a área, por problemas financeiros. Ou não tinham dinheiro para pagar as passagens de avião, ou não tinham para onde ir, ou temiam perder todas as suas economias de uma vida, já que não tinham seguro.

Bauman (2008, p. 104) conclui que as vítimas de desastres naturais não são aleatórias. Se antes ninguém escapava delas, com a modernidade líquida, o avanço da medicina e o aumento das desigualdades sociais, apenas os ricos têm chance. E isso se repetiu com o Katrina:

Entre as vítimas da catástrofe natural, quem mais sofreu foram as pessoas que, bem antes do Katrina, já eram os detritos da ordem e o lixo da modernização; vítimas da manutenção da ordem e do progresso econômico, dois empreendimentos eminentemente humanos. Muito antes de se encontrarem no finalzinho da lista de preocupações prioritárias das autoridades responsáveis pela segurança dos cidadãos, tinham sido exiladas para as margens das preocupações (e da agenda política) de autoridades que declaravam que a busca da felicidade era um direito humano universal, e que a sobrevivência do mais apto era a principal maneira de implementá-lo (BAUMAN, 2008, p. 107).

Bauman (2008) constrói, portanto, uma relação entre os fenômenos naturais, seu potencial destruidor e a condição socioeconômica de vítimas de desastres, como o Katrina e o tsunami de 2004. Isso nos leva a refletir sobre a intervenção humana nos chamados fenômenos naturais: se por um lado não podemos impedir que aconteçam, a ciência pode prevê-los com maior precisão e até mesmo salvar

vidas. Porém, sem sólidos investimentos e sem políticas públicas que priorizem a preservação da natureza e da vida humana, desastres naturais continuarão a afetar com maior força destruidora as camadas mais vulneráveis da sociedade.

Os fenômenos naturais são um grande fator de medo para a sociedade – não só a moderna, mas desde os tempos ancestrais – e constituem um domínio matriz bastante extenso. Nas ocorrências (59) a (62), as forças naturais que conceptualizam o medo não têm relação com nenhum dos aspectos da intervenção humana anteriormente discutidos, confirmando a proposição de Kövecses (1990) sobre a passividade do sujeito neste domínio fonte. Seguimos, então, com a análise das ocorrências da MC MEDO É UMA FORÇA NATURAL.

Quadro 17 – Ocorrências da MC MEDO É UMA FORÇA NATURAL

Ocor.	Obra/Loc.	Excerto
(59)	IT/892	Entrou nua entre os lençóis frios em um hotel em Poconos, num estado de espírito turbulento e tempestuoso, com relâmpagos de desejo e deliciosa luxúria e <u>nuvens negras de medo</u> . <i>She had slipped naked between cool sheets at a resort hotel in the Poconos, her mood turbulent and stormy—lightning-flares of wanting and delicious lust, dark clouds of fright.</i>
(60)	IT/3225	A comissária se afasta daquele olhar terrível com o coração batendo na garganta em disparada, perguntando-se o que fazer, como proceder e agradecendo a Deus por pelo menos não haver ninguém sentado ao lado do homem para talvez gritar e iniciar uma onda de pânico. <i>The stew turns away from that awful gaze, her own heart pumping away in her throat at a runaway rate, wondering what to do, how to proceed, and thanking God that at least the man has <u>no seatmate to perhaps scream and start a panic</u>.</i>
(61)	IT/14498	Duzentos anos atrás ou mais, pensou ele, e <u>sentiu uma onda louca de terror</u> , raiva e empolgação <u>percorrer o corpo</u> . <i>Two hundred years ago or more, he thought, and <u>felt a crazy surge of terror, anger, and excitement rush through him</u>.</i>
(62)	IT/17409	Estavam ouvindo <u>a ventania do pânico soprando entre os ouvidos</u> . <i>They were listening to <u>gale-force panic winds blowing between their ears</u>.</i>

Fonte: Trechos retirados de King (1986). Quadro elaborado pela autora. Os tradutores de cada trecho podem ser encontrados nas referências.

No primeiro nível da hierarquia, as ocorrências (59) a (62) falam sobre nuvens, ondas e ventania, e, portanto, nossas experiências corporais com esses fenômenos naturais se baseiam nos EI de VERTICALIDADE e de CONTATO. Pela característica de transportarem as emoções, ocorre a ativação dos EI de CONTÊINER e de ORIGEM-TRAJETÓRIA-META. No segundo nível, o domínio matriz é constituído pelos conceitos esquemáticos de fenômenos naturais que transportam as emoções e causam alterações no estado do sujeito: FORÇAS NATURAIS TRANSPORTAM EMOÇÕES, SÃO GERENCIADAS PELA NATUREZA E NÃO PELO SUJEITO e têm a CAPACIDADE DE ALTERAR

O ESTADO DO SUJEITO por elas atingidos, CAUSANDO, com isso, EMOÇÕES QUE O SUJEITO NÃO PODE CONTROLAR.

Os *frames* das ocorrências (59) a (62) remetem aos FENÔMENOS NATURAIS COMO TRANSPORTADORAS DE EMOÇÕES e COMO FORÇAS NATURAIS QUE NÃO SE PODE CONTROLAR. O foco de significado perfila o aspecto de passividade do sujeito em relação ao medo: a emoção é transportada, levada até o sujeito por algum tipo de fenômeno natural e o sujeito a recebe passivamente, sofrendo seus efeitos sem poder rejeitá-los. Como nas ocorrências (59) a (62) não há uso de força pelos personagens, não há também o perfilamento de força contrária, de luta contra a emoção que foi trazida pelo fenômeno natural. O mapeamento perfilado, portanto, é fenômeno natural (onda, nuvem etc.) → transportador de medo.

Na ocorrência (59), “[e]ntrou nua entre os lençóis frios em um hotel em Poconos, num estado de espírito turbulento e tempestuoso, com relâmpagos de desejo e deliciosa luxúria e nuvens negras de medo”, não somente o medo, mas o estado de espírito, o desejo e a luxúria são conceptualizados a partir de forças naturais. O co-texto reforça a conceptualização de emoções como fenômenos naturais e cria um discurso homogêneo, uma imagem consistente para o leitor: ao compartilhar aspectos do domínio fonte, constrói-se um encadeamento metafórico de conceitos compartilhados entre domínio fonte (forças naturais) e domínios alvo (aqui, as emoções). O sistema metafórico é licenciado pela MC primária EMOÇÕES SÃO FORÇAS NATURAIS, na qual aspectos das forças naturais são compartilhados entre os diversos domínios alvo possíveis – seja luxúria, seja medo, ou outras emoções, como a raiva e o amor, como observamos nas ocorrências (55) a (58).

Mas por que a associação do medo com as nuvens negras, e não com os relâmpagos ou tempestades? Um medo inato ao ser humano é o medo do escuro, e nuvens negras provocam escuridão mesmo durante o dia. A escuridão desperta nossos sentidos e nossos medos do que pode estar escondido ali (CLASEN, 2017, p. 30-31). As nuvens negras de chuva¹²⁴ são bastante espessas e os raios de sol não conseguem chegar até a parte mais baixa (aquela que enxergamos quando olhamos para o céu) das nuvens, causando essa percepção de escuridão, o que ativa nosso sistema evoluído do medo.

¹²⁴ A Revista Superinteressante explica por que enxergamos a nuvem como negra e a relação das nuvens negras com as tempestades no sítio <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/por-que-as-nuvens-de-chuva-sao-negras/>. Acesso em: 17 set. 2020.

Outra possibilidade para a escolha da expressão “nuvens negras” é que elas estão associadas a chuvas intensas, ou seja, a característica de intensidade é projetada no medo: como nuvens negras são nuvens carregadas de chuva, a personagem estaria, por projeção, “carregada de medo”. Essa projeção de sentidos se dá através de uma integração conceptual.

Na ocorrência (60), “[a] comissária se afasta daquele olhar terrível com o coração batendo na garganta em disparada, perguntando-se o que fazer, como proceder e agradecendo a Deus por pelo menos não haver ninguém sentado ao lado do homem para talvez gritar e iniciar uma onda de pânico”, o fenômeno natural “onda” conceptualiza o pânico que seria gerado caso houvesse outro passageiro ao lado daquele que parecia morto para a comissária.

Um grito de um passageiro iniciaria uma “onda de pânico”, assim como o vento inicia uma onda no mar: à medida que o vento sopra na superfície da água do mar, ele inicia pequenas ondas. Se o vento parar, a onda também para. Se continua soprando, a onda continua e fica maior. O grito de um passageiro funcionaria da mesma forma iniciando uma onda de pânico. Por elaboração, podemos imaginar que, caso o grito seja interrompido ou se torne um alarme falso, a onda de pânico também se encerraria. Mas caso o grito se confirme um alarme de que algo sinistro está acontecendo, outros gritos se formam e aumentam – tanto em volume quanto em duração – a onda de pânico.

Em (61), temos outra ocorrência de “onda”, mas, desta vez, a onda percorre o corpo do personagem. Ao pensar nas evidências que havia encontrado sobre a existência do palhaço Pennywise na cidade de Derry, Bill sente “uma onda louca de terror, raiva e empolgação percorrer o corpo.” Nesta ocorrência, é mais clara a conceptualização do corpo do sujeito enquanto contêiner do medo, como discutimos anteriormente, já que a onda percorre, especificamente, o corpo do personagem.

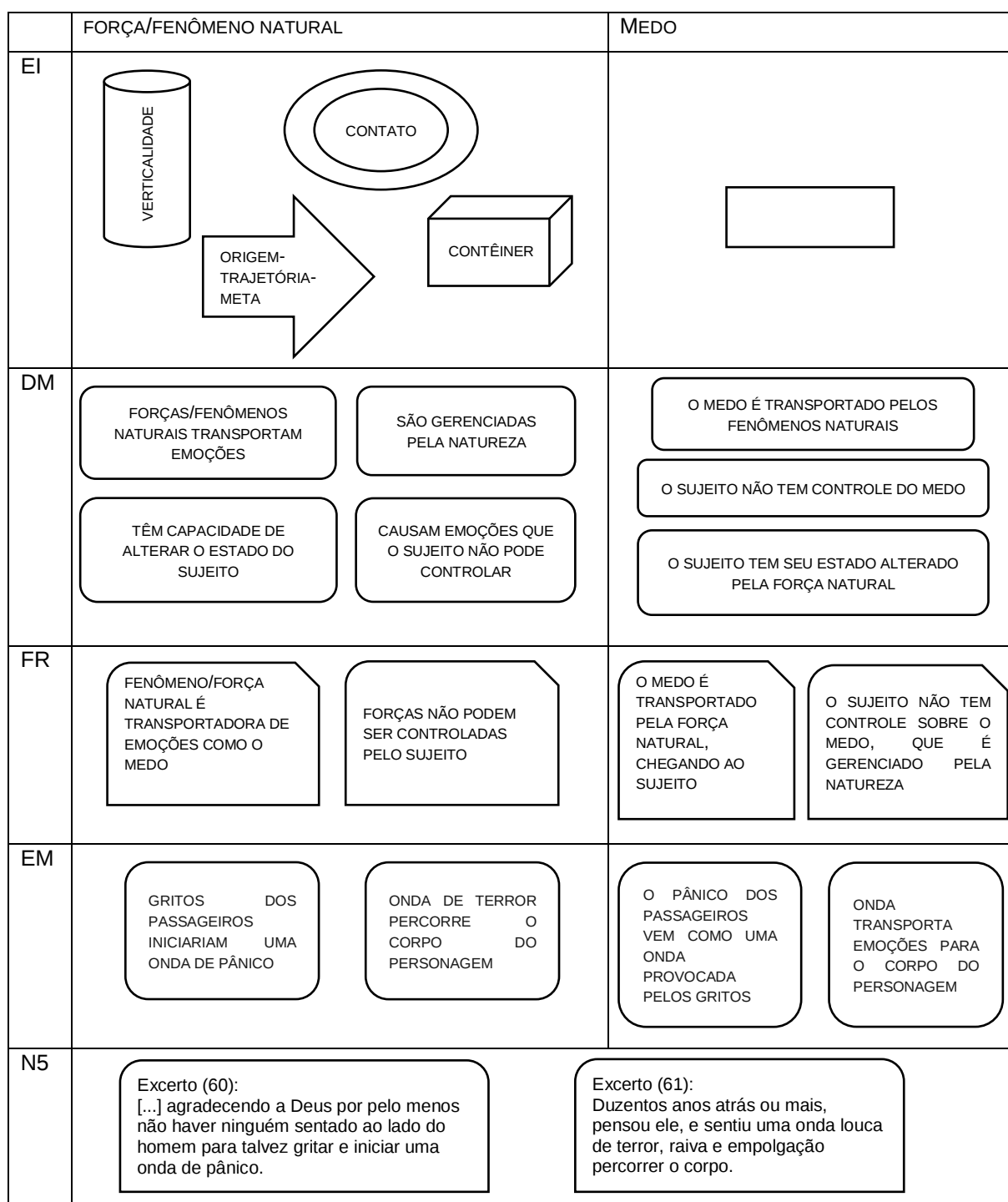
Já na versão em inglês, temos ainda outro significado construído na ocorrência (61), que utiliza o substantivo “*surge*”, que significa “aumento”, e o *phrasal verb* “*rush through*”, que traz o sentido de algo que acontece de maneira rápida, apressada. Ambos confirmam a conceptualização do corpo de Bill enquanto contêiner, já que as emoções que ele sente aumentam de volume, confirmadas pela preposição “*through*”, que dá ideia de movimento de algo que passa por dentro de um contêiner.

Assim, nos espaços mentais, recrutamos as estruturas conceptuais do domínio matriz FORÇAS NATURAIS. Além dos EI de VERTICALIDADE, já que houve um aumento da emoção, evidenciados tanto pela onda quanto por “*surge*”, e de CONTATO, já que a onda de terror percorre o corpo, passando por dentro de Bill, temos também o sentido de contêiner e o de movimento rápido, confirmando os EI de CONTÊINER e de ORIGEM-TRAJETÓRIA-META, além das outras estruturas conceptuais discutidas anteriormente. Nesse nível da hierarquia esquemática ocorrem as elaborações dos *frames*: aqui, portanto, compreendemos que a onda transporta as emoções, incluindo o terror que ele sente, percorrendo o corpo de Bill, que se comporta como um contêiner para essas emoções.

A ocorrência (62), “[e]stavam ouvindo a ventania do pânico soprando entre os ouvidos”, trata de outro fenômeno natural: o vento, ou, mais especificamente, a ventania. O vento é, basicamente, o ar em movimento – o EI de ORIGEM-TRAJETÓRIA-META dá suporte à ocorrência, já que o vento sai de algum lugar, passa entre os ouvidos dos personagens e continua seu movimento, sua trajetória. A expressão “entre os ouvidos” causa uma ambiguidade e pode ser entendida como entre os ouvidos dos personagens, que estavam juntos, experimentando a mesma emoção do medo, ou também pode ser entendida como se a ventania do pânico estivesse dentro da cabeça de cada um: nesse caso, o pânico estaria soprando dentro de contêineres, as cabeças de cada personagem. Após as estruturas mais esquemáticas, na estrutura mais específica da hierarquia, o nível dos espaços mentais, ocorre a construção de sentido (ambíguo): a ventania traz consigo o pânico dos personagens, soprando por entre os seus ouvidos.

Para resumir, apresentamos o Esquema 7, uma breve representação gráfica dos multiníveis esquemáticos das ocorrências (60) e (61) da MC MEDO É UMA FORÇA NATURAL.

Esquema 7 – Representação gráfica da MC medo é uma força natural em multiníveis esquemáticos



Legenda do Esquema 7:

EI: Esquemas imagéticos.

DM: Domínio matriz.

FR: *Frames*.

EM: Espaços mentais.

N5: Nível 5, nível no qual estão os enunciados usados na comunicação real.

Fonte: Elaborado pela autora, adaptado de Kövecses (2017, p. 338).

O Esquema 7 resume as estruturas conceituais esquemáticas do domínio fonte FORÇA NATURAL, aplicado nas ocorrências (60) e (61) para conceptualizar a emoção do MEDO, domínio alvo. Ambas as ocorrências utilizam o fenômeno natural “onda” na conceptualização do medo, mais especificamente, o pânico em (60) e o terror em (61). No nível mais esquemático, temos os EI de VERTICALIDADE, de CONTATO, de ORIGEM-TRAJETÓRIA-META e de CONTÊINER. Essas experiências esquemáticas dão suporte às construções de sentido.

Do domínio matriz FORÇAS/FENÔMENOS NATURAIS, recrutamos os conceitos esquemáticos de TRANSPORTE DAS EMOÇÕES, de seu GERENCIAMENTO PELA NATUREZA, INDEPENDENTE DO SER HUMANO, de sua CAPACIDADE DE ALTERAR O ESTADO DO SUJEITO e da FALTA DE CONTROLE DO SUJEITO. Nos *frames*, um nível hierárquico abaixo, um pouco menos esquemático, conceptualizamos as forças naturais como FORÇAS QUE NÃO PODEMOS CONTROLAR e COMO TRANSPORTADORAS DE EMOÇÕES.

Nos espaços mentais, estrutura mais específica e menos esquemática, acontece a construção de sentidos das ocorrências: compreendemos a onda de pânico, incontrolável, em (60) e a onda como transportadora do terror em (61). Podemos confirmar, dessa maneira, o foco de significado proposto por Kövecses (1990, p. 78): a passividade do sujeito frente à emoção, aqui conceptualizada como fenômeno natural.

Em seguida, na subseção 4.8, discutiremos a MC MEDO É UM SUPERIOR SOCIAL.

4.8 MEDO É UM SUPERIOR SOCIAL

De acordo com Kövecses (1990, p. 78, tradução nossa), nossas emoções nos obrigam a realizar certas ações. Isso emerge da metáfora do SUPERIOR¹²⁵: “esta metáfora sugere que o sujeito é um inferior que obedece aos comandos do superior.”¹²⁶ O domínio fonte SUPERIOR leva a conceptualizar o medo como “algo que nos impede de fazer certas coisas, que nos leva a realizar certas ações e que, em

¹²⁵ Kövecses (1990) utiliza a metáfora do SUPERIOR, mas, a partir de 2004, o autor usa MC MEDO É UM SUPERIOR SOCIAL, o que se repete em Kövecses (2007).

¹²⁶ No original: “This metaphor suggests that the self is an inferior who obeys the commands of the superior.”

geral, o medo é algo que pode dominar nosso comportamento.”¹²⁷ A MC MEDO É UM SUPERIOR SOCIAL aparece em Kövecses (2004), mas com os mesmos exemplos de Kövecses (1990).

Precisamos definir, também o que determina que um sujeito seja considerado socialmente superior. Para o senso comum, o superior social é aquele que manda, sempre dentro de uma perspectiva: o chefe (em relação aos seus empregados), o político (em relação aos seus assessores e secretários), os pais (em relação aos seus filhos), os professores (em relação aos seus alunos) etc. Dentro de cada situação, é possível que um sujeito seja superior em uma instância e subordinado em outra.

Em outras áreas, como História, Psicologia, Direito, Sociologia, estaríamos discutindo como essas classes sociais se formaram e a que propósito servem. Uma sucinta discussão sobre o medo como controle de poder será apresentada em breve. Por ora, dentro da proposta de análise desta tese, a breve reflexão sobre sujeitos subordinados e sujeitos superiores nos serve, já que o foco de significado é o medo (superior) que domina o comportamento do sujeito (subordinado), tornando-o vulnerável em relação aos interesses do superior social.

O *FrameNet* descreve o *frame* de SUBORDINADOS E SUPERIORES da seguinte maneira: “dois indivíduos, o Subordinado e o Superior, têm uma relação na qual o Subordinado geralmente segue ordens dadas pelo Superior e tem em mente o que é melhor para o Superior.”¹²⁸ A descrição encontrada no *FrameNet* corrobora com o foco de significado sugerido por Kövecses (1990): o subordinado (sujeito) obedece ao superior (emoção), tendo em vista os interesses do superior.

Novaes (2007) organiza uma edição que traz diversos capítulos sobre o medo enquanto instrumento de poder. O medo assume várias faces na obra, e sua ubiquidade é discutida ao longo dos capítulos. A linguagem utilizada remete à MC MEDO É UM SUPERIOR SOCIAL não somente neste trecho a seguir, mas em vários outros momentos da obra.

¹²⁷ No original: “As can be seen, what the metaphor adds to our idea of fear is that fear is something that can prevent us from doing certain things, that can cause us to perform certain actions, and that in general it is something that can dominate our behavior.”

¹²⁸ No original: “Two individuals, the Subordinate and the Superior have a relationship such that the Subordinate generally follows orders given by the Superior and has the best interests of the Superior in mind.”

Parte da vida social e política, o medo é um princípio regulador do próprio equilíbrio humano e um dos fundamentos da humanidade, de sua constituição e preservação, já que é o alerta de um perigo. No decorrer da história, tornou-se instrumento de poder, a fim de garantir, entre outras coisas, a obediência civil, a submissão do inimigo ou – na forma do terror – provocar o abalo de “fortalezas inexpugnáveis” ou promover a manutenção de um *status quo* político e econômico em favor de tais “fortalezas” (NOVAES, 2007, p. 7, grifos nossos).

Outros exemplos sobre a relação entre medo e obediência podem ser encontrados em Novaes (2007): “motivos extremamente poderosos, comandados pelo medo ou pela esperança, condicionam a obediência dos sujeitos” (p. 12); “[q]uando a sociedade é comandada pelo medo [...] deixa de ser sociedade para se tornar solidão e barbárie” (p. 12-13); “[m]edo e obediência – que sempre andam juntos – em nome do interesse constroem a tirania” (p. 15); entre outros. Essas ocorrências em Novaes (2007) demonstram os aspectos da relação de poder exercida pelo superior ao subordinado, dentro do domínio matriz SUPERIOR SOCIAL: obediência, manutenção do *status quo*, detentor de poder capaz de comandar seus subordinados.

O medo é frequentemente utilizado como instrumento de poder: Glassner (2009) traz um debate sobre os “mercadores de poder”, que usam o medo vago como estratégia de manipulação das massas. Na subseção 4.2, da MC MEDO É UM INIMIGO OCULTO, há uma breve discussão sobre o assunto. Por ter o poder, o medo tem o controle social. Bauman (2008, p. 167) também discute o medo como poder e controle da nossa sociedade contemporânea, enquanto terror globalizado:

O medo é seguramente o mais sinistro dos muitos demônios que se aninham nas sociedades abertas de nossa época. Mas é a insegurança do presente e a incerteza do futuro que criam e alimentam o mais aterrador e menos suportável de nossos medos. A insegurança e a incerteza, por sua vez, nascem de um sentimento de impotência: não parecemos mais estar no controle, seja sozinhos, em grupo ou coletivamente, dos assuntos de nossas comunidades, da mesma forma que não estamos no controle dos assuntos do planeta – e nos tornamos cada vez mais conscientes de que não é provável que nos livremos da primeira desvantagem enquanto permitirmos que a segunda persista. Para piorar ainda mais a nossa situação, carecemos das ferramentas que poderiam permitir que nossa política se elevasse ao nível em que o poder já se estabeleceu, possibilitando-nos, assim, recapturar e recuperar o controle sobre as forças que moldam nossa condição compartilhada, e portanto redefinir o espectro de nossas opções assim como traçar os limites de nossa liberdade de escolha: o tipo de controle que atualmente escapou – ou foi tirado – de nossas mãos.

O demônio do medo não será exorcizado até encontramos (ou, mais precisamente, *construirmos*) tais ferramentas (BAUMAN, 2008, 167, grifo no original).

Bauman (2008) associa o medo do terror globalizado à perda de controle dos membros da sociedade. À medida em que perdemos controle dos assuntos da comunidade e, em sequência, dos assuntos do planeta, damos mais poder ao medo. Para o sociólogo, a democracia e a liberdade têm de ser assegurados em escala planetária, e para isso precisamos de ferramentas (como vontade política, perdão de dívidas externas e uma globalização que permita a ajuda ao próximo, em vez da aniquilação de comunidades já devastadas pela guerra, fome e pobreza) para “exorcizar” o demônio do medo. Só assim poderemos tirar o controle das mãos do medo e devolvê-lo aos membros da comunidade.

Podemos observar, com esse trecho de Bauman, que o medo é conceptualizado como um superior social: os povos estão subordinados a ele, escravizados pelo medo global do terrorismo, que detém todo o controle. As relações são estruturadas por relações de poder, nas quais quem o tem, tem tudo, incluindo liberdade e democracia, e quem não o tem, não tem nada, fica à mercê das vontades, mandos e desmandos da política do medo.

É uma relação tirânica, ou, pelo menos, não democrática, que vai permear, inclusive, as ocorrências da MC MEDO É UM SUPERIOR SOCIAL, ou seja, as ocorrências dessa MC na linguagem cotidiana refletirão essas relações não democráticas de poder, como podemos perceber nas ocorrências (63) a (66).

(63) Papa Francisco critica políticas ditadas pelo medo^{xliv}

(64) O corpo funciona mais harmoniosamente quando o amor domina a mente, que quando a domina o ódio.^{xlv}

(65) Para o bem ou para o mal, quando são as emoções que dominam, o intelecto não pode nos conduzir a lugar nenhum.^{xlvi}

(66) Medo reina na cidade mexicana onde 43 estudantes sumiram^{xlvii}

As ocorrências (63) a (66) demonstram que o sujeito é dominado pelas emoções, ou seja, as emoções (superiores sociais) exercem poder sobre os sujeitos (subordinados). Outra característica do domínio fonte é sua relação de hierarquia não democrática: a emoção dita, domina e reina, verbos geralmente associados a

relações não democráticas de poder. Aos sujeitos que são afetados pela emoção resta acatar e obedecer, como sugere Kövecses (1990).

Em parte, as características do medo enquanto um superior social se assemelham às da MC MEDO É UM Oponente em uma batalha, principalmente quando há referência ao domínio do medo sobre o sujeito pelo controle emocional. Notamos, porém, que em MEDO É UM SUPERIOR SOCIAL não há batalha pelo controle; o sujeito obedece à tirania do medo, que controla, reina e submete o sujeito ao medo.

Em seguida, faremos a análise das ocorrências (67) e (68). Antes de prosseguir, recomendamos a leitura do parágrafo anterior ao Quadro 11, subseção 4.1, no qual há explicações sobre a linguagem que pode ser encontrada em King (1986, 1996, 2013) e sobre a organização dos Quadros desta tese, incluindo o Quadro 18, a seguir.

Quadro 18 – Ocorrências da MC MEDO É UM SUPERIOR SOCIAL

Ocor.	Obra/Loc.	Excerto
(67)	IT/5646	Ele se virou, com a intenção de voltar para a bicicleta (<u>correr seria dignificar esses medos e se indignificar</u>), e então ele ouviu o ruído na água de novo. Foi bem mais alto nesta segunda vez. Dane-se a dignidade. De repente, ele estava correndo o mais rápido que conseguia, em disparada na direção do portão e da bicicleta, levantando o descanso com o calcanhar e pedalando para a rua o mais rápido que conseguiu. <i>He turned, meaning to walk back to his bike – <u>to run would be to dignify those fears and undignify himself</u> – and then that splashing sound came again. It was a lot louder this second time. So much for dignity. Suddenly he was running as fast as he could, beating his buns for the gate and his bike, jamming the kickstand up with one heel and pedaling for the street as fast as he could.</i>
(68)	IT/6020	Mas enfim a história foi contada. Bill olhou para eles, desafiador e com medo. Eddie viu uma expressão idêntica nos rostos de Ben, Richie e Stan. <u>Era medo solene e assombrado.</u> <i>Eddie saw an identical expression on the faces of Ben, Richie, and Stan. <u>It was solemn, awed fear.</u></i>

Fonte: Trechos retirados de King (1986). Quadro elaborado pela autora. Os tradutores de cada trecho podem ser encontrados nas referências.

Seguindo o que foi discutido sobre o domínio fonte SUPERIOR SOCIAL, a ocorrência (67), “correr seria dignificar esses medos e se indignificar” é estruturada, nos níveis mais esquemáticos da hierarquia de esquematicidade, pelo EI de CONTROLE; pelos conceitos esquemáticos de CONTROLE DO SUJEITO PELO SUPERIOR e de SUBORDINAÇÃO DO SUJEITO ÀS VONTADES DO SUPERIOR; pelo *frame* de SUPERIOR SOCIAL DETERMINA O COMPORTAMENTO DO SUJEITO. O foco de significado, aqui, é o de

um comportamento do sujeito determinado pelo superior social, gerando o mapeamento: superior social subjuga o (comportamento do) sujeito → medo subjuga o (comportamento do) sujeito.

No nível individual dos espaços mentais acontece a elaboração, o significado contextual, e, assim, as estruturas mais esquemáticas são preenchidas por especificidades que levam à construção de sentido final. Com o uso do verbo “dignificar”, compreendemos que o personagem tenta não ter seu comportamento determinado pelo medo. O personagem tenta escapar de seu superior social, mas correr significaria conceder um *status* de dignidade ao medo que o domina. O personagem falha, desiste da dignidade, enobrece seu superior social – o medo – e é dominado pela emoção, correndo o mais rápido que pode para sua tentativa de fuga.

Na ocorrência (68), “Eddie viu uma expressão idêntica nos rostos de Ben, Richie e Stan. Era medo solene e assombrado”, os amigos encontram-se não somente dominados pelo medo, mas também concedendo a ele pompa, formalidade, assim como se concede a um superior social. Em inglês, o adjetivo “*awed*”, além do sentido de “temor”, também tem sentido de “admiração” e “respeito”, o que completa a interpretação da MC MEDO É UM SUPERIOR SOCIAL, já que respeito, admiração e solenidade são comportamentos que temos perante nossos superiores sociais em certas situações, de acordo com o senso comum contemporâneo ocidental do que deve ser feito na presença de superiores sociais.

Nos níveis subindividual e supraindividual, temos novamente a ativação do EI de CONTROLE, pois a situação determina que os sujeitos sejam controlados pela emoção; do conceito esquemático de SOLENIDADE, ADMIRAÇÃO PELO SUPERIOR SOCIAL; e, novamente, do *frame* de SUPERIOR SOCIAL DETERMINA O COMPORTAMENTO DO SUJEITO.

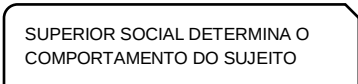
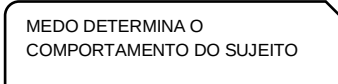
O foco de significado da ocorrência (68) é o de um sujeito que reconhece, admite que seu medo seja socialmente superior. Isso implica em vários desdobramentos. Ao admitir o medo como superior social, o sujeito tem seu comportamento ditado por esse reconhecimento: admira, obedece, é subserviente, aceita sua condição de subordinado.

O foco de significado de (68) gera o seguinte mapeamento: sujeito admite a emoção como superior social → personagem admite o medo como superior social. Já no nível individual, compreendemos que os personagens têm suas ações de

solenidade e admiração impostas pelo medo, ou seja, seu comportamento é diretamente afetado pelo reconhecimento do medo enquanto socialmente superior aos personagens.

Para concluir, apresentamos o Esquema 8, no qual há uma representação esquemática das ocorrências analisadas na MC MEDO É UM SUPERIOR SOCIAL.

Esquema 8 – Representação gráfica da MC MEDO É UM SUPERIOR SOCIAL em multiníveis esquemáticos

	SUPERIOR SOCIAL	MEDO
EI		
DM	CONTROLE DO SUJEITO PELO SUPERIOR SOCIAL SUBORDINAÇÃO DO SUJEITO ÀS VONTADES DO SUPERIOR SOLENIDADE, ADMIRAÇÃO DO SUJEITO PELO SUPERIOR SOCIAL	MEDO CONTROLA AÇÕES DO SUJEITO MEDO INSPIRA ADMIRAÇÃO E SOLENIDADE
FR		
EM	PERSONAGEM TENTA NÃO OBEDECER AO SUPERIOR SOCIAL, MAS ACABA CEDENDO PERSONAGENS TRATAM O SUPERIOR SOCIAL COM SOLENIDADE	PERSONAGEM TENTA NÃO OBEDECER AO MEDO E DIGNIFICAR A SI MESMO, MAS NÃO CONSEGUE PERSONAGENS RECONHECEM O MEDO COMO SUPERIOR SOCIAL E O TRATAM COM SOLENIDADE
N5	Excerto (67): Ele se virou, com a intenção de voltar para a bicicleta (correr seria dignificar esses medos e se indignificar), e então ele ouviu o ruído na água de novo. Foi bem mais alto nesta segunda vez. Dane-se a dignidade. De repente, ele estava correndo o mais rápido que conseguia [...]	Excerto (68): Eddie viu uma expressão idêntica nos rostos de Ben, Richie e Stan. Era medo solene e assombrado.

Legenda do Esquema 8:

EI: Esquemas imagéticos.

DM: Domínio matriz.

FR: *Frames*.

EM: Espaços mentais.

N5: Nível 5, nível no qual estão os enunciados usados na comunicação real.

Fonte: Elaborado pela autora, adaptado de Kövecses (2017, p. 338).

Apesar de encontrarmos apenas duas ocorrências nos dados, os excertos (67) e (68) confirmam a hipótese de Kövecses (1990) em relação à principal

característica do domínio matriz SUPERIOR SOCIAL: ele é capaz de determinar ações e comportamentos do sujeito, que obedece aos seus comandos. Os exemplos de linguagem cotidiana – (63) a (66) – completam as informações sobre o domínio, demonstrando que há uma relação não democrática entre superior e subordinado. No Esquema 8, resumimos em representações esquemáticas a análise das ocorrências (67) e (68), nas quais as ações dos personagens são determinadas pelo medo, conceptualizado como um superior social digno e solene.

Na próxima subseção, analisaremos a MC O SUJEITO DO MEDO É UM SER DIVIDIDO.

4.9 O SUJEITO DO MEDO É UM SER DIVIDIDO

O domínio fonte SER DIVIDIDO não está relacionado entre as metáforas do medo em Kövecses (1990), aparecendo a partir de Kövecses (2004). Sobre a MC o SUJEITO DO MEDO É UM SER DIVIDIDO, Kövecses (2007) explica:

Pelo conceito de SER DIVIDIDO, eu quero dizer um domínio fonte no qual há uma pessoa canônica (Lakoff e Johnson, 1999). A pessoa canônica consiste em um *self* e um corpo, e eles estão relacionados de tal maneira que o corpo contém o *self*. O SER DIVIDIDO como um domínio fonte metafórico sugere que o *self* que está normalmente dentro do corpo-contêiner se move para fora dele. Isso acontece quando a pessoa perde controle, nesse caso, sobre suas emoções (ex. medo)¹²⁹ (KÖVECSES, 2007, p. 24-25, tradução nossa).

Para exemplificar, Kövecses (2004, p. 23; 2007, p. 24) usa a sentença “*I was beside myself with fear*”, aqui traduzida livremente para “Eu estava fora de mim com [por causa do] medo”. A expressão idiomática “*to be beside oneself*”, traduzida livremente para “estar fora de si”, é descrita assim pelo site *The Free Dictionary*¹³⁰:

¹²⁹ No original: “By the concept of the DIVIDED SELF, I mean a source domain in which there is a canonical person (Lakoff and Johnson, 1999). The canonical person consists of a self and a body, and they are related in such a way that the body contains the self. The DIVIDED SELF as a metaphorical source domain suggests that the self that is normally inside the body-container moves outside it. This happens when the person loses control, in the present case, over his or her emotions (e.g. fear).”

¹³⁰ Verbete: *beside oneself*. (s.d.) *The Dictionary of Clichés*, por Christine Ammer (2013). Disponível em: <https://idioms.thefreedictionary.com/beside+oneself>. Acesso em: 03 out. 2020.

Estar perturbado por preocupação, sofrimento, raiva, alegria ou alguma outra emoção forte. A expressão aparece na versão do Rei James da Bíblia (Atos 26:24): “Paulo, tu estás fora de si; muita aprendizagem o torna louco.” O trecho usa o advérbio *fora* em um sentido antigo, significando “fora de”, então literalmente a expressão significa “fora de si”, a pessoa em questão sendo a faculdade mental de alguém (THE FREE DICTIONARY, 2020, tradução nossa)¹³¹.

A expressão, portanto, já é usada há muito tempo, pelo menos na língua inglesa, para conceptualizar alguém que esteja fora de suas faculdades mentais, ou seja, fora de si. A expressão pode ser utilizada para conceptualizar outras emoções além do medo, como felicidade e raiva. Em Kövecses (2004, p. 32, tradução nossa), temos o exemplo do domínio alvo VERGONHA, na MC UMA PESSOA COM VERGONHA É UMA PESSOA DIVIDIDA: “[e]u tentei recuperar minha compostura”¹³². Com esse exemplo, podemos verificar que estar fora de si não se trata apenas de estar fora de suas faculdades mentais, mas estar sem controle sobre suas emoções, causando uma separação entre o ser e suas emoções.

O domínio matriz de SER DIVIDIDO, logo, é mais amplo do que simplesmente estar fora de si. Ele inclui características que dividem uma pessoa em duas partes: o Sujeito e o *Self*, além de gerar expressões que usamos cotidianamente. Gómez (2015) explica:

[a MC do SER DIVIDIDO] reflete a natureza dual racional/emocional dos seres humanos. Nela, uma pessoa (o alvo) é entendida como um ser humano fisicamente fragmentado que consiste em Sujeito (que acomoda os aspectos racionais da pessoa) e o *Self* (que acomoda os aspectos corpóreos e emocionais). Usamos essa ideia em expressões cotidianas, como “eu me obriguei a ir à aula”, “não sou eu mesmo hoje”, “ele se antecipou”, “estou disperso”, “recomponha-se”, e diversas outras expressões relacionadas¹³³ (GÓMEZ, 2015, p. 98, tradução nossa).

¹³¹ No original: “To be distraught with worry, grief, anger, happiness, or some other strong emotion. The expression appears in the King James Version of the Bible (Acts 26:24): “Paul, thou art beside thyself; much learning makes thee mad.” It uses the adverb beside in an older sense, meaning “outside of,” so literally the phrase means “outside of oneself,” the self in question being one’s mental faculties.”

¹³² No original: “I tried to regain my composure.”

¹³³ No original: “[The DIVIDED SELF metaphor] reflects the dual rational-emotional nature of human beings. In it, a person (the target) is understood as a physically fragmented human being consisting of the Subject (which houses the rational aspects of the person) and the Self (which houses the bodily and emotional aspects). We use this idea in everyday expressions such as I made myself go to class, I’m not myself today, He is ahead of himself, I’m scattered, Put yourself together, and a host of related expressions.”

O sistema metafórico do Sujeito e do *Self*, na língua inglesa¹³⁴, é formado por duas metáforas conceptuais: PESSOA DIVIDIDA – no original de Lakoff (1996, p. 101), *THE DIVIDED PERSON* – e O SUJEITO OBJETIVO. De acordo com Lakoff (1996, p. 102), a percepção que temos de nós mesmos parte uma visão do senso comum no qual, para termos uma ideia objetiva de quem somos de verdade, precisamos que o nosso Sujeito, onde fica a racionalidade e a consciência, destaque-se do nosso *Self*, que hospeda nossas paixões e desejos. Uma vez separados, o Sujeito consegue olhar para o *Self* de maneira mais objetiva, como se de um ponto de vista de “fora”. Sobre a separação entre Sujeito e *Self*, ainda, nossa cultura dita que nosso Sujeito precisa estar em controle do nosso *Self*, “de modo que nossos desejos e paixões não se desgovernem e prejudiquem outras pessoas”¹³⁵ (LAKOFF, 1996, p. 102, tradução nossa).

Como o foco desta subseção da tese é a análise das ocorrências da MC O SUJEITO DO MEDO É UM SER DIVIDIDO em King (1986; 2014), concentrar-nos-emos apenas nas características de SER DIVIDIDO em Lakoff (1996):

O Sujeito deve estar no controle do *Self*. O Sujeito pode raciocinar, mas não pode operar diretamente no mundo, como o *Self*. O Sujeito é sempre o *locus* da consciência, da experiência subjetiva, da percepção, do raciocínio e do juízo. O *Self* consiste em outros aspectos da pessoa como inteira – o corpo, emoções, uma história pregressa, papéis sociais e muito mais¹³⁶ (LAKOFF, 1996, p. 102, tradução nossa).

Lakoff (1996, p. 102) descreve quatro mapeamentos para a MC SER DIVIDIDO:

- (i) uma pessoa é um conjunto que contém, pelo menos, um Sujeito e um *Self*;
- (ii) a consciência, onde processamos as experiências, é o Sujeito;

¹³⁴ O estudo de Lakoff (1996) apresenta informações, exemplos e análises do sistema metafórico para a língua inglesa. Ao observar o texto de Lakoff, podemos dizer, de maneira geral, que suas afirmações se aplicam também à língua portuguesa falada no Brasil, já que os exemplos dados encontram correspondências entre as duas línguas. O sistema metafórico, portanto, parece válido também no nosso contexto cultural.

¹³⁵ No original: “Our culture tells us that the Subject, our locus of consciousness and reason, *should* be in control of our Self, so that our desires and passions do not get out of hand and lead us to harm others.”

¹³⁶ No original: “The Subject is supposed to be in control of the Self. The Subject can reason, but cannot function directly in the world, as the Self can. The Subject is always the locus of consciousness, subjective experience, perception, reason, and judgement. The Self consists of other aspects of a whole person – the body, emotions, a past history, social roles, and much more.”

- (iii) o *Self* é constituído por aspectos funcionais e corporais;
- (iv) há uma relação espacial entre as duas partes, sendo que o Sujeito normalmente está dentro do, acima do ou em posse do *Self*.

O índice do *FrameNet* apresenta o *frame* de AUTOCONTROLE: “[u]m Agente, ativamente (embora nem sempre com sucesso), tenta não participar de um Evento. O Agente é geralmente impulsionado ao Evento por causa de uma necessidade interna”¹³⁷ (FRAMENET, 2011). As unidades lexicais atribuídas ao *frame* (reter, conter-se, suprimir, entre outras), porém, não parecem ter relação com o domínio matriz de SER DIVIDIDO. Apesar disso, o *frame* descreve que o Agente é levado ao Evento por uma urgência interna, o que se encaixa nos mapeamentos de Lakoff (1996), pois satisfaz as condições ali descritas.

As ocorrências (69) a (72) de King (1986, 2013), no Quadro 19, confirmam os mapeamentos, como veremos na análise adiante. Para um aviso sobre a possível linguagem e abreviações utilizadas no Quadro, recomendamos a leitura do parágrafo anterior ao Quadro 11, subseção 4.1.

Quadro 19 – Ocorrências da MC O SUJEITO DO MEDO É UM SER DIVIDIDO

Ocor.	Obra/Loc.	Excerto
(69)	IT/2927	E, ao mesmo tempo, prossegui com a vida. <u>Em um nível da mente, eu estava e estou vivendo com os horrores mais grotescos e apavorantes; em outro, continuei a viver a vida mundana de bibliotecário de cidade pequena.</u> <i>And at the same time I went on with my life. On one level of my mind I was and am living with the most grotesque, capering horrors; on another I have continued to live the mundane life of a small-city librarian.</i>
(70)	IT/7847	<u>mas parte dela ficou emocionada e empolgada e um pouco assustada.</u> <i>but a part of her had been touched and excited and a little scared.</i>
(71)	IT/19930	<u>Mas concentrou todo o terror dela em um ponto só, e ela se arrancou daquele outro corpo, daquele corpo de garota, fosse lá quem (Beverly-Beverly) ela pudesse ser.</u> <i>But it had brought all her terror to a focusing-point and she had yanked herself out of that other body, that girl's body, whoever (Beverly—Beverly) she might have been.</i>
(72)	D/9258	<u>Sem responder, Steve olhou em volta, avistou a escada e subiu-a correndo. Parte dele ainda se espantava com a rapidez com que se impusera aquela sensação de urgência. A maior parte dele apenas tinha medo.</u> <i>Without answering, Steve looked around, spotted the stairs, and pelted up them. Part of him was still amazed at the speed with which this feeling of urgency had grabbed hold. Most of him was just scared.</i>

Fonte: Trechos retirados de King (1986; 2013). Quadro elaborado pela autora. Os tradutores de cada trecho podem ser encontrados nas referências.

¹³⁷ No original: “An Agent actively (yet not always with success) attempts to keep themselves from participating in an Event. The Agent is usually pushed to the Event because of an internal urge.”

Nas ocorrências (69) a (72), temos, principalmente, o EI de PARTE-TODO e de CONTROLE, mas também os EI de ESPAÇO e de CONTÊINER, já que um dos mapeamentos da MC pressupõe um Sujeito dentro, acima ou em posse do *Self*. O domínio matriz é constituído pelos conceitos esquemáticos de um SUJEITO DIVIDIDO EM PARTES, que PODEM SER ASSIMÉTRICAS. ESSAS PARTES TÊM RELAÇÃO ESPACIAL e PODEM ESTAR UMA DENTRO DA OUTRA, UMA ACIMA DA OUTRA, OU UMA EM POSSE DA OUTRA. Há também uma RELAÇÃO DE CONTROLE – OU FALTA DE – ENTRE AS PARTES.

Além disso, o domínio fonte SER DIVIDIDO, nas ocorrências (69) a (72) é constituído pelos *frames* de SUJEITO DIVIDIDO EM PARTES ASSIMÉTRICAS, de um SUJEITO DIVIDIDO ENTRE MENTE RACIONAL E MENTE EMOCIONAL, de um SUJEITO QUE NÃO TEM CONTROLE SOBRE SUAS EMOÇÕES. No nível dos espaços mentais ocorrem as elaborações, que veremos caso a caso.

Na ocorrência (69), o personagem Mike afirma que “[e]m um nível da mente, eu estava e estou vivendo com os horrores mais grotescos e apavorantes; em outro, continuei a viver a vida mundana de bibliotecário de cidade pequena.” Nesse trecho, a mente do Sujeito-personagem está dividida em duas. Em uma delas, a parte racional e corpórea, continua seu trabalho comum de bibliotecário em Derry, mas em outra, sua parte emocional convive com os horrores de Pennywise, o palhaço assassino. O personagem encontra-se dividido entre o *Self*, trabalhador de cidade pequena, vivendo uma vida simples e funcional, e o Sujeito, processando experiências horríveis, e é no nível dos espaços mentais que compreendemos essa elaboração.

Na ocorrência (70), “mas parte dela ficou emocionada e empolgada e um pouco assustada”, Beverly processa a experiência de seu primeiro encontro com garotos dividindo suas emoções entre partes de si mesma. Ora, se “parte dela” se empolgou e se assustou, podemos inferir que parte dela continuava se mantendo distante das emoções, ou seja, a personagem se encontra dividida. Logo antes da ocorrência (70), outro trecho narra uma Beverly que brincava com Ritchie sobre esse ter sido o primeiro encontro da sua vida. O contexto, portanto, completa o processamento da experiência emocional de Beverly com o processamento de uma experiência mais “concreta”, o que nos leva à compreensão de um sujeito do medo como um ser dividido.

Outra experiência “dividida”, desta vez com Audrey, acontece na ocorrência (71), “[m]as concentrou todo o terror dela em um ponto só, e ela se arrancou daquele outro corpo, daquele corpo de garota, fosse lá quem (Beverly-Beverly) ela pudesse ser.” Desta vez, Audrey separa o terror que sente e o arranca de seu “corpo de garota”, em uma clássica divisão entre corpo e emoção, no qual seu corpo material, um corpo de criança, é separado de sua parte emocional, na qual está o seu medo, “todo o terror que sente”. Isso acontece em um sonho, no qual Audrey se vê como uma criança que seria Beverly, mesmo sem conhecê-la, e processa seu medo retirando-o e retirando-se do corpo material. O uso do verbo “arrancar-se” contribui com o sentido de controle: é Audrey quem consegue reunir o seu terror e se separar do corpo de garota, demonstrando controle sobre a parte.

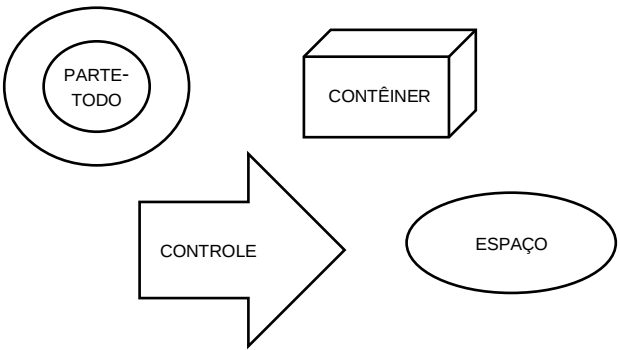
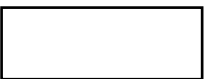
Já na ocorrência (72), “[s]em responder, Steve olhou em volta, avistou a escada e subiu-a correndo. Parte dele ainda se espantava com a rapidez com que se impusera aquela sensação de urgência. A maior parte dele apenas tinha medo”, a maior parte do ser dividido está com medo, outra parte espanta-se pela atitude, e uma terceira age, subindo a escada correndo. O personagem Steve encontra-se dividido em partes assimétricas, sendo que a maior parte da divisão está tomada pelo medo.

Com a análise das ocorrências (69) a (72), percebemos que a questão do controle sobre as emoções, como afirmam Kövecses (2004) e Lakoff (1996), é inferencial: podemos inferir que, se a emoção é uma parte que se separa do resto do sujeito, isso acontece porque não se tem controle absoluto sobre todas as partes do ser dividido. Essa característica não se manifesta diretamente e expressamente na linguagem das ocorrências aqui analisadas.

Também foi observado ao longo da análise que a experiência de ser dividido é complexa e suas descrições contam, muitas vezes, com o co-texto para dar suporte à conceptualização. Para compreender plenamente a divisão do sujeito em partes operacionais e mundanas e em partes emocionais, faz-se necessário entender melhor quem é esse sujeito e como ele atua no mundo. Para isso, o contexto é fundamental. A análise desta MC não pode ser realizada apenas com suas expressões linguísticas; ela necessita do contexto adjacente ao texto, ou até mesmo do contexto da história como um todo, para que a elaboração seja realizada no nível dos espaços mentais.

Para resumir as descobertas da MC o sujeito do medo é um ser dividido, apresentamos, no Esquema 9, uma representação gráfica da análise dentro de uma visão multiníveis dos quatro níveis hierárquicos das ocorrências (69) e (71), incluindo um quinto nível, no qual se encontra o enunciado de King (1986), utilizado para a análise.

Esquema 9 – Representação gráfica da MC O SUJEITO DO MEDO É UM SER DIVIDIDO

	O SUJEITO DO MEDO É UM SER DIVIDIDO	MEDO
EI		
DM	SUJEITO DIVIDIDO EM PARTES, QUE PODEM SER ASSIMÉTRICAS PARTES TÊM RELAÇÃO ESPACIAL RELAÇÃO DE CONTROLE ENTRE AS PARTES	SUJEITO DO MEDO É UM SER DIVIDIDO EM PARTES, QUE PODEM SER ASSIMÉTRICAS UMA PARTE DO SUJEITO É AQUELA QUE CONTÉM O MEDO, GERANDO TANTO RELAÇÕES ESPACIAIS QUANTO DE CONTROLE
FR	SUJEITO DIVIDIDO EM PARTE EMOCIONAL E PARTE FUNCIONAL SUJEITO DIVIDIDO EM PARTES ASSIMÉTRICAS, COM CONTROLE DO SUJEITO SOBRE O SELF	EM UMA PARTE DO SUJEITO ESTÁ O MEDO, EM OUTRA, O SELF FUNCIONAL SUJEITO DIVIDIDO EM DUAS PARTES, UM CORPO MATERIAL E UMA PARTE ONDE SE ENCONTRA O MEDO
EM	PERSONAGEM SE DIVIDE ENTRE O BIBLIOTECÁRIO E O SUJEITO QUE EXPERIENCIA HORRORES PERSONAGEM SE DIVIDE ENTRE O CORPO DE GAROTA E O TERROR QUE SENTE	O MEDO DE MIKE SE ENCONTRA EM UM NÍVEL DA MENTE SEPARADO DA MENTE DO BIBLIOTECÁRIO MIKE O MEDO DE AUDREY SE ENCONTRA CONCENTRADO EM UMA PARTE DELA, DIVIDINDO-A EM CORPO COM MEDO E CORPO DE GAROTA

	O SUJEITO DO MEDO É UM SER DIVIDIDO	MEDO
N5	Excerto (69): E, ao mesmo tempo, prossegui com a vida. Em um nível da mente, eu estava e estou vivendo com os horrores mais grotescos e apavorantes; em outro, continuei a viver a vida mundana de bibliotecário de cidade pequena.	Excerto (71): Mas concentrou todo o terror dela em um ponto só, e ela se arrancou daquele outro corpo, daquele corpo de garota, fosse lá quem (Beverly-Beverly) ela pudesse ser.

Legenda do Esquema 9:

EI: Esquemas imagéticos.

DM: Domínio matriz.

FR: *Frames*.

EM: Espaços mentais.

N5: Nível 5, nível no qual estão os enunciados usados na comunicação real.

Fonte: Elaborado pela autora, adaptado de Kövecses (2017, p. 338).

O Esquema 9 resume a análise das ocorrências (69) e (71), representativas da MC O SUJEITO DO MEDO É UM SER DIVIDIDO. No nível subindividual, os EI de CONTROLE, ESPAÇO, CONTÊINER e PARTE-TODO são recrutados. No nível supraindividual, os conceitos esquemáticos de SUJEITO DIVIDIDO EM PARTES, POR VEZES ASSIMÉTRICAS, e RELAÇÕES ESPACIAIS E DE CONTROLE são características do domínio matriz ser dividido, enquanto os *frames* de SUJEITO DIVIDIDO EM PARTE EMOCIONAL E FUNCIONAL e de SUJEITO DIVIDIDO EM PARTES ASSIMÉTRICAS, COM CONTROLE DO SUJEITO SOBRE O SELF atuam em um nível menos esquemático e mais específico. No nível individual dos espaços mentais ocorre a elaboração dos enunciados, preenchendo os papéis com valores e chegando à compreensão final, de que os personagens das ocorrências são divididos em partes, nas quais umas contêm o medo, enquanto as outras são as partes materiais e mundanas desses indivíduos.

4.10 MEDO É UMA DOENÇA

A penúltima MC na lista de Kövecses (2007) é MEDO É UMA DOENÇA¹³⁸. O domínio fonte DOENÇA traz evidências para a hipótese da corporificação, já que tem relações diretas com aspectos fisiológicos da emoção. Palpitações no coração,

¹³⁸ Uma parte da análise desta MC foi publicada em LEAL, Morgana de Abreu. O medo na visão multiníveis da metáfora conceptual. In: BERNARDO, S.; VELOZO, N. (orgs.). **Medo, mulher e moral**: estudos em Semântica Cognitiva. Rio de Janeiro: Cartolina, 2019.

descarga de adrenalina, afrouxamento da bexiga, entre outros aspectos, estão associados a episódios de medo, susto, pavor e ansiedade. Além disso, esse mapeamento medo → doença corrobora com as afirmações de Clasen (2017) para o terror ficcional: ele traz sensações verdadeiras para o leitor em momentos de ficção, e nada mais eficaz para tal efeito do que provocar essas sensações com a linguagem.

Para Kövecses (1990, p. 76, tradução nossa), a metáfora DOENÇA “implica afirmar tanto que o medo é uma doença quanto que o medo pode causar doença no sujeito.”¹³⁹ Entre os exemplos, estão “doente de medo”, “recuperar-se lentamente do choque/do medo”, “afetado pelo medo” (KÖVECSES, 1990, p. 75). DOENÇA também conceptualiza outras emoções, como TRISTEZA (como no exemplo “Tristeza é mal que só o tempo cura”^{xlvi}) e AMOR (“Vim curar a dor deste mal de amor na boate azul”^{xli}).

Contudo, uma característica importante para o domínio matriz de DOENÇA é sua mortalidade. Na linguagem cotidiana, é fácil encontrar frases como “morrer de amor/medo/desejo”, ou seja, encontrar emoções conceptualizadas como DOENÇAS MORTAIS, um conceito específico de DOENÇA. A morte também é um tema importante e recorrente para a literatura do medo, afinal, uma das preocupações inatas ao ser humano é a preocupação com a morte – Bauman (2008, p. 45) chama o medo da morte de “medo original”. Preservar-se da morte, portanto, é imprescindível para os personagens na literatura do medo – refletindo uma condição real humana de preservação de si mesmo e da espécie.

Bauman (2008, p. 43), após uma explicação sobre as mensagens que programas como *Big Brother* e *The Weakest Link* ensinam aos espectadores, com suas rotinas de eliminação inevitável, compara os *reality shows* aos contos morais de outrora. Se antes as fábulas apresentavam temas e reflexões sobre recompensas aos “virtuosos” e punições aos “pecadores”, os contos morais de hoje são “ensaios para a morte” e têm a finalidade de espalhar o medo, “banalizando a visão do morrer”, assim nos preparando para “o fim de tudo” (BAUMAN, 2008, p. 44). O próprio Bauman utiliza a MC MEDO É UMA DOENÇA, entre outras MC, para se referir aos medos disseminados pelos contos morais atuais:

¹³⁹ No original: “The implication of the ILLNESS metaphor seems to be that either fear is an illness, or it can cause illness in the self.”

Todo conto moral atua espalhando o medo. Se, contudo, o medo disseminado pelos contos morais de outrora era um medo redentor (aquele que vem com um antídoto: com uma receita para afastar a ameaça que o origina e, portanto, para uma vida livre dele), os “contos morais” de nossa época tendem a ser impiedosos – não promovem nenhum tipo de redenção. Os medos que disseminam são incuráveis e, na verdade, *inextirpáveis*: chegaram para ficar – podem ser suspensos ou esquecidos (reprimidos) por algum tempo, mas não exorcizados. Para esses medos não se encontrou nenhum antídoto nem é provável que se venha a inventar algum. Eles penetram e saturam a vida como um todo, alcançam todos os recantos e frestas do corpo e da mente, e transformam o processo da vida num ininterrupto e infinito jogo de “esconde-esconde” – um jogo em que o momento de desatenção resulta numa derrota inapelável (BAUMAN, 2008, p. 43-44, grifos no original).

Haverá, aqui, uma digressão para comentarmos brevemente sobre as diversas MC utilizadas por Bauman no trecho acima, listadas a seguir, de acordo com os domínios fonte já citados em Kövecses (1990; 2004; 2007) e tratados aqui nesta tese.

- MEDO É UM SUPERIOR SOCIAL: “medo redentor”;
- MEDO É UMA DOENÇA: “medos incuráveis”;
- MEDO É UM SER SOBRENATURAL: medo que não pode ser exorcizado;
- MEDO É UM FLUIDO EM UM CONTÊINER: medo penetra, satura a vida, alcança “todos os recantos e frestas do corpo e da mente”;
- MEDO É UM Oponente EM UMA BATALHA (aqui, mais especificamente, trata-se de UM Oponente EM UM JOGO): medos que “transformam o processo da vida num ininterrupto e infinito jogo de ‘esconde-esconde’”; em um momento de desatenção, o medo nos derrota de maneira inapelável.

Outras MC, não listadas por Kövecses em suas obras, também ocorrem no trecho.

- MEDO É UMA PLANTA: medo disseminado; medo inextirpável;
- MEDO É UM VENENO: medo sem antídoto.

Essas três últimas ocorrências, “medo disseminado”, “medo inextirpável” e “medo sem antídoto”, podem ainda ser interpretadas como uma elaboração de MEDO É UMA DOENÇA, considerando o contexto. Assim como plantas se disseminam,

também podemos dizer o mesmo de doenças contagiosas. Cânceres em estágio avançado são “inextirpáveis”, ou seja, inoperáveis, não podem ser removidos do corpo. O domínio fonte PLANTA conceptualiza as DOENÇAS que, por sua vez, conceptualizam o MEDO.

Por fim, “antídoto” é um medicamento, e medicamentos tratam doenças, o que inclui aquelas causadas por venenos. Outra razão é o restante da frase: “[medo que não tem] uma receita para afastar a ameaça que o origina e, portanto, para uma vida livre dele”. Os mapeamentos confirmam a conceptualização do MEDO enquanto uma DOENÇA: receita (médica) para a doença → receita (médica) para o medo; doença que ameaça a vida → medo que ameaça a vida; viver uma vida livre da doença → viver uma vida livre do medo.

É interessante observar que, em apenas um parágrafo, Bauman utiliza sete (ou cinco, se considerarmos o parágrafo anterior) MC diferentes. Em comum, elas têm o domínio alvo MEDO, demonstrando na prática o conceito de alcance do alvo, e também o conceito de metáforas mistas, ou, em inglês, *mixed metaphors* (GIBBS, 2016; KIMMEL, 2010; KÖVECSSES, 2020; MÜLLER, 2016). Metáforas mistas ocorrem em relação de proximidade em um trecho de discurso natural. Apesar de a literatura sobre metáforas mistas frequentemente envolver discussões sobre imagens incompatíveis no discurso, o que encontramos no trecho de Bauman (2004, p. 43-44) é o oposto: diversas MC cujo domínio alvo é o mesmo, o MEDO, com domínios fonte convencionalizados, comumente utilizados na conceptualização do MEDO na linguagem cotidiana, formam uma imagem compreensível e consistente do medo da morte.

Essa digressão teve o intuito de mostrar outras ocorrências de MEDO É UMA DOENÇA, encontradas fora das obras da literatura do medo que usamos como fonte de dados na tese, indo, inclusive, um pouco além e discutindo, muito brevemente, as metáforas mistas encontradas no trecho de Bauman (2008). Agora, retomaremos as análises com a apresentação das metáforas conceptuais de MEDO É UMA DOENÇA em King (1986; 1996; 2014), apresentadas no Quadro 20. Como já apontado em todas as subseções anteriores, notas sobre as legendas do quadro e sobre a linguagem utilizada são encontradas no parágrafo anterior ao Quadro 11, na subseção 4.1.

Quadro 20 – Ocorrências da MC MEDO É UMA DOENÇA

Ocor.	Obra/Loc.	Excerto
(73)	IT/1672	A escolha, pelo ponto de vista de Eddie, era tão simples quanto brutal: começar a se mover e continuar em movimento ou ficar parado em um lugar tempo o bastante para começar a pensar no que tudo isso queria dizer e simplesmente morrer de medo. <i>The choice, as Eddie saw it, was as simple as it was brutal: get moving and keep moving or stand in one place long enough to start thinking about what all of this meant and simply die of fright.</i>
(74)	IT/2957	Era de Bowers que Richie tinha mais medo, de quem todos tinham mais medo, mas os outros costumavam deixá-lo morrendo de medo também. <i>Bowers was the one Richie was the most scared of – the one we were all the most scared of – but the others used to really put the fear of God into him, too.</i>
(75)	IT/4215	A múmia! Ah meu Deus é a múmia! Esse foi seu primeiro pensamento, acompanhado de um horror vertiginoso que o fez apertar as mãos com força na proteção lateral da ponte para não desmaiar. <i>The mummy! Oh my God it's the mummy! was his first thought, accompanied by a swoony horror that caused him to clamp his hands down viciously on the bridge's railing to keep from fainting.</i>
(76)	IT/10463	Beverly levantou a mão. Seu rosto tinha recuperado a cor, mas em placas assimétricas que surgiram em suas bochechas. Ela parecia tremendamente excitada e morrendo de medo ao mesmo tempo. <i>Beverly raised her hand. Her color was back now, but in hectic patches that flared along her cheekbones. She looked both tremendously excited and scared to death.</i>
(77)	IT/10758	Mas... Aquela sensação de déjà-vu tomou conta dele de novo. Ele ficou impotente antes, e desta vez sentiu o horror entorpecido de um homem que finalmente percebe, depois de meia hora batendo os braços à toa, que a margem não está se aproximando e ele vai se afogar. <i>That feeling of déjà-vu swept him again. He was helpless before it, and this time he felt the numb horror of a man who finally realizes, after half an hour of helpless splashing, that the shore is growing no closer and he is drowning.</i>
(78)	IT/12342	[...] o sorriso vermelho sangue aberto e tão obscenamente ingênuo que era insuportável, e então Henry começou a gritar não de fúria, mas de terror mortal, e a voz do palhaço falou saindo da lua fantasma agora, [...] <i>[...] its red bloody grin turned up in a smile so obscenely ingenuous that it was insupportable, and so then Henry began to scream not in fury but in mortal terror and the voice of the clown spoke from the ghost-moon now [...]</i>
(79)	IT/12353	[...] se ele visse aquela horrível cara de palhaço no céu, sobre colinas, campos e bosques, ele achava que morreria de pavor. <i>[...] and if he should see that dreadful clown-face in the sky, riding over the hills and fields and woods, he believed he would die of terror.</i>
(80)	IT/19751	– Prove! – gritou Richie, rindo. Ele estava morrendo de medo de entrar pelo cano de concreto, mas não conseguia parar de gargalhar. <i>“Prove it!” Richie shouted, laughing. He was terrified of going into this concrete throat, but he still couldn't stop laughing.</i>
(81)	D/2921	Pela primeira vez sentiu realmente, dolorosamente, medo. E já corria para o deserto, para aquele brilho, antes mesmo de ter consciência de que ia fazê-lo. <i>For the first time he was really, painfully afraid. He was running out into the desert, running toward the glint, before he was even aware he meant to do it.</i>
(82)	D/3063	Os claros olhos cinzentos encontraram os azuis de David, e o menino deu sem pensar um passo para trás. Sentia-se de repente enfraquecido de horror. E vulnerável. Como podia se sentir mais vulnerável do que já se sentia, não sabia, mas era assim que se sentia. <i>His bright gray eyes met David's blue ones, and the boy took an unplanned step back from the bars. He felt suddenly weak with horror. And vulnerable. How he could feel more vulnerable than he already was he didn't know, but he did.</i>
(83)	D/6758	Sem isso, aquele som – achava que devia ser alguma falsa frente de prédio

Ocor.	Obra/Loc.	Excerto
		desabando na rua – <u>a teria matado de medo.</u> <i>Without it, <u>that sound</u> – she guessed it might have been some building's false front tumbling into the street – <u>would have had her halfway out of her skin.</u></i>
(84)	D/11709	Se não soubesse, estaria ainda no escritório, provavelmente agachada num canto, <u>quase catatônica de medo</u> , incapaz de emitir um som depois de gritar até ficar rouca. <i>If she didn't know it, she'd still be in the field office, probably crouched in the corner, <u>all but catatonic with fear</u>, unable to make a sound after screaming herself hoarse.</i>
(85)	DS/4592	Será que conseguiria contar ao marido que ainda estava meio adormecida e <u>morta de medo</u> de que qualquer coisa que fizesse fosse a coisa errada? <i>Could you tell your husband how you were still half asleep, <u>and frozen with the fear</u> that anything you did would be the wrong thing?</i>
(86)	DS/5073	Rose achava que a especialidade de Petty era mais irritar. Isso quando ela não estava <u>morrendo de medo</u> . <i>Rose guessed that nagging was more Petty's specialty. When she wasn't <u>scared out of her mind</u>, that is.</i>

Fonte: Trechos retirados de King (1986; 1996; 2014). Quadro elaborado pela autora. Os tradutores de cada trecho podem ser encontrados nas referências.

Como sugerido por Kövecses (2017), o primeiro nível de esquematicidade, ou seja, o nível mais esquemático e menos específico, é o de esquemas imagéticos. Sendo o domínio fonte DOENÇA extenso e com muitos desdobramentos (de simples enjoos a doenças terminais), os EI que mais caracterizam o domínio, de acordo com as ocorrências (73) a (86), listadas no Quadro 20, são os EI de FORÇA, CONTROLE, EQUILÍBRIO, (IN)CAPACITAÇÃO, PARTE-TODO, CONTÊINER, REMOÇÃO, CICLO e PROCESSO.

O domínio matriz é constituído por conceitos esquemáticos, como DOENÇA É UM DESEQUILÍBRIO (CORPORAL); faz FORÇA CONTRÁRIA À VIDA; ACOMETIDA UMA PARTE, PODE AFETAR O TODO; está CONTIDA NO CONTÊINER (CORPO); PERCORRE UM CICLO ATRAVÉS DE UM PROCESSO de AGRAVAMENTO ou de CURA, com SINTOMAS e CONSEQUÊNCIAS que se DESEJA CONTROLAR e, até mesmo, REMOVER, para que NÃO SE TORNE FATAL.

O domínio alvo DOENÇA apresenta, ainda, uma variedade de *frames*. Talvez o mais óbvio deles seja o *frame* de PROCESSO DE DETERIORAÇÃO DO CORPO: uma doença é algo que deteriora o corpo e ameaça a condição humana. Outro *frame* comum é o de SINTOMAS: toda doença apresenta sintomas que ajudam a identificá-la e que têm a necessidade de ser controlados. No caso do domínio alvo MEDO, os sintomas estão relacionados a aspectos fisiológicos, os quais Kövecses (2007) vai descrever como metonímias conceptuais, como AUMENTO DO BATIMENTO CARDÍACO PELO MEDO, por exemplo.

Para o linguista, é impossível compreender de maneira completa o modelo cognitivo do MEDO sem considerar essas metonímias, mas também é impossível compreendê-lo sem o envolvimento das metáforas conceptuais, não importa o quão comuns ou “sem graça” elas pareçam (KÖVECSES, 1990, p. 76). Além deles, podemos observar o *frame* de CUIDADOS, que envolve doença, doente, cuidador e controle dos sintomas e das consequências; também pode surgir *frame* das PARTES DO CORPO ACOMETIDAS, no qual algumas partes se destacam mais do que outras, entre outros *frames* possíveis.

Mas, apesar de serem os *frames* mais comuns e que parecem fazer sentido quando recorremos a todo o nosso conhecimento sobre o domínio matriz DOENÇA, os *frames* que aparecem nas ocorrências (73) a (86) são outros. Ao analisar as ocorrências, podemos perceber que o *frame* de DOENÇA FATAL se repete nos trechos traduzidos. Embora tenhamos optado por não apresentar ocorrências repetidas nas análises das MC do medo nesta tese, é interessante observar que os trechos na língua original apresentam expressões linguísticas diferentes¹⁴⁰ (ao analisarmos cada ocorrência em separado, apontaremos essas diferenças). Os outros *frames* que aparecem no Quadro 20 são os de DOENÇA QUE CAUSA DESEQUILÍBRIO, DOENÇA QUE CAUSA INCAPACITAÇÃO MOMENTÂNEA e DOENÇA QUE CAUSA DOR.

Pelos fragmentos do Quadro 20, podemos notar o perfilamento dos seguintes aspectos do conceito do MEDO: (i) ameaça à vida e (ii) perda de controle do corpo. Os focos de significado perfilados podem ser resumidos nos seguintes mapeamentos:

(i) doença ameaça a vida e pode matar	→	medo ameaça a vida e pode matar
(ii) doença causa perda de controle (do corpo)	→	medo faz perder o controle (do corpo)

O quarto nível, o dos espaços mentais, é onde ocorrem as elaborações que juntam as informações dos níveis supraindividuais com as informações contextuais, na realização linguística. Verificaremos caso a caso a partir de agora, começando pelas ocorrências do foco de significado (i), do medo mapeado como ameaça à vida.

O medo enquanto doença fatal é mencionado nas ocorrências (73), (74), (76), (78), (79), (80), (83), (85) e (86). A expressão “morrer de medo” revela o medo da

¹⁴⁰ Outras ocorrências do mesmo tipo não foram incluídas aqui por terem repetido expressões tanto em português como em inglês.

morte, aquele que é inerente aos seres humanos e que Bauman chama de “medo original”, além de ser considerada, pela gramática normativa, uma hipérbole, uma figura de linguagem utilizada para promover um exagero retórico, como em “morrer de sono” ou “morrer de rir”. É possível tomar um susto e morrer de medo literalmente, mas, na verdade, o sujeito não morre “de medo”, mas de alguma condição cardíaca pré-existente que é ativada pelo susto e leva à morte¹⁴¹. Nenhum dos trechos consultados e apresentados aqui têm personagens que morreram pelo medo que sentiam, portanto, estamos diante de casos metafóricos.

Em (73), “[...] ou ficar parado em um lugar tempo o bastante para começar a pensar no que tudo isso queria dizer e simplesmente morrer de medo”, o advérbio “simplesmente”, que antecede a expressão “morrer de medo”, constrói um espaço mental de intensidade que serve como uma “ponte” entre as orações: se Eddie ficasse parado tempo o suficiente, teria mais tempo para avaliar sua situação, o que poderia matá-lo de medo. Sua versão em inglês, “*simply die of fright*”, pode ser traduzida tanto como “morrer de medo” quanto como “morrer de susto”, então o trecho em português não apresenta diferença significativa entre as línguas.

Em (74), porém, a situação é diferente. A ocorrência “[e]ra de Bowers que Richie tinha mais medo, de quem todos tinham mais medo, mas os outros costumavam deixá-lo morrendo de medo também” usa a mesma expressão, “morrer de medo”, que (73), mas, na língua original, temos uma expressão de outra MC: “*put the fear of God into him*”, que poderia ser traduzida, ao pé da letra, por “colocar o medo de Deus dentro dele”.

De acordo com o dicionário online *The Free Dictionary*, a expressão idiomática significa “colocar grande medo em alguém pelas consequências de algo, tal como mau comportamento, tipicamente por ameaças ou uma descrição gráfica de tais consequências”¹⁴². A origem do termo, conforme o *The American Heritage Dictionary of Idioms*¹⁴³, alude ao século XIX, quando as pessoas tinham sentimentos

¹⁴¹ Por curiosidade, pode-se consultar BAILO, C. Clique Ciência: É realmente possível morrer de susto?. **Portal Uol**. Tilt. 29 mar. 2016. Disponível em: <https://www.uol.com.br/tilt/ultimas-noticias/redacao/2016/03/29/e-realmente-possivel-morrer-de-susto.htm>.

¹⁴² No original: “To cause one to greatly fear the potential consequences of something, such as misbehavior, typically by threats or a graphic description of such consequences.” Retirado de: <https://idioms.thefreedictionary.com/put+the+fear+of+God+into>

¹⁴³ AMMER, Christine. “put the fear of God into.” **The American Heritage Dictionary of Idioms**. 2003, 1997. The Christine Ammer 1992 Trust. Disponível em: <https://idioms.thefreedictionary.com/put+the+fear+of+God+into>. Acesso em: 26 out. 2020.

antagônicos de medo e respeito pela deidade. Na expressão em inglês temos uma ocorrência da MC MEDO É UM FLUIDO EM UM CONTÊINER, já que o medo se comporta como um fluido sendo colocado no personagem, aqui conceptualizado como contêiner. E temos também uma conceptualização de Deus como um disciplinador, que garante a obediência a Ele por meio do medo. Esse *construal* de Deus é muito comum em nossa cultura ocidental cristã, como podemos observar em expressões como “temer a Deus”:

Ter temor de Deus é respeitar o poder e a santidade de Deus. Quem teme a Deus quer agradá-lo. O temor de Deus nos ajuda a viver de maneira correta, escolhendo fazer o que é certo. Temor a Deus é uma atitude sábia. A pessoa que não teme a Deus não se preocupa em fazer o bem. Mas Deus castiga o pecado. Quem teme a Deus evita o castigo. Mas Deus também perdoa quem se arrepende e se volta para ele. Por isso, ele merece ainda mais respeito (BÍBLIA ONLINE, s.d.)¹⁴⁴.

Na citação anterior, há várias ocorrências que confirmam a MC DEUS É UM DISCIPLINADOR: temer a Deus é obedecê-Lo; a obediência é o correto a se fazer, é uma atitude sábia de pessoas “do bem”. Caso contrário, será castigado por Ele. Essa imagem cultural do Deus disciplinador está alinhada com a disciplina através do castigo, da imposição do medo e do respeito absoluto ao superior espiritual.

Em (76), há outra ocorrência da expressão “morrer de medo”, cuja versão em inglês é diferente das demais: “*scared to death*”. A tradução está adequada; geralmente as expressões são equivalentes nas duas línguas. Ainda assim, é interessante perceber que, até o momento, temos três ocorrências de “morrer de medo” que apresentam três diferentes versões em inglês.

Em (78) e (79), temos uma sequência na qual há duas ocorrências de medo conceptualizado como uma doença mortal, relacionadas ao mesmo personagem. No trecho (78), Henry é assediado por Pennywise e “grita de terror mortal”. Aqui, a tradução é direta e não apresenta nenhuma diferença. Já em (79), o personagem “achava que morreria de pavor” ao ver Pennywise, uma variante de “morrer de medo”. Sua expressão na língua original é “*die of terror*” e, assim como na ocorrência (73), temos uma tradução direta e sem diferenças significantes, ainda que diferente das demais em inglês.

¹⁴⁴ Disponível em: https://www.bibliaon.com/temor_de_deus/

Em (80), Richie estava “morrendo de medo” de entrar na estação de bombeamento. Novamente, a expressão em inglês é diferente das demais, apresentando o adjetivo “*terrified*”, que significa “apavorado” e traz o sentido de medo intenso. Temos, portanto, uma expressão em inglês diferente das demais e com a mesma tradução.

Em (83), Mary se assusta com um barulho vindo da rua e o som “a teria matado de medo”, se não fosse o gole de uísque que acabara de tomar. No texto original, a expressão “*would have had her halfway out of her skin*” parece ser uma elaboração de King (1996) para a expressão idiomática “*jump/leap out of your skin*”, cuja tradução de forma literal seria “pular para fora da sua pele” – “pele”, aqui, uma metonímia para “corpo”. É uma expressão informal que significa “fazer um movimento repentino e rápido por ter se assustado com alguma coisa”¹⁴⁵.

A MC da expressão em inglês seria O SUJEITO DO MEDO É UM SUJEITO DIVIDIDO. Como já discutido na seção 4.9, o SUJEITO DIVIDIDO é domínio no qual o sujeito (*self*) está dentro do corpo-contêiner e, ao se dividir, vai para fora dele (KÖVECSES, 1990, p. 25). Quando Mary se assusta com o barulho e é usada a expressão “*have her halfway out of her skin*”, a personagem é conceptualizada como um ser dividido pelo medo.

Outra ocorrência que apresenta MC diferentes entre as versões em português e inglês é a ocorrência (86). No trecho, a personagem Petty é caracterizada por ser especialista em ser irritante, “[i]sso quando ela não estava morrendo de medo”. A versão original, porém, utiliza a expressão “*scared out of her mind*”. O significado da expressão idiomática, de acordo com o *The Free Dictionary*, é o de assustar alguém repentina ou severamente. Ainda: “hiperbolicamente, alude a amedrontar alguém tão severamente a ponto de deixar a pessoa louca”¹⁴⁶. Temos dois detalhes a considerar na expressão idiomática em inglês, como discutiremos a seguir.

Se juntarmos as palavras que formam a expressão e a imagem que elas formam na imaginação do leitor, tendemos a defender que há, aqui, uma expressão da MC O SUJEITO DO MEDO É UM SER DIVIDIDO. Como explicamos tanto no parágrafo anterior como na subseção 4.9, a personagem, ao experienciar o medo, separa

¹⁴⁵ Farlex Dictionary of Idioms. *jump out of your skin*. (n.d.). 2015. Disponível em: <https://idioms.thefreedictionary.com/jump+out+of+your+skin>.

¹⁴⁶ No original: “Hyperbolically alludes to frightening one so severely as to cause them to become insane.” In: Farlex Dictionary of Idioms. **scared out of mind**. (n.d.). 2015. Disponível em: <https://idioms.thefreedictionary.com/scared+out+of+mind>.

sujeito e *self*, sua mente sai de seu corpo, como proposto pela preposição “*out of*”. Mas se levarmos em conta o significado final da expressão, “assustar alguém ao ponto de deixá-lo louco”, então temos o medo conceptualizado como insanidade, na MC MEDO É INSANIDADE, que será apresentado e discutido na subseção 4.11 a seguir.

Após essa breve reflexão, optamos, então, por classificar essa expressão idiomática em inglês como ocorrência da MC MEDO É INSANIDADE, já que este é o significado dela, aquilo que o usuário da língua entende ao se deparar com a expressão. Afinal, é o sentido final da expressão idiomática que expressa a intenção comunicativa, que representa a conceptualização pretendida pelo sujeito.

Em (85), a personagem Lucia, que no trecho em português está “morta de medo”, no trecho em inglês está “congelada de medo” – “*frozen with the fear [...]*” (tradução nossa). O trecho leva ao significado de alguém que está impedido de agir pelo medo que sente. Pelo co-texto, entendemos que não se trata de estar na situação de inabilidade de se mover ao se deparar com o perigo, uma das metonímias mais comuns na conceptualização do medo, de acordo com Kövecses (2007, p. 25), mas de se encontrar com tanto medo, ao mesmo tempo de ter a certeza de que fará a coisa errada, que esse medo paralisa as ações da personagem. Ora, tanto o congelamento quanto a morte têm capacidade de parar uma pessoa e, portanto, faz sentido em ambas as línguas.

Apesar de esta tese não ter seu foco voltado à comparação entre as conceptualizações do medo em português e em inglês, a diferença notada entre as ocorrências de “morrer de medo” era digna de nota, por apresentar traduções iguais para expressões em inglês diferentes entre si. Isso demonstra uma variedade linguística na conceptualização do medo na língua inglesa, considerando os dados com os quais trabalhamos aqui. E mesmo quando as MC eram diferentes de MEDO É DOENÇA, as outras MC também se mostraram convencionizadas. No Quadro 21, apresentamos um resumo das expressões utilizadas na língua inglesa para a tradução “morrer de medo” ou alguma variação desta.

Quadro 21 – Expressões originais de King (1986, 1996, 2013) que foram traduzidas para “morrer de medo”

Expressões da língua inglesa traduzidas por “morrer de medo” ou variantes	
Ocorrência	Expressão na língua inglesa
(73)	<i>Die of fright</i>
(74)	<i>Put the fear of God into someone</i>
(76)	<i>Scared to death</i>
(79)	<i>Die of terror</i>
(80)	<i>Terrified</i>
(83)	<i>Have someone halfway out of one's skin</i>
(85)	<i>Frozen with fear</i>
(86)	<i>Scared out of one's mind</i>

Fonte: Quadro elaborado pela autora.

Para o foco de significado (ii), no qual a doença/medo causa perda de controle do corpo ou de parte dele, temos as ocorrências (75), (77), (81), (82) e (84). Em (75), o horror do personagem é “vertiginoso”, obrigando-o a segurar com força na lateral da ponte para não desmaiar. Vertigem é um dos muitos sintomas de doenças, uma característica do domínio matriz que percorre um caminho conceptual bastante comum aos seres humanos que experienciam uma doença: o EI de EQUILÍBRIO, o conceito esquemático de DESEQUILÍBRIO CORPORAL e o *frame* de SINTOMAS. No nível menos esquemático e mais específico dos espaços mentais compreendemos o medo enquanto uma doença que causa desequilíbrio.

Em (77), o medo assume um outro sintoma, o entorpecimento: “[...] desta vez sentiu o horror entorpecido [...]”. No trecho, o personagem reconhece que já se sentiu impotente antes, porém, nesta ocasião, compara a sua impotência àquela percebida em momentos de muito esforço sem alcançar resultado, como quando você se esforça em bater os braços, mas percebe que não chegará à margem e se afogará. A percepção de impotência causa um “horror entorpecido” no personagem.

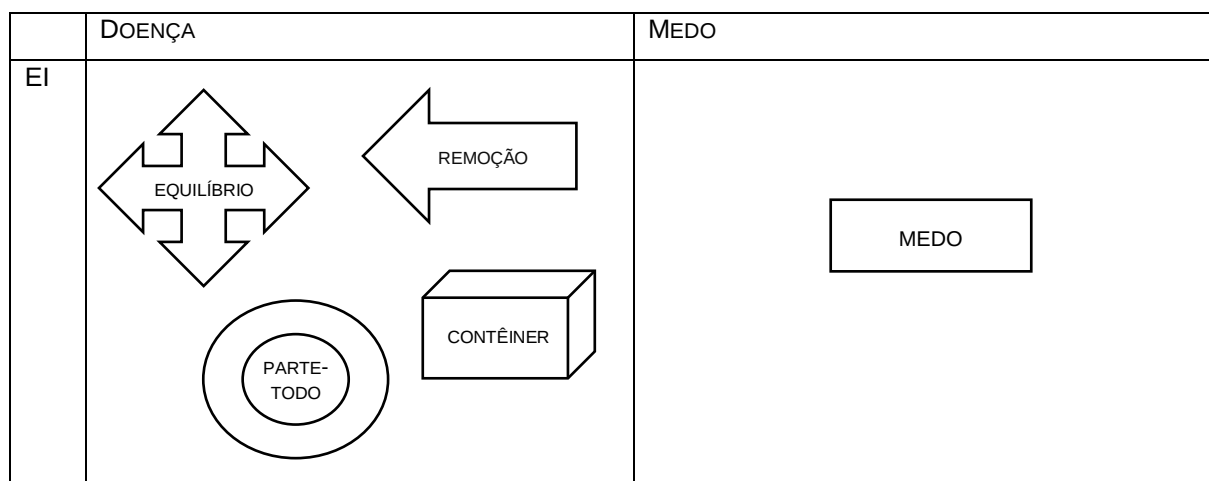
Em (81) e (82), dentro do mesmo *frame* de SINTOMAS, como em (75) e (77), temos, respectivamente, “sentiu realmente, dolorosamente, medo” e “sentia-se de repente enfraquecido de horror”. Dor e enfraquecimento são sintomas recorrentes em doenças, aqui sendo utilizadas para caracterizar o medo que os personagens sentem nestes trechos. Podemos argumentar, também, que dor e enfraquecimento pertencem ao conceito esquemático de DOENÇA QUE AFETA UMA PARTE E PODE AFETAR

O TODO, COMPROMETENDO A SAÚDE – aqui entendida como oposto à doença – do sujeito. Assim também é compreendido o medo: como uma doença que começa por afetar uma parte, mas que pode comprometer o todo, levando o sujeito a agir de acordo com a sua emoção.

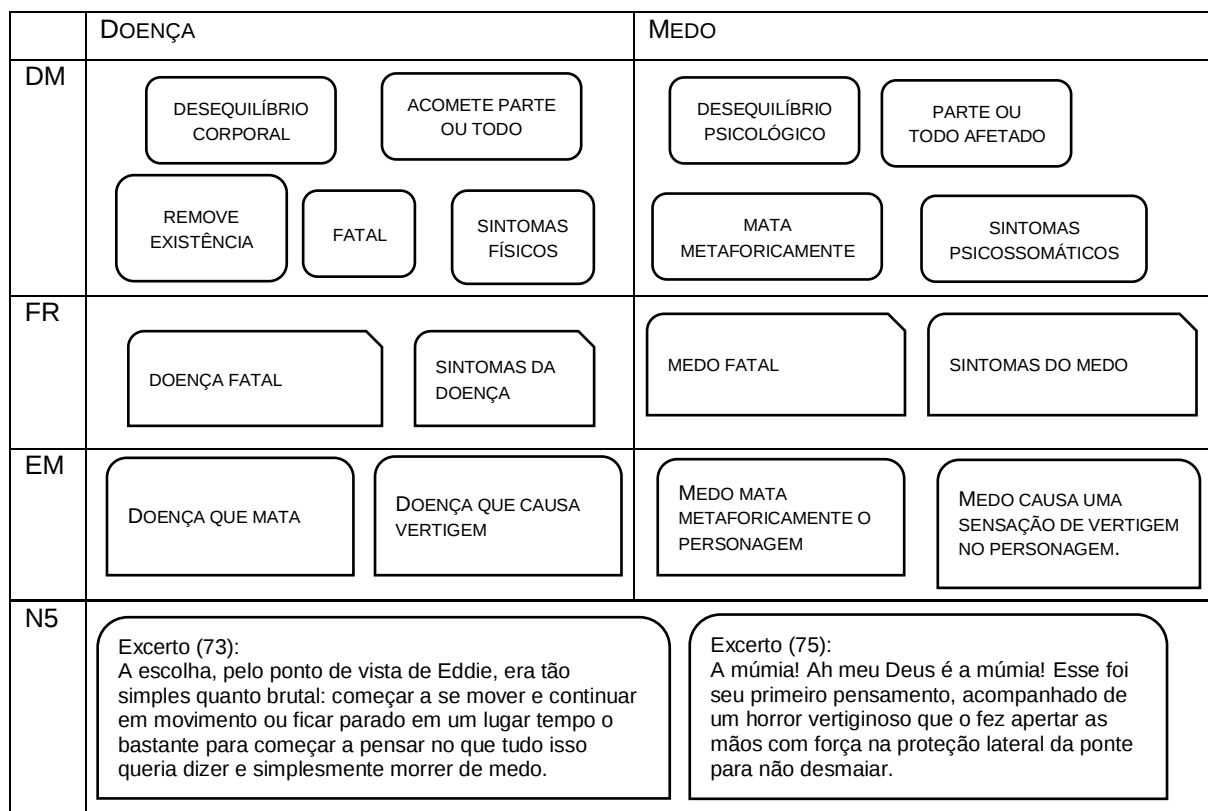
Em (84), a doença que caracteriza o medo na ocorrência é a catatonia: “Se não soubesse, estaria ainda no escritório, provavelmente agachada num canto, quase catatônica de medo [...]”. A catatonia é uma síndrome aguda, ou seja, um conjunto de sintomas, que pode ocorrer em episódios de várias doenças psiquiátricas, como esquizofrenia ou transtorno obsessivo compulsivo e, até mesmo, depressão. A catatonia caracteriza-se pela imobilidade, mutismo ou estado de agitação intensa. Choques emocionais também ocasionam catatonia, mas não são a causa, pois há sempre uma doença psiquiátrica associada. Pode ser fatal e precisa ser tratada em emergência¹⁴⁷. Apesar de estar associada a doenças psiquiátricas, optamos por analisar esta conceptualização aqui, e não em medo é INSANIDADE, por estar dentro dos conceitos esquemáticos de SINTOMAS, como as outras ocorrências do foco de significado (ii), descritas anteriormente.

No Esquema 10, apresentamos a representação gráfica das ocorrências (73) e (75), para demonstrar como o domínio fonte DOENÇA participa dos mapeamentos metafóricos relacionados ao domínio alvo MEDO.

Esquema 10 – Representação gráfica da MC MEDO É UMA DOENÇA em multiníveis esquemáticos



¹⁴⁷ CAPOMACCIO, S. Catatonia atinge 10% dos pacientes internados em hospitais psiquiátricos. **Jornal da USP**. Atualidades. 20 dez. 2019. Disponível em: <https://jornal.usp.br/?p=294945>.



Legenda do Esquema 10:

EI: Esquemas imagéticos.

DM: Domínio matriz.

FR: *Frames*.

EM: Espaços mentais.

N5: Nível 5, nível no qual estão os enunciados usados na comunicação real.

Fonte: Elaborado pela autora, adaptado de Kövecses (2017, p. 338).

Ao longo da análise das ocorrências da MC MEDO É UMA DOENÇA encontradas em King (1986, 1996, 2014), foram destacados dois focos de significado. Para representar o foco de significado (i) e o mapeamento doença fatal → medo fatal, consideramos representativa a ocorrência (73). Para representar o segundo foco de significado identificado e o mapeamento doença causa perda de controle → medo causa perda de controle, consideramos a ocorrência (75). Ambas foram representadas graficamente em seus multiníveis esquemáticos no Esquema 10.

No primeiro nível esquemático, recrutamos os EI de EQUILÍBRIO – para a ocorrência (75) – e REMOÇÃO – para a ocorrência (73). Ainda, precisamos recrutar os EI de PARTE-TODO e de CONTÊINER, já que, no nível supraindividual, recorreremos a esses esquemas imagéticos para a conceptualização de MEDO É UMA DOENÇA.

No nível seguinte, o domínio matriz DOENÇA é caracterizado pelos seguintes conceitos esquemáticos: CAUSA DESEQUILÍBRIO CORPORAL; ACOMETE PARTE OU TODO

(DO CORPO); SENDO FATAL, PODE REMOVER A EXISTÊNCIA; CAUSA SINTOMAS FÍSICOS. Já no nível dos *frames*, temos o *frame* de DOENÇA FATAL e de SINTOMAS.

Nos espaços mentais, nível mais específico e menos esquemático, compreendemos que o medo mata (metaforicamente) e que causa sintomas como vertigem. O nível 5 é o nível onde ocorre a comunicação real, o significado final, e os trechos são, nesta linha do esquema, repetidos, de modo que, depois de termos observado no Esquema 10 o possível caminho conceptual para as ocorrências, possamos observar como a MC é construída na linguagem, com sua expressão linguística e efeitos de recepção de leitura.

A próxima subseção analisará a última MC da lista de Kövecses (2007), MEDO É INSANIDADE.

4.11 MEDO É INSANIDADE

O domínio fonte INSANIDADE tem grande alcance em domínios alvo relacionados a emoções, conceptualizando, por exemplo, RAIVA, FELICIDADE, TRISTEZA, AMOR, DESEJO (KÖVECSES, 2004), o que nos faz concluir que fortes emoções têm grande chance de nos deixar insanos. A insanidade também tem relação com doenças mentais, de acordo com a Psicologia, como resultado de uma psicose, e pode se manifestar de várias formas, como paranoia e depressão. De acordo com Silva e Assis (2013, p. 127-128), a Organização Mundial de Saúde, em 2001, “incluiu no conceito de doença mental as alterações do modo de pensar e sentir emoções, quer por desadequação ou deterioração do funcionamento do sujeito num contexto condicionado por fatores biológicos, psicológicos e sociais.”

Cotidianamente, porém, a insanidade está mais imediatamente relacionada com comportamento do que com doenças, considerando, para tal afirmação, as descrições do verbete em diversos dicionários *online*. A insanidade é vista, na percepção social ocidental cotidiana, como falta de controle sobre suas próprias emoções. Sendo assim, a noção de controle é central para a conceptualização desse domínio fonte, que pressupõe o elemento *irracionalidade*: “a emoção intensa é um estado de total falta de controle [...] no caso da metáfora de INSANIDADE, o ser

racional é completamente incapacitado tanto comportamental quanto cognitivamente; ele perde todo o controle”¹⁴⁸ (KÖVECSES, 2004, p. 74).

Para Kövecses (2004, p. 43, tradução nossa), a noção de controle é complexa e pode ser dividida em três focos: tentativa de controle, perda de controle e falta de controle. Cada um desses focos ou estágios norteia a concepção de domínios fonte específicos. A tentativa de controle, por exemplo, é o foco em domínios como FLUIDO EM UM CONTÊINER – TENTATIVA DE CONTROLE EMOCIONAL É TENTATIVA DE CONTER UM FLUIDO EM UM CONTÊINER. A perda de controle é o alvo de domínios que envolvam força, como o domínio fonte FORÇAS NATURAIS – PERDA DE CONTROLE EMOCIONAL É PERDA DE CONTROLE SOBRE UMA GRANDE FORÇA. Por fim, o domínio fonte INSANIDADE, além de outros como SER SUPERIOR e SER DIVIDIDO, foca na falta de controle – FALTA DE CONTROLE EMOCIONAL É INSANIDADE.

Kövecses (2004, p. 73, tradução nossa) descreve, em linhas gerais, a MC EMOÇÃO É INSANIDADE: “a emoção é uma força psicológica intensa não-específica que pode produzir insanidade. No domínio fonte da metáfora, uma pessoa normal se torna insana como resultado dessa intensa força psicológica.”¹⁴⁹ Para exemplificar, temos as ocorrências (87) a (89), respectivamente, das MC DESEJO (SEXUAL) É INSANIDADE, AMOR É INSANIDADE e RAIVA É INSANIDADE:

- (87) Você está paquerando alguém, saindo com um gato ou está namorando, noiva ou casada e quer muito deixar esse homem excitado e louco de tesão por você.ⁱ
- (88) Eu tô apaixonado/Tô maluco alucinado/De amor por você^{li}
- (89) Senso de humor é o sentimento que faz você rir daquilo que o deixaria louco de raiva se acontecesse a você.^{lii}

Csillag (2018) faz uma análise das MC encontradas em citações do *website Search Quotes*, endereço eletrônico utilizado para procurar citações famosas e/ou inspiradoras. Em dado momento, Csillag (2018, p. 249) argumenta que insanidade é um tipo especial de doença – uma doença mental – e que deveria ser incluído na MC MEDO É UMA DOENÇA. Discordamos deste posicionamento porque, ao analisarmos

¹⁴⁸ No original: “Intense emotion is a state of the ultimate lack of control [...] in the case of the INSANITY metaphor the rational self is completely incapacitated cognitively as well as in terms of behavior; he loses all control.”

¹⁴⁹ No original: “In the INSANITY metaphor, emotion is an unspecified intense psychological force that can produce insanity. In the source domain of the metaphor, a normal person becomes insane as a result of this intense psychological force.”

MC na visão multiníveis proposta por Kövecses (2017, 2020), percebemos que o foco de significado não é a doença mental, mas a falta de controle da sua racionalidade que o sujeito experiencia em situações que envolvem o medo.

Em seguida, analisaremos as ocorrências da MC MEDO É INSANIDADE, encontradas em King (1986, 1996, 2013) e dispostas no Quadro 22. Como já apontado anteriormente, o parágrafo antes do Quadro 11, na subseção 4.1, explica sobre o tipo de linguagem que pode ser encontrado em todos os quadros que contêm ocorrências das MC analisadas, bem como as abreviações utilizadas neles.

Quadro 22 – Ocorrências da MC MEDO É INSANIDADE

Ocor.	Obra/Loc.	Excerto
(90)	IT/11487	Foi uma <u>alucinação coletiva gerada pelas coisas apavorantes</u> sobre as quais eles estavam conversando. <i>It had been <u>a group hallucination brought on by all the spooky shit</u> they had been talking about.</i>
(91)	IT/14229	Como Ben com sua múmia ou Eddie com seu leproso e Stan com os garotos afogados, <u>ele tinha visto uma coisa que deixaria um adulto louco, não só de pavor, mas com a força intensa de uma irrealidade grande demais para ser explicada ou, por falta de explicação racional, simplesmente ignorada.</u> <i>Like Ben with his mummy or Eddie with his leper and Stan with the drowned boys, <u>he had seen a thing that would have driven an adult insane, not just with terror but with the wallop force of an unreality too great to be explained away or, lacking any rational explanation, simply ignored.</u></i>
(92)	IT/16829	Ela teve a infelicidade de achar que sabia. As sanguessugas eram parte da Coisa, e levaram Patrick até outra parte da Coisa da mesma forma que um novinho enlouquecido pelo pânico é levado até o abatedouro. <i><u>She was terribly afraid she knew. The leeches were a part of It, and they had driven Patrick into another part of It much as a panic-maddened steer is driven down the chute and into the slaughtering-pen.</u></i>
(93)	IT/20466	Agora eles estavam vindo de novo, e, apesar de tudo ter sido bem como a Coisa previu, uma coisa que a Coisa não previu voltou: <u>aquele medo enlouquecedor, irritante... aquela sensação de Outro.</u> <i>Now they were coming again, and while everything had gone much as It had foreseen, something It had not foreseen had returned: <u>that maddening, galling fear... that sense of Another.</u></i>
(94)	IT/21162	<u>Paralisado em um êxtase de horror, oscilando à beira da loucura, Ben observou com uma calma de olho da tempestade que essa espuma estava viva; [...]</u> <i><u>Frozen in an ecstasy of horror, tottering on the brink of utter lunacy, Ben observed with an eye-of-the-storm calm that this foam was alive; [...]</u></i>
(95)	D/3131	Um adulto provavelmente se haveria censurado por tal pensamento, diria a si mesmo para não ser tolo, <u>não sucumbir à paranoia provocada pelo medo.</u> <i>An adult would likely have admonished himself for such a thought, told himself not to be silly, <u>not to succumb to fear-driven paranoia.</u></i>
(96)	DS/91	Agora tinha 8 anos, <u>era capaz de pensar racionalmente, mesmo em meio ao terror.</u> <i>He was eight now, <u>and capable of at least some rational thought even in his horror.</u></i>

Fonte: Trechos retirados de King (1986, 1996, 2013). Quadro elaborado pela autora. Os tradutores de cada trecho podem ser encontrados nas referências.

A análise de MC pela visão multiníveis começa com as estruturas conceptuais mais esquemáticas e menos específicas da hierarquia esquemática, os esquemas imagéticos. Nas ocorrências (90) a (96), as primeiras estruturas conceptuais são os EI de FORÇA e CONTROLE. De acordo com Kövecses (2019, p. 45), o senso comum das emoções resulta da MC primária CAUSAS SÃO FORÇAS – há força exercida pela emoção que causa mudança de estado no *self*. E o foco de significado da metáfora INSANIDADE é a falta de controle, o que nos leva a recrutar esses dois EI na conceptualização da MC MEDO É INSANIDADE.

Considerando as ocorrências (90) a (96), o domínio matriz de INSANIDADE é constituído pelos seguintes conceitos esquemáticos: é PROVOCADA POR EMOÇÃO INTENSA; CAUSA DESCONTROLE DAS REAÇÕES ÀS EMOÇÕES, consideradas as normas sociais; a insanidade SE MANIFESTA POR PARANOIA, DEPRESSÃO, MUTISMO E/OU INCAPACIDADE DE AGIR E PENSAR RACIONALMENTE, entre outras; é POPULARMENTE CHAMADA DE LOUCURA; e EXERCE FORÇA INCAPACITANTE SOBRE O SUJEITO.

Em um nível menos esquemático e mais específico, destacam-se, nas ocorrências, os *frames* de MANIFESTAÇÕES DE INSANIDADE, de FALTA DE CONTROLE SOBRE AS REAÇÕES e de INSANIDADE COMO SINÔNIMO DE LOUCURA. O foco de significado mais encontrado nas ocorrências (90) a (96) perfila, principalmente, o aspecto das muitas manifestações da insanidade, adicionando, no nível mais específico e menos esquemáticos dos espaços mentais, especificações a esse *frame*. Por isso, encontramos manifestações específicas de insanidade em cada uma das ocorrências, como veremos nas análises a seguir.

Em (90), “[f]oi uma alucinação coletiva gerada pelas coisas apavorantes sobre as quais eles estavam conversando”, a insanidade gerada pelo medo se manifesta através de “uma alucinação coletiva”, ou seja, uma alucinação à qual todos os personagens tiveram acesso e experienciaram ao mesmo tempo, em conjunto. A alucinação é uma psicopatologia. O sujeito acometido por alucinações está mentalmente perturbado e tem sensações sobre coisas que, na verdade, não existem.

Já em (91), “ele tinha visto uma coisa que deixaria um adulto louco, não só de pavor, mas com a força intensa de uma irrealidade grande demais para ser explicada ou, por falta de explicação racional, simplesmente ignorada”, além da intensidade do medo, a irrealidade da experiência que teve o personagem deixariam

um adulto louco. Só que Mike, o personagem do trecho, era uma criança apenas, o que leva à interpretação de que ele só não enlouqueceu por ser criança e ainda ter a mente aberta o suficiente para encarar fenômenos sem explicação racional sem que fique louco. Essa interpretação é confirmada por um trecho que vem logo em seguida, em *It* (KING, 1986, loc. 14235): “[Mike] tinha visto aquilo e prosseguiu com a vida; tinha integrado a lembrança à visão do mundo. Ainda era jovem o bastante, e a visão estava tremendamente ampla.”

Em (92), “[a]s sanguessugas eram parte da Coisa, e levaram Patrick até outra parte da Coisa da mesma forma que um novilho enlouquecido pelo pânico é levado até o abatedouro”, a insanidade se manifesta pela loucura, manifestação tão comum que insanidade e loucura figuram como sinônimos no *Dicionário de Sinônimos Online*¹⁵⁰. O escritor faz uma analogia no trecho: a Coisa leva Patrick ao local onde seria assassinado, e Patrick vai da mesma forma que vai um novilho ao abate, “enlouquecido pelo pânico”, mas sem reação que o permita fugir, só aceitar seu destino.

Para compreender o trecho, recorremos às explicações da Profa. Dayse Oliveira de Souza, Mestre em Zootecnia e professora de Produção Animal do IFRJ, Campus Pinheiral¹⁵¹. O novilho é o animal jovem que vai para o abate e comercialização da carne. Para ser abatido, o animal passa por um procedimento de jejum, transporte, retirada dele e outros animais do rebanho do habitat e da rotina aos quais já está acostumado e, em seguida, o confinamento, o que produz grande estresse aos animais. De acordo com a professora, não há comprovação científica de que o animal sofre por antecipação, prevendo que vá ser abatido, o que o levaria ao pânico. Mas o senso comum costuma associar o curral, última etapa antes do abate, com um momento de pânico para o animal. Essa analogia é frequentemente transferida para a linguagem comum para compreensão de outros conceitos, como o que estamos analisando.

Voltando à ocorrência (92), um ataque de sanguessugas leva Patrick a Pennywise, que vai assassiná-lo. O personagem percorre este caminho como, supostamente, um novilho percorre o último trecho antes do abate: enlouquecido pelo pânico, mas sem reação para fugir dali.

¹⁵⁰ <https://www.sinonimos.com.br/insanidade/>

¹⁵¹ Conversa realizada através de um aplicativo de mensagens.

Na ocorrência (93), novamente o medo é associado à loucura: “[a]gora eles estavam vindo de novo, e, apesar de tudo ter sido bem como a Coisa previu, uma coisa que a Coisa não previu voltou: aquele medo enlouquecedor, irritante... aquela sensação de Outro.” O medo que a Coisa (Pennywise) sente do Clube dos Otários (os sete amigos que se unem para destruí-la) provoca três reações: enlouquecer, irritar e sentir-se como Outro. Sugerimos uma mistura de metáforas aqui e explicaremos a seguir.

Por ser a Coisa acostumada a provocar o “medo enlouquecedor”, quando ela mesma experimenta a emoção, sente que há um Outro. Ela se sente dividida, como na MC O SUJEITO DO MEDO É UM SER DIVIDIDO, apresentada na subseção 4.9. Além de conceptualizar um sujeito separado de seu *self*, a MC SER DIVIDIDO recruta o *frame* de RELAÇÃO DE CONTROLE OU DE FALTA DE CONTROLE ENTRE SUJEITO E *SELF*, o que tem associação conceptual direta com a MC INSANIDADE e sua principal característica, que é a falta de controle sobre o medo. Sugerimos, portanto, que há, na ocorrência (93), uma mistura de metáforas, que é perfeitamente compreensível para o usuário da língua justamente porque as duas MC trazem as mesmas características no nível supraindividual da hierarquia esquemática.

A loucura continua em (94), com o trecho “[p]aralisado em um êxtase de horror, oscilando à beira da loucura, Ben observou com uma calma de olho da tempestade que essa espuma estava viva; [...]”. Há três manifestações de insanidade, o êxtase, a paralisia e a loucura. Êxtase, em sua segunda acepção¹⁵² no dicionário consultado, dentro do campo semântico “patologia”, é “absorção em uma ideia fixa, acompanhada de perda de sensibilidade e motricidade”, o que especifica o sentido de medo/horror, de paralisia e de loucura.

Em (95), há um acréscimo à lista de manifestações da insanidade, a paranoia: “[u]m adulto provavelmente se haveria censurado por tal pensamento, diria a si mesmo para não ser tolo, não sucumbir à paranoia provocada pelo medo.” O verbo sucumbir, por sua vez, confirma o esquema de FORÇA que representa a experiência corporal exercida pela insanidade sobre o sujeito.

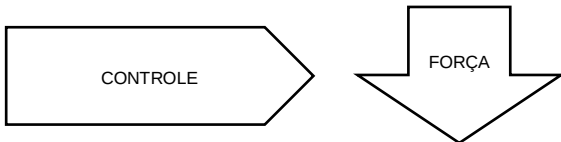
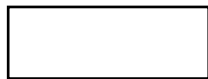
Por último, a ocorrência (96), “[a]gora tinha 8 anos, era capaz de pensar racionalmente, mesmo em meio ao terror”, traz um não-dito importante para a conceptualização do medo enquanto insanidade. Já foi mencionado aqui que um

¹⁵² Dicionário de português da Google, proporcionado pela *Oxford Languages*. Informações em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>.

dos elementos pressupostos pela insanidade é a irracionalidade, que advém da falta de controle sobre as emoções, mais especificamente o medo. No trecho, Dan, então com 8 anos, diz ter a capacidade de pensar racionalmente, mesmo que esteja com medo. O advérbio “mesmo” indica que não é possível pensar racionalmente em meio ao terror, o que corrobora com a o que foi discutido nos níveis hierárquicos da conceptualização da MC MEDO É INSANIDADE. Mas, como ele já tem oito anos, ele tem a capacidade de controle sobre a sua racionalidade, apesar das circunstâncias.

Para encerrar o capítulo de análises das MC, apresentaremos o Esquema 11, no qual há representação gráfica das ocorrências (90) e (95), da MC MEDO É INSANIDADE. O Esquema 11 resume as características dos quatro níveis da visão multiníveis da metáfora conceptual nas duas ocorrências, conforme proposto por Kövecses (2017, 2020) e adaptado para esta tese.

Esquema 11 – Representação gráfica da MC MEDO É INSANIDADE em multiníveis esquemáticos

	INSANIDADE	MEDO
EI		
DM	PROVOCADA POR EMOÇÃO INTENSA CAUSA DESCONTROLE DAS REAÇÕES ÀS EMOÇÕES MANIFESTA-SE POR PARANOIA, DEPRESSÃO, MUTISMO E/OU INCAPACIDADE DE AGIR E PENSAR RACIONALMENTE EXERCE FORÇA INCAPACITANTE SOBRE O SUJEITO	MEDO INTENSO MEDO DESCONTROLA REAÇÕES MEDO SE MANIFESTA EM AÇÕES INSANAS MEDO EXERCE FORÇA INCAPACITANTE
FR	DIFERENTES MANIFESTAÇÕES DE INSANIDADE FALTA DE CONTROLE SOBRE AS REAÇÕES AO MEDO INSANIDADE EXERCE FORÇA SOBRE O SUJEITO	MEDO SE MANIFESTA DE DIVERSAS FORMAS MEDO DESCONTROLA AS REAÇÕES DO SUJEITO MEDO EXERCE FORÇA SOBRE O SUJEITO
EM	MANIFESTAÇÃO ESPECÍFICA: ALUCINAÇÃO COLETIVA SUJEITO TENTA RESISTIR À FORÇA DA INSANIDADE	MEDO SE MANIFESTA EM ALUCINAÇÃO SUJEITO TENTA RESISTIR À FORÇA DO MEDO

	INSANIDADE	MEDO
N5	Excerto (90): Foi uma alucinação coletiva gerada pelas coisas apavorantes sobre as quais eles estavam conversando.	Excerto (95): Um adulto provavelmente se haveria censurado por tal pensamento, diria a si mesmo para não ser tolo, não sucumbir à paranoia provocada pelo medo.

Legenda do Esquema 11:

EI: Esquemas imagéticos.

DM: Domínio matriz.

FR: *Frames*.

EM: Espaços mentais.

N5: Nível 5, nível no qual estão os enunciados usados na comunicação real.

Fonte: Elaborado pela autora, adaptado de Kövecses (2017, p. 338).

Na visão multiníveis proposta por Kövecses (2017, 2020), as MC são analisadas em quatro níveis de esquematicidade, que vão do mais esquemático, menos específico, para o menos esquemático, mais específico, chegando, ainda, ao nível 5, onde se encontra o enunciado utilizado na comunicação real. No Esquema 11, apresentamos um resumo esquemático das ocorrências (90) e (95), da MC MEDO É INSANIDADE.

O primeiro e mais esquemático nível da estrutura conceptual recruta, para a conceptualização, os EI de FORÇA e CONTROLE, já que a conceptualização do medo enquanto insanidade recruta diretamente essas duas representações de experiências corporificadas. No segundo nível, temos os conceitos esquemáticos do domínio matriz INSANIDADE: É PROVOCADA POR EMOÇÃO INTENSA; CAUSA DESCONTROLE DAS REAÇÕES ÀS EMOÇÕES; MANIFESTA-SE DE VÁRIAS MANEIRAS; e EXERCE FORÇA INCAPACITANTE SOBRE O SUJEITO. No nível dos *frames*, destacam-se as DIFERENTES POSSIBILIDADES DE MANIFESTAÇÃO DA INSANIDADE, A FALTA DE CONTROLE SOBRE AS REAÇÕES AO MEDO E A FORÇA QUE A INSANIDADE EXERCE SOBRE O SUJEITO.

No nível mais específico dos espaços mentais, ocorrem as elaborações, as especificações de sentido. Nesse nível, portanto, as DIFERENTES MANIFESTAÇÕES DA INSANIDADE assumem papéis específicos. Em (90), são as alucinações coletivas. Em (95), a paranoia. Outros elementos, como o verbo “sucumbir” na ocorrência (95) colaboram para o sentido final, recrutando, nos espaços mentais, conceptualizações de níveis mais altos na hierarquia, como o EI de FORÇA, por exemplo.

Em seguida, faremos as considerações finais da tese.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta de analisar as metáforas conceptuais do medo surgiu como um trabalho de fim de curso de uma disciplina da pós-graduação em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, porém, foi na área de Linguística Cognitiva que a pesquisa se desenvolveu e gerou uma tese. Com a união entre a visão multiníveis da metáfora conceptual de Kövecses (2017), a literatura do medo, obras selecionadas do Mestre do Terror, Stephen King, e a Análise Sistemática de Metáforas de Schmitt (2017), buscamos aprofundar os estudos sobre a conceptualização do medo na língua portuguesa brasileira.

Inicialmente, cogitamos quais metáforas conceptuais, mais convencionalizadas ou menos convencionalizadas, poderiam ser encontradas em obras da literatura do medo. Sendo assim, utilizamos como metodologia a Análise Sistemática de Metáforas de Schmitt (2017), para estabelecermos os sete estágios para a pesquisa das metáforas. No começo, muitas obras foram consultadas, incluindo diversos autores brasileiros e estrangeiros da literatura do medo. As obras de Stephen King, considerado o Mestre do Terror, apresentaram uma maior frequência de linguagem metafórica, bem como maior variação de expressões linguísticas de metáforas relacionadas ao medo, portanto, foram escolhidas três obras da sua extensa produção literária para servir de *corpus* para a pesquisa.

A pesquisa já vinha sendo desenvolvida quando, em 2018, conhecemos a nova proposta de análise de metáforas conceptuais, a visão multiníveis de Kövecses (2017). Se, por décadas, pesquisadores e linguistas relacionaram as metáforas conceptuais apenas a mapeamentos entre dois domínios, a abordagem de Kövecses propunha que a metáfora conceptual envolve estruturas conceptuais em quatro níveis hierárquicos de esquematicidade: esquemas imagéticos, domínio matriz, *frames* e espaços mentais. Isso se reflete na análise das metáforas, advogando que os quatro níveis trabalham simultaneamente na construção de sentidos metafóricos. Dessa maneira, a pesquisa tomou um novo rumo, passando a analisar as metáforas sob essa ótica multiníveis.

A partir das metáforas conceptuais do medo já listadas por Kövecses (2004, 2007), separamos as metáforas encontradas em King (1986, 1996, 2014), de modo a investigar se encontraríamos todas as categorias nas obras literárias selecionadas.

Após a separação nas onze categorias, analisamos cada domínio fonte e as expressões que foram encontradas nas ocorrências. Desse modo, respondemos à primeira pergunta de pesquisa: quais expressões linguísticas e metáforas conceptuais já convencionalizadas e elencadas por Kövecses (1990, 2004, 2007) podemos encontrar em King (1986, 1996, 2013)?

A tese apresenta 96 ocorrências ao todo, sendo 62 delas analisadas à luz da visão multiníveis. As outras 34 ocorrências serviram como exemplos para ilustrar alguma argumentação ou explicar alguma teoria. As MC de maior ocorrência foram MEDO É UMA DOENÇA e MEDO É UM FLUIDO EM UM CONTÊINER, com 14 e 13 ocorrências cada, respectivamente. Em terceiro lugar, MEDO É INSANIDADE, com sete ocorrências. Com quatro, temos as MC MEDO É UM SER SOBRENATURAL, MEDO É UM Oponente em uma batalha, MEDO É UM PESO, MEDO É UMA FORÇA NATURAL e O SUJEITO DO MEDO É UM SER DIVIDIDO. Com três ocorrências, MEDO É UM INIMIGO OCULTO e MEDO É UM ALGOZ, enquanto a MC MEDO É UM SUPERIOR SOCIAL apresentou duas ocorrências apenas.

É primordial salientar que os números não representam totalidades, já que muitas ocorrências foram excluídas para evitar repetições. Além disso, outras ocorrências podem ter sido excluídas no próprio processo de leitura por parte da pesquisadora, pois esse procedimento, apesar de ter sido feito com zelo, não é à prova de falhas.

Com maior frequência em algumas e baixa frequência em outras, ainda assim, encontramos, no *corpus*, ocorrências de todas as onze MC elencadas por Kövecses. Outros estudos (ANSAH, 2014; CSILLAG, 2018; STEFANOWITSCH, 2006) também trabalharam com a hipótese de encontrar toda a lista de Kövecses (2004) em seus dados, mas sem sucesso. Csillag (2018) e Stefanowitsch (2006) questionam, além disso, algumas MC elencadas em Kövecses (1998), que apresenta uma lista bem parecida com a que usamos na tese (2004, 2007). Stefanowitsch (2006, p. 78) alega que os domínios fonte INIMIGO OCULTO/PERVERSO, ALGOZ e Oponente em uma batalha deveriam estar sob um mapeamento apenas: MEDO É UM INIMIGO. Com a análise da visão multiníveis, pudemos demonstrar que as MC têm focos de significados e sistemas conceptuais diferentes, o que justifica que sejam consideradas MC diferentes.

Para responder à segunda pergunta, como é a organização do sistema conceptual das metáforas conceptuais do medo, além de analisarmos as metáforas a partir da visão multiníveis, estabelecendo quais elementos conceptuais foram

recrutados em cada ocorrência, fizemos também uma análise da “mundanidade” dos conceitos fonte de cada MC, de modo que os domínios fonte fossem conectados ao mundo simbolicamente estruturado (SCHMITT, 2017, p. 46). Consequentemente, isso possibilitou que conceitos destacados e escondidos fossem discutidos à luz das ocorrências.

Após a análise e discussão, as perguntas 3 e 4 apresentam uma relação entre si. Ao mesmo tempo em que podemos perceber, através das análises, que a conceptualização do medo em língua portuguesa brasileira é muito semelhante à conceptualização do medo em língua inglesa americana, algumas diferenças foram encontradas. Na subseção 4.10, MEDO É UMA DOENÇA, por exemplo, encontramos oito expressões diferentes na língua inglesa, traduzidas por “morrer de medo” ou alguma variante disso. Não podemos afirmar aqui que se trata de pobreza linguística, nem que se trata de algum entrave na tradução. Foram apenas escolhas linguísticas que fizeram sentido para a tradutora e para o processo editorial naquele momento.

Ora, sabemos que o processo editorial tem muitas etapas, e que as decisões da tradutora não são absolutas; outros envolvidos no processo, como copidesques e editores ou assistentes editoriais também podem ter um parecer sobre a linguagem utilizada. Isso influenciará no resultado, ou seja, na frequência de metáforas no texto.

Como pudemos observar na análise, muitas das metáforas em português também tinham seus equivalentes em inglês e vice-versa. Contudo, também observamos que algumas apresentavam expressões linguísticas diferentes entre as línguas e, até mesmo, classificações metafóricas diferentes. Considerando que as onze MC elencadas por Kövecses (2004, 2007) foram cunhadas a partir da língua inglesa, concluímos que a conceptualização do medo aponta para a universalidade, pelo menos se comparadas as línguas portuguesa do Brasil e inglesa dos Estados Unidos.

Respondendo à última pergunta, a análise das metáforas conceptuais do medo contribui de maneira substancial para a literatura do medo. Já discutimos no Capítulo 2 como a linguagem é importante para a literatura do medo, visto que, diferentemente dos filmes, o horror ficcional depende da linguagem para causar o medo. Com a análise multiníveis das MC do medo, pudemos demonstrar como a conceptualização ativa a imaginação do leitor de obras de terror, levando-o à emoção do medo, objetivo máximo da obra literária do gênero. Nesse sentido,

teóricos da literatura do medo, como Carroll, Clasen, Reyes e França, se beneficiariam da discussão sobre metáforas conceptuais, pois ela é também a discussão de produção de sentido.

Outra reflexão que fazemos é a seguinte: como o conhecimento e o domínio pleno da linguagem influenciam na qualidade do texto, bem como na construção, na negociação e no compartilhamento de sentidos entre usuários da língua, escritores de todo gênero textual também se beneficiariam com a compreensão sobre como as metáforas conceptuais recrutam os quatro níveis de conhecimento conceptual. Afinal, a utilização de metáforas na linguagem cotidiana vai muito além de “embelezar” o texto: é necessário compreendê-las para melhorar a comunicação em todas as áreas da sociedade, seja na comunicação empresarial, na comunicação médico-paciente, na veiculação de notícias, no discurso político ou na obra de arte.

Além do conhecimento linguístico sobre metáforas conceptuais do medo, esta tese pretendeu contribuir com algumas outras áreas. Uma delas é a metodologia de pesquisa: a Análise Sistemática de Metáforas de Schmitt (2017), aliada à visão multiníveis de Kövecses (2017), traz uma opção inovadora para coleta, análise e interpretação de metáforas conceptuais. Aqui, trabalhamos com texto literário, mas a metodologia é aplicável a qualquer gênero textual.

A metodologia aqui proposta visa à sistematicidade das etapas de pesquisa. Ao propor um procedimento metodológico de sete etapas, a ASM pretende lidar com todo o processo de pesquisa, partindo da identificação do fenômeno alvo e passando pela coleta, amostra, análise, interpretação, garantia de confiabilidade e apresentação final dos resultados. A visão multiníveis de Kövecses (2017), por sua vez, aprofunda o conhecimento que temos, armazenamos, produzimos e compreendemos ao utilizar metáforas conceptuais cotidianamente.

Em conjunto, a metodologia e a análise empregadas nesta tese implementaram uma proposta inovadora tanto de metodologia quanto de análise e interpretação de metáforas conceptuais. Com isso, a tese foi capaz de organizar informações sobre as onze metáforas mais convencionalizadas do medo, sistematizar os procedimentos metodológicos e destacar o conhecimento enciclopédico de cada uma das MC apresentadas. As escolhas metodológicas, conceitos e ferramentas teóricas se confirmam como adequadas para aprofundar o estudo das conceptualizações.

Em uma última nota sobre a metodologia proposta por Schmitt (2017), destacamos a pesquisa e apresentação de certos termos fundamentais para a aplicação sistemática da metodologia. O autor faz uso de alguns conceitos de metodologia qualitativa que não encontram explicação em seu próprio livro. Nesta tese, o leitor terá a oportunidade de conhecer mais a fundo os conceitos e utilizar a metodologia descrita e a referência bibliográfica como pontos de partida para futuros estudos na área.

A revisão teórica sobre literatura do medo também trouxe alguma contribuição para a área de estudos literários. Defendemos, aqui, o termo literatura do medo para qualquer texto que tenha intenção de causar a emoção do medo no interlocutor. Muitas obras de terror, horror, suspense, *dark fantasy*, sobrenaturais, fantásticas etc. têm barreiras fluidas e tramitam em mais de um gênero. Ora, se na obra há alguma intenção de provocar medo no leitor, advogamos que a obra seja considerada um exemplar da literatura do medo.

O Capítulo 2 desta tese traz o arcabouço teórico clássico sobre a literatura gótica, o horror artístico, o conceito de monstro, entre outras discussões pertinentes à teoria literária do medo. Uma questão que intriga estudiosos da área é o paradoxo do horror: porque consumimos horror ficcional, se ele nos evoca emoções negativas. Clasen (2017, 2018) esclarece que, a partir da evolução biocultural, compreendemos que o ser humano procura a representação imaginativa de perigos ancestrais para satisfazer sua neofilia e calibrar o módulo evoluído de medo; assim, tem a oportunidade de viver experiências e modular reações de maneira segura. Clasen esclarece, dessa forma, o paradoxo do horror, que vem sido discutido por vários estudiosos, mas que ainda não havia sido pautada na evolução biocultural.

Acreditamos, portanto que as revisões teóricas, a metodologia e as análises desta tese foram capazes de trazer ganhos para as áreas da Linguística Cognitiva, da Teoria da Literatura, mais especificamente da Literatura do Medo, bem como para a Teoria da Metáfora Conceptual Estendida (KÖVECSES, 2020), pois trata-se de uma teoria nova e conta, com essa tese, com uma análise que implementa seus princípios.

Devemos também refletir sobre as limitações de uma pesquisa como essa. A separação em categorias pré-estabelecidas de Kövecses (2004, 2007) foi necessária para a organização textual da tese e para a hipótese que tínhamos inicialmente. Porém, essa separação acabou por não permitir que observássemos o

fenômeno das metáforas mistas com mais profundidade, já que a análise foi feita a partir de ocorrências encaixadas em categorias, perdendo a sequência textual original. Com isso, possivelmente, perdemos metáforas mistas que estivessem em linhas próximas na obra.

Essa limitação pode ser, por outro lado, aproveitada como encaminhamento para futuras pesquisas. O assunto metáforas mistas, apesar de discutido em várias ocasiões (GIBBS, 2016; KIMMEL, 2010; KÖVECSES, 2020, SULLIVAN, 2018), ainda carece de pesquisas mais aprofundadas. Utilizar obras literárias e analisar a linguagem metafórica mista a partir da visão multiníveis seriam opções para pesquisas na área.

Outra possibilidade que se perde com essa organização textual é a de observação do contexto. Isso dificulta, por exemplo, a análise do co-texto e de efeitos *priming* no texto, o que poderia iluminar questões sobre a escolha de metáforas, sobre a integração conceptual e sobre a influência do contexto na construção de significados.

Outra limitação a ser considerada é o recorte realizado. Priorizamos as metáforas mais convencionalizadas já elencadas por Kövecses (1990, 2004, 2007) e, por isso, fizemos um recorte que gerou um grande volume de dados. Por causa disso, as metáforas menos convencionalizadas encontradas no *corpus* ficaram de fora da análise. Uma hipótese é que as metáforas conceptuais menos convencionalizadas podem trazer características ou evidências específicas da literatura do medo. Similarmente, essa limitação pode ser aproveitada como encaminhamento futuro e fica como sugestão também para outros pesquisadores.

O recorte, feito a partir das traduções, também nos limita à análise das metáforas em português do Brasil, deixando de fora a análise a partir do inglês americano. Como os dados foram coletados em português e depois comparados com seus trechos em inglês, não é possível comparar a frequência de MC na língua original. Podemos afirmar, apenas, que a maior parte das MC encontradas em português têm sua contraparte na língua original. Nesse sentido, surge uma outra oportunidade de pesquisa, coletando os dados nas duas línguas separadamente, de modo a verificar em qual delas há maior incidência de metáforas conceptuais do medo.

Com o desenvolvimento da pesquisa, buscamos refletir sobre a análise multiníveis, procurando compreender a conceptualização das MC, sobretudo das

MC do medo, a partir de um dos autores mais consagrados do gênero. Buscamos estabelecer, também, uma relação entre as MC em King e discussões sociológicas, com o auxílio de Bauman (2008), Glassner (2009) e Novaes (2007), e discussões literárias, com *insights* para medo estético, primordial para a construção do medo nas obras na literatura do medo.

Por fim, pretendemos continuar o trabalho com o medo ficcional. O estudo da multimodalidade em HQs de terror, a análise de metáforas mistas em textos literários, o desenvolvimento de clubes de leitura de literatura juvenil macabra na escola onde trabalho, a análise de metáforas sociais em filmes do gênero, são algumas possibilidades de trabalho futuro. Afinal, como diria Ribeiro (2019), o medo é a melhor companhia.

REFERÊNCIAS

A FREIRA. Direção: Corin Hardy. EUA: New Line Cinema, 2018.

AIKIN, J.; LAETITIA, A. On the pleasure derived from objects of Terror (1773). Tradução de: Mariana Warrak. *In*: FRANÇA, Júlio; ARAÚJO, Ana Paula (org.). **As artes do mal**: textos seminais. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018.

ALMEIDA, M. L. L. *et al.* Breve introdução à Linguística Cognitiva. *In*: ALMEIDA, M. L. L. *et al.* (org.). **Linguística cognitiva em foco**: morfologia e semântica do português. Rio de Janeiro: Publit, 2010.

A MALDIÇÃO da residência Hill. Direção: Mike Flanagan. 1 temporada. EUA: Netflix, 2018.

ANSAH, G. N. Culture in Embodied Cognition: Metaphorical/Metonymic Conceptualizations of FEAR in Akan and English. **Metaphor and Symbol**, v. 29, 2014.

A PROFECA. Direção: Richard Donner. Reino Unido; EUA: 20th Century Fox, 1976.

BARBOSA, Alessandra Andrade França *et al.* **O gás como energético no estado de São Paulo**./Gás natural: breve história do energético no mundo e sua aplicação em São Paulo. (Sem data) Disponível em: <http://www.museudaenergia.org.br/media/63144/08.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2020.

BAUMAN, Z. **Medo líquido**. Tradução de: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BERNARDO, S. Mesclagem conceptual em análise de cartum. **Veredas on-line – Atemática**, n. 1, Juiz de Fora/MG, 2011.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Tradução de: Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. São Paulo: Edições 70, 2011.

BLOOM, Clive. Horror fiction: in search of a definition. *In*: PUNTER, David. **A new companion to the gothic**. UK: Wiley-Blackwell, 2012.

CAMERON, L. **Metaphor in educational discourse**. London: Continuum, 2003.

CAMERON, L. *et al.* The discourse dynamics approach to metaphor and metaphor-led discourse analysis. **Metaphor and Symbol**, v. 24, n. 2, p. 63-89, 2009.

CAMERON, L; MASLEN, R. (org.). **Metaphor analysis**. London: Equinox, 2010.

CAMERON, L; PELOSI, A.; FELTES, H. P. de M. Metaphorising violence in the UK and Brazil: A contrastive discourse dynamics study. **Metaphor and Symbol**, v. 29, p. 23–54, 2014.

CARDIN, Matt. (org.). **Horror literature through history**: an encyclopedia of the stories that speak to our deepest fears. Santa Barbara, California: Greenwood, 2017.

CARRIE – a estranha. Direção: Brian de Palma. EUA: Fox Film, 1976.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Tradução de: Roberto Leal Ferreira. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1999.

CHARMAZ, Kathy; BRYANT, Antony. Grounded Theory. *In*: GIVEN, Lisa M. **The SAGE Encyclopedia of Qualitative Research Methods**. California: SAGE Publications, 2008.

CHIAVEGATO, V. C. Introdução à Linguística Cognitiva. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 24, jan./jun. 2009.

CIENKI, Alan. Frames, idealised cognitive models, and domains. *In*: GEERAERTS, D.; CUYCKENS, H. (org.). **The Oxford handbook of cognitive linguistics**. New York: Oxford University Press, 2007.

CITRON, F. M. M.; GÜSTEN, J.; MICHAELIS, N.; GOLDBERG, A. E. Conventional metaphors in longer passages evoke affective brain response. **NeuroImage**, v. 139, 2016, p. 218–230.

CLASEN, M. Monsters Evolve: A Biocultural Approach to Horror Stories. **Review of General Psychology**, New York, v. 16, n. 2, p. 222–229, 2012.

CLASEN, M. **Why Horror Seduces**. New York: Oxford University Press, 2017.

CLASEN, M. The Evolution of Horror: A Neo-Lovecraftian Poetics. *In*: MORELAND, Sean. (org.). **New directions in supernatural horror literature**. Switzerland: Palgrave Macmillan, 2018.

CLÁSSICOS do cinema – Turma da Mônica. **O Coiso**, n. 66, nov. 2019.

CLAUSNER, T. C.; CROFT, W. Domains and image schemas. **Cognitive Linguistics**, v. 10, n. 1, 1999.

CROFT, W. The role of domains in the interpretation of metaphors and metonymies. *In*: GEERAERTS, D. (org.). **Cognitive linguistics**: basic readings. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 2006.

CROFT, W.; CRUSE, D. A. **Cognitive Linguistics**. New York: Cambridge University Press, 2004.

CSILLAG, A. Object and other metaphors in English “fear” quotations. *In*: British and American Studies, v. 24, p. 247-258, 2018.

CUDDON, J. A. **A dictionary of literary terms and literary theory**. 5. ed. UK: Wiley-Blackwell, 2013.

DAMASIO, A. The somatic marker hypothesis and the possible functions of the prefrontal cortex. **Philos. Trans. Biol. Sci.**, v. 351, p. 1413–1420, 1996.

DANCYGIER, B.; SWEETSER, E. **Figurative language**. New York: Cambridge University Press, 2014.

DEIGNAN, A. From Linguistic to Conceptual Metaphors. *In*: SEMINO, E.; DEMJÉN, Z. (org.). **The Routledge handbook of metaphor and language**. New York: Routledge, 2017.

DESESPERO. Direção: Mick Garris. EUA: American Broadcasting Company (ABC), 2006.

DEWELL, Robert B. Dynamic patterns of CONTAINMENT. *In*: HAMPE, Beate (org.). **From perception to meaning: image schemas in Cognitive Linguistics**. Berlin: Mouton de Gruyter, 2005.

DIXON, Izabela. FEAR IS A HIDDEN ENEMY: concepts related to modern and traditional fear metaphors. *In*: THE 2011 METAPHOR FESTIVAL, 2011, Stockholm, Sweden. **Paper**. Disponível em: https://www.academia.edu/38061325/HIDDEN_ENEMY.pdf. Acesso em: 19 jun. 2020.

DOUTOR SONO. Direção: Mike Flanagan. EUA: Warner Bros., 2019.

DRÁCULA. Direção: Tod Browning. EUA: Universal Pictures, 1931.

ELLER, Jack David. **Introdução à antropologia da religião**. Tradução de: Gentil Avelino Tilton. Petrópolis: Vozes, 2018.

EVANS, V. **A glossary of cognitive linguistics**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

EVANS, V.; GREEN, M. **Cognitive linguistics: an introduction**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

FAJARDO, Bernardo de Abreu Guelber; LEÃO, Guilherme Abib. O efeito *priming* na avaliação de ações antiéticas: um estudo experimental. **Rev. adm. contemp.**, Curitiba, v. 18, n. 1, p. 59-77, fev. 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-65552014000100005&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 17 jul. 2020.

FAUCONNIER, G. **Mappings in thought and language**. United Kingdom: Cambridge University Press, 1997.

FAUCONNIER, G. Mental Spaces. *In*: GEERAERTS, D.; CUYCKENS, H. (org.). **The Oxford handbook of cognitive linguistics**. New York: Oxford University Press, 2007.

FAUCONNIER, G.; TURNER, M. **The way we think**: conceptual blending and the mind's hidden complexities. New York: Basic Books, 2002.

FERRARI, L. **Introdução à linguística cognitiva**. São Paulo: Contexto, 2011.

FERRARI, L. Modelos de gramática em linguística cognitiva: princípios convergentes e perspectivas complementares. **Cadernos de Letras da UFF** – Dossiê: Letras e cognição, n. 41, 2010.

FERREIRA, A. P. **Relacionamentos “no capricho”**: as metáforas conceptuais dos amores juvenis. 2011. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: http://www.bdttd.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3170. Acesso em: 22 mar. 2019.

FILLMORE, C. J. Frame Semantics. *In*: LINGUISTIC SOCIETY OF KOREA. **Linguistics in the morning calm**. Seoul: Hanshin, 1982.

FILLMORE, C. J. Frame Semantics. *In*: GEERAERTS, D. (org.). **Cognitive linguistics**: basic readings. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2006.

FRAGOSO, S. Imersão em games narrativos. **Galaxia**, São Paulo, n. 28, p. 58-69, dez. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/gal/v14n28/v14n28a06.pdf>. Acesso em: 08 mar. 2020.

FRAMENET. **FrameNet Data**. Disponível em: <https://framenet.icsi.berkeley.edu/fndrupal/lulIndex>.

FRAMEWORKS Institute. **About**. Disponível em: <https://www.frameworksinstitute.org/about/>. Acesso em: 30 nov. 2019.

FRANÇA, Júlio. Fontes e Sentidos do Medo como Prazer Estético. *In*: PAINEL REFLEXÕES SOBRE O INSÓLITO NA NARRATIVA FICCIONAL, 7.; ENCONTRO REGIONAL INSÓLITO COMO QUESTÃO NA NARRATIVA FICCIONAL, 2.. **Anais...** Insólito, mitos, lendas, crenças. Simpósios 2. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011. Disponível em: http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/VII_PAINEL_II_ENC_NAC_SIMPOSIO_2.pdf. Acesso em: 28 fev. 2012.

FRANÇA, J.; ARAÚJO, A. P. **As artes do mal**: textos seminais. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018.

FRANKESTEIN. Direção: James Whale. EUA: Universal Pictures, 1931.

GEERAERTS, D. Introduction: a rough guide to Cognitive Linguistics. *In*: GEERAERTS, D. (org.). **Cognitive linguistics**: basic readings. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 2006.

GIBBS, JR., R. W. **Embodiment and cognitive science**. New York: Cambridge University Press, 2005a.

GIBBS, JR., R. W. (org.). **Mixing metaphors**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2016.

GIBBS, JR., R. W. The psychological status of image schemas. *In*: HAMPE, Beate (org.). **From perception to meaning**: image schemas in Cognitive Linguistics. Berlin: Mouton de Gruyter, 2005b.

GIBBS, JR., R. W.; COLSTON, H. L. Image schema. The cognitive psychological reality of image schemas and their transformations. *In*: GEERAERTS, D. **Cognitive linguistics**: basic readings. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2006.

GLASER, B. G.; STRAUSS, A. L. **The discovery of grounded theory**: strategies for qualitative research. New Brunswick; London: Aldine Transaction, 1967. Reimpressão: 2006.

GLASSNER, Barry. **The culture of fear**: why Americans are afraid of the wrong things. Edição de décimo aniversário. New York: Basic Books, 2009.

GOMES, Breno Lira; RIBEIRO, Rita. (org.). **Stephen King – o medo é seu melhor companheiro**. Rio de Janeiro: BLG Entretenimento, 2019.

GÓMEZ, M. A. B. The DIVIDED SELF metaphor: A cognitive-linguistic study of two poems by Nabokov. **International Journal of English Studies**, v. 15, n. 1, p. 97-113, 2015.

GRADY, J. THEORIES ARE BUILDINGS revisited. **Cognitive Linguistics**, v. 8, p. 267-290, 1997.

HELLER, K. Meet the elite group of authors who sell 100 million books – or 350 million. **The Independent (online)**, 28 dez. 2016. Culture, Books. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/meet-elite-group-authors-who-sell-100-million-books-or-350-million-paolo-coelho-stephen-king-dan-brown-john-grisham-a7499096.html>.

JÄKEL, Olaf. The invariance hypothesis revisited: The cognitive theory of metaphor applied to religious texts. **Metaphorik**, 2002. Disponível em: <http://www.metaphorik.de/02/jaekel.htm>. Acesso em: 14 ago. 2019.

JOGO PERIGOSO. Direção: Mike Flanagan. EUA: Netflix, 2017.

KIMMEL, M. Why we mix metaphors (and mix them well): Discourse coherence, conceptual metaphor, and beyond. **Journal of Pragmatics**, v. 42, n. 1, Jan. 2010.

KING, S. **A dança da morte**. Tradução de: Gilson B. Soares. Rio de Janeiro: Objetiva, [1978]1990.

KING, S. **Carrie**, a estranha. Tradução de: Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Objetiva, [1974]2013.

KING, S. **Danse macabre**. New York: Berkley Books, 1983.

KING, S. **Desespero**. Tradução de: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Suma de Letras, [1996]2011.

KING, S. **Doutor Sono**. Tradução de: Roberto Grey. Rio de Janeiro: Objetiva, [2013]2014.

KING, S. **It: a Coisa**. Tradução de: Regiane Winarski. Rio de Janeiro: Objetiva, [1986]2014.

KING, S. **O Iluminado**. Tradução de: Betty Ramos de Albuquerque. Rio de Janeiro: Suma das Letras, [1977]2017.

KING, S. O Nevoeiro. *In*: KING, S. **Tripulação de esqueletos**. Tradução de: Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, [1985]2011.

KLEINING, G.; WITT, H. Discovery as Basic Methodology of Qualitative and Quantitative Research. **Forum: Qualitative Sozialforschung = Forum: Qualitative Social Research**, v. 2, n. 1, fev. 2001. Disponível em: <http://qualitative-research.net/fqs/fqs-eng.htm>. Acesso em: 21 jul. 2019.

KÖVECSES, Z. Are there any emotion-specific metaphors? *In*: ATHANASIADOU, A; TABAKOWSKA, E. (org.). **Speaking of emotions**. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 1998.

KÖVECSES, Z. **Emotion concepts**. New York, NY: Springer-Verlag, Inc., 1990.

KÖVECSES, Z. Emotion Concepts: from happiness to guilt. A cognitive semantic perspective. **Research Gate**, jan. 2007. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/299468588_Emotion_concepts_from_happiness_to_guilt_A_cognitive_semantic_perspective_1. Acesso em: 22 jul. 2017.

KÖVECSES, Z. Emotion concepts in a new light. **RIFL – Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio**, p. 42-54, 2019.

KÖVECSES, Z. **Extended conceptual metaphor theory**. Cambridge; New York, NY: Cambridge University Press, 2020.

KÖVECSES, Z. **Language, mind and culture: a practical introduction**. New York: Oxford University Press, 2006.

KÖVECSES, Z. Levels of metaphor. **Cognitive linguistics**, v. 28, n. 2, 2017.

KÖVECSES, Z. **Metaphor and emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

KÖVECSES, Z. **Metaphor in culture: universality and variation**. New York: Cambridge University Press, 2005.

KÖVECSES, Z. **Metaphor**: a practical introduction. New York: Oxford University Press, 2010.

KÖVECSES, Z. **Where metaphors come from**: reconsidering context in metaphor. New York: Oxford University Press, 2015.

LAKOFF, G. The contemporary theory of metaphor. *In*: ORTONY, A. **Metaphor and thought**. EUA: Cambridge University Press, 1993.

LAKOFF, G. **Don't think of an elephant!** (Know your values and frame the debate). White River Junction, Vermont: Chelsea Green Publishing, 2004.

LAKOFF, G. Image metaphors. **Metaphor and Symbolic Activity**, v. 2, n. 3, p. 219-222, 1987.

LAKOFF, G. Mapping the brain's metaphor circuitry: metaphorical thought in everyday reason. **Frontiers in Human Neuroscience**, v. 8; 958, 2014. Disponível em: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4267278/>. Acesso em: 20 ago. 2018.

LAKOFF, G. Metaphors of terror: the power of images. **In These Times**. 29 out. 2001. Disponível em: <http://inthesetimes.com/issue/25/24/lakoff2524.html>. Acesso em: 22 mar. 2019.

LAKOFF, G. **Simple framing**: an introduction to framing and its uses in politics. 2006. Disponível em: <https://georgelakoff.com/writings/rockridge-institute/>. Acesso em: 11 abr. 2019.

LAKOFF, G. Sorry, I'm not myself today: The metaphor system for conceptualizing the Self. *In*: FAUCONNIER, G.; SWEETSER, E. (ed.). **Spaces, worlds, and grammar**. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

LAKOFF, G. **Women, fire, and dangerous things**: what categories reveal about the mind. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. **Metaphors we live by**. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

LAKOFF, G.; TURNER, M. **More than cool reason**. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

LANGACKER, R. W. **Cognitive Grammar**: a basic introduction. New York: Oxford University Press, 2008.

LANGACKER, R. W. **Foundations of Cognitive Grammar**. V. 1 – Theoretical Prerequisites. Stanford: Stanford University Press, 1987. v.1.

LEAL, Morgana de Abreu. O medo na visão multiníveis da metáfora conceptual. *In*: BERNARDO, S.; VELOZO, N. (org.). **Medo, mulher e moral**: estudos em Semântica Cognitiva. Rio de Janeiro: Cartolina, 2019.

LOVECRAFT, H.P. **O horror sobrenatural em literatura**. Tradução de: Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.

MASLEN, R. Finding systematic metaphors. *In*: SEMINO, E.; DEMJÉN, Z. (org.). **The Routledge Handbook of Metaphor and Language**. New York: Routledge, 2017.

MAYRING, P. **Qualitative content analysis**: theoretical foundation, basic procedures and software solution. Klagenfurt, 2014. Disponível em: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssolar-395173>. Acesso em: 28 jul. 2019.

MÜLLER, C. Why mixed metaphors make sense. *In*: GIBBS, JR., R. W. (org.). **Mixing Metaphors**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2016.

MUSOLFF, A. Metaphor scenarios in public discourse. **Metaphor and Symbol**, v. 21, n. 1, 2006.

MUSOLFF, A. **Political metaphor analysis**: discourse and scenarios. UK/USA: Bloomsbury, 2016.

NOVAES, A. (org.). **Ensaio sobre o medo**. São Paulo: Senac, 2007.

NUNES, E. Vida longa ao rei. *In*: GOMES, B. L.; RIBEIRO, R. (org.). **Stephen King – o medo é seu melhor companheiro**. Rio de Janeiro: BLG Entretenimento, 2019.

OAKLEY, T. Image schemas. *In*: GEERAERTS, D.; CUYCKENS, H. (org.). **The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics**. New York: Oxford University Press, 2007.

O GATO PRETO. Direção: Edgar G. Ulmer. EUA: Universal Pictures, 1934.

O ILUMINADO. Direção: Stanley Kubrick. EUA: Warner Bros. Entertainment, 1980.

O IMPOSSÍVEL. Direção: Juan Antonio Bayona. Espanha/EUA: Summit Entertainment, 2012.

ORTIZ, R. GLOBALIZAÇÃO: notas sobre um debate. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 24, n. 1, p. 231-254, jan./abr. 2009.

O EXORCISTA. Direção: William Friedkin. EUA: Warner Bros., 1974.

PÂNICO. Direção: Wes Craven. EUA: Dimension Films, 1996.

PELOSI, A. C; FELTES, H. P. M; CAMERON, L. A influência da mídia no discurso de vítimas de violência urbana em Fortaleza-Ceará-Brasil. **Signo**, Santa Cruz do Sul, v. 38, n. 65, p. 38-53, jul./dez. 2013. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/4545/3207> Acesso em: 30 set. 2019,

PIATTI-FARNELL, Lorna; BRIEN, Donna Lee. (org.). **New directions in 21st century gothic**: the gothic compass. New York: Taylor and Francis, 2015.

PINA, Angelina Aparecida de. O papel da mesclagem conceptual na construção do significado do angulador *um tipo de*. **Gragoatá**, Niterói, n. 21, p. 289-301, 2. sem. 2006.

PRAGGLEJAZ GROUP. MIP: A method for Identifying Metaphorically Used Words in Discourse. **Metaphor and Symbol**, v. 22, n. 1, p. 1-39, 2007.

PUNTER, David. **The literature of terror**: a history of gothic fictions from 1765 to the present day. New York: Routledge, 2013. v.1.

REYES, Xavier Aldana. Introduction: What, Why and When Is Horror Fiction. *In*: REYES, X. A. (org.). **Horror**: a literary history. Londres: British Library Publishing, 2016.

RIBEIRO, Manoel Pinto. **Gramática aplicada da língua portuguesa**. 17 ed. Rio de Janeiro: Metáfora, 2007.

RIBEIRO, Rita. O autor e o cinema. *In*: GOMES, B. L.; RIBEIRO, R. (org.). **Stephen King – o medo é seu melhor companheiro**. Rio de Janeiro: BLG Entretenimento, 2019.

ROBERTS, Adam. Gothic and horror fiction. *In*: JAMES, Edward; MENDELSON, Farah (org.). **The Cambridge companion of fantasy literature**. New York: Cambridge University Press, 2012.

ROGAK, L. **Stephen King**, a biografia – Coração assombrado. Tradução de: Claudia Guimarães. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2017.

ROSE, Steve. How post-horror movies are taking over cinema. **The Guardian**, 6 jul. 2017. Culture, Film. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night>. Acesso em: 10 ago. 2020.

SCHMITT, Rudolf. **Análise sistemática de metáforas**: um método de pesquisa qualitativa. Tradução de: Adriano Dias de Andrade. Recife: Ed. UFPE, 2017.

SEMINO, E. **Metaphor and discourse**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

SEMINO, E.; HEYWOOD, J.; SHORT, M. Methodological problems in the analysis of metaphors in a corpus of conversations about cancer. **Journal of Pragmatics**, v. 36, n. 7, June 2004.

SILVA, L. G.; ASSIS, C. L. Inimputabilidade penal e a atuação do psicólogo jurídico como perito. **Direito em Debate**, ano 22, n. 39, p. 122-143, jan./jun. 2013. ISSN 2176-6622.

SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS (SNEL). **Retratos da leitura no Brasil**. 4. ed. 2016. Disponível em: <https://snel.org.br/wp/wp->

content/uploads/2018/02/1-Pesquisa_Retratos_da_Leitura_no_Brasil_-_4.pdf.
Acesso em: 08 mar. 2020.

SMUTS, Aaron. Cognitive and Philosophical Approaches to Horror. *In*: BENSHOFF, Harry M. (org.). **A Companion to the Horror Film**. UK: John Wiley and Sons, Inc., 2014.

SOBRE O MEDO. Sobre o grupo de estudos. Disponível em:
<http://sobreomedo.wordpress.com/about/>. Acesso em: 31 jan. 2012.

SPIGNESI, Stephen J. **O essencial de Stepehn King**. Tradução de: Fernanda Monteiro dos Santos. São Paulo: Madras Editora Ltda., 2003.

STANCKI, Rodolfo. A polêmica do pós-horror. **A escotilha**. 12 jul. 2017, atualizado em 14 out. 2017. Cinema & TV, Espanto. Disponível em:
<http://www.aescotilha.com.br/cinema-tv/espanto/a-polemica-do-pos-horror/>. Acesso em: 10 ago. 2020.

STEEN, G. From linguistic to conceptual metaphor in five steps. *In*: GIBBS, R. W. Jr.; STEEN, G. (org.). **Metaphor in cognitive linguistics**. Amsterdam: John Benjamins, 1999.

STEEN, G.; DORST, A. G.; HERRMANN, J. B.; KAAL, A. A.; KRENNMAYR, T.; PASMA, T. **A method for linguistic metaphor identification**: from MIP to MIPVU. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2010.

STEEN, G. Identifying Metaphors in language. *In*: SEMINO, E.; DEMJÉN, Z. (org.). **The Routledge handbook of metaphor and language**. New York: Routledge, 2017.

STEFANOWITSCH, A. Words and their metaphors: a corpus-based approach. *In*: STEFANOWITSCH, A.; GRIES, S. T. **Corpus-based approaches to metaphor and metonymy**. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2006.

STRANGER THINGS. Direção: Matt Duffer, Ross Duffer, Shawn Levy. 3 temporadas. EUA: Netflix, 2016.

SULLIVAN, K. **Frames and constructions in metaphoric language**. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 2013.

TARÂNTULA. Direção: Jack Arnold. EUA: Universal Pictures, 1955.

THE TWILIGHT ZONE. (série de televisão.) Criador: Rod Serling. EUA: CBS, 1959-1964.

THIBODEAU, Paul H.; BORODITSKY, Lera. Natural Language Metaphors Covertly Influence Reasoning. **PLoS One**; v. 8, n. 1, 2013. e52961. Disponível em:
<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3534638/>. Acesso em: 08 set. 2018.

TUGGY, David. Schematicity. In: GEERAERTS, D.; CUYCKENS, H. (org.). **The Oxford handbook of cognitive linguistics**. New York: Oxford University Press, 2007.

TURNER, M. B. Language is a Virus. **Poetics Today**, v. 13, n. 4, Winter 1992. Disponível em: <https://ssrn.com/abstract=1394387>. Acesso em: 07 abr. 2019.

FONTES DOS EXEMPLOS DE USO UTILIZADOS NO TEXTO

ⁱ <http://www.brasil247.com/pt/247/midiatech/204253/Por-dentro-da-mente-de-um-editor-mal-intencionado.htm>.

ⁱⁱ <https://www.guiadasemana.com.br/literatura/noticia/confira-os-10-livros-de-terror-mais-assustadores>

ⁱⁱⁱ https://www.huffpostbrasil.com/2015/02/03/9-razoes-muito-boas-para-nao-guardar-rancor_a_21675615/

^{iv} <http://www.seminarios.com.br/blog/calculadora-humana/>

^v <http://porfalarnoutracoisa.sapo.pt/2017/10/o-computador-da-minha-mae-tem-vida.html>

^{vi} Retirado do tuíte de Ana Maria Padilha. Disponível em: <https://twitter.com/iaconstante/status/736345486987276288>. Acesso em: 28 maio 2016.

^{vii} <http://propinaliadf.blogspot.com/2018/01/conheca-joao-carlos-lettieri-o-medico.html>

^{viii} <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-4490882>. Acesso em: 21 jul. 2018.

^{ix} <http://www.administradores.com.br/artigos/carreira/o-peso-da-responsabilidade/95635/>

^x <https://cosmopolitan.abril.com.br/estilo-de-vida/10-tipos-beijos-diz-sobre-voces/>

^{xi} <http://eoh.com.br/a-verdade-por-tras-de-uma-pessoa-fria/>

^{xii} <https://www.wareporter.com.br/pegou-fogo-a-dircurssao-no-twitter/>

^{xiii} https://www.huffpostbrasil.com/2018/02/12/temer-de-vampiro-crivella-de-judas-e-a-reforma-da-previdencia-na-avenida_a_23359558/

^{xiv} <https://oglobo.globo.com/esportes/quilherme-comemora-renovacao-de-contrato-afirma-estar-na-flor-da-idade-6196574>

^{xv} <https://pt.dopl3r.com/memes/engra%C3%A7ado/quando-voce-ta-ferendo-de-raiva-por-dentro/53305>

^{xvi} <https://www.facebook.com/aterraaplana/posts/a-teoria-da-evolu%C3%A7%C3%A3o-contradiz-a-alega%C3%A7%C3%A3o-que-a-teoria-da-terra-plana-%C3%A9-regresso/969181999901114/>

^{xvii} <http://www.marisapsicologa.com.br/relacionamentos-abalados.html>

-
- xviii <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/viniustorres/2019/01/brasil-na-lama-e-em-ruinas.shtml>
- xix <https://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/ivan-martins/noticia/2014/10/o-ego-fragil-dos-homens.html>
- xx <https://casadocaminho-pae.org.br/noticias/medico-dos-eua-cria-teoria-que-abre-portas-para-comprovacao-cientifica-da-reencarnacao>
- xxi <https://www.tnh1.com.br/noticia/nid/pesquisa-da-ufrn-com-proteina-da-memoria-abre-janela-para-tratamento-de-alzheimer/>
- xxii <https://www.viagensecaminhos.com/2018/11/tour-arena-da-baixada.html>
- xxiii <https://www.ativo.com/experts/onde-voce-quer-chegar/>
- xxiv <https://www.pensador.com/frase/Nzg4ODI2/>
- xxv <https://www.mises.org.br/Article.aspx?id=2227>
- xxvi <https://www.terra.com.br/noticias/educacao/infograficos/voce-sabia-teorias-cientificas/>
- xxvii <http://jaera.wikidot.com/aaa>
- xxviii <https://www.blogdokennedy.com.br/certos-juizes-gostam-mesmo-e-de-manifestoches/>
- xxix <http://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2019-05/receita-recebe-imposto-de-renda-de-quem-nao-entregou-dentro-do-prazo>
- xxx <https://top10mais.org/top-10-sinais-que-voce-esta-preso-em-um-relacionamento-prejudicial/>
- xxxi <https://lulalivre.org.br/2020/04/28/moro-elegeu-bolsonaro-e-fez-protecao-recorde-mas-pulou-fora-do-barco-no-meio-da-crise/>
- xxxii PERONDI, Eduardo. CRISE ECONÔMICA E INSTABILIDADE POLÍTICA: cenários da ofensiva do capital contra o trabalho no Brasil. In: Revista de Políticas Públicas, vol. 21, núm. 2, 2017. Disponível em: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rppublica/article/download/8236/5074>
- xxxiii Disponível em: <http://www.aulete.com.br/algoz>.
- xxxiv https://www.psicologia.pt/artigos/ver_carreira.php?e-quando-o-peso-da-responsabilidade-nos-deixa-sem-forcas&id=329
- xxxv Frase atribuída a Martin Luther King Jr. Disponível em: <https://osegredo.com.br/eu-decidi-ficar-com-amor-o-odio-e-um-fardo-muito-grande-para-carregar/>
- xxxvi <https://www.atribuna.com.br/noticias/cienciaesaude/quando-o-peso-da-vida-est%C3%A1-dentro-de-n%C3%B3s-1.77708>
- xxxvii <https://www.psdb.org.br/pe/o-fardo-dos-impostos-analise-do-instituto-teotonio-vilela/>
- xxxviii <https://www.netflu.com.br/idolo-se-diz-emocionado-com-1o-gol-em-seu-retorno-e-admite-tirei-um-peso-das-costas/>

xxxix <http://www.aulete.com.br/panaceaia>

xi https://www.huffpostbrasil.com/2018/11/24/12-maneiras-de-terapeutas-lidarem-com-a-raiva-quando-estao-irritados_a_23598371/

xli <https://www.noticiasaminuto.com/fama/1466737/foi-bonito-sentir-esta-onda-de-amor-diz-luisa-sobral-apos-concerto>

xlii <https://psicoclinicas.wordpress.com/2019/12/23/final-de-ano-e-um-turbilhao-de-emocoes/>

xliii <https://www.vix.com/pt/bdm/corpo/vampirismo-energetico-2>

xliv <https://veja.abril.com.br/mundo/papa-francisco-critica-politicas-ditadas-pelo-medo/>

xlv <https://siteantigo.portaleducacao.com.br/conteudo/artigos/psicologia/uma-reflexao-sobre-as-emocoes-positivas-e-negativas/59543>

xlvi https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4133507/mod_resource/content/2/Inteligencia-emocional-Daniel-Goleman.pdf

xlvii <https://exame.com/mundo/medo-reina-na-cidade-mexicana-onde-43-estudantes-sumiram/>

xlviii https://www.pensador.com/so_o_tempo_cura/

xlx <https://www.letras.mus.br/cachorrao-do-brega/doente-de-anor/>

i <https://www.dicasdemulher.com.br/como-deixar-um-homem-excitado/>

ii <https://www.letras.mus.br/leo-minas-ruan/1839120/>

iii https://www.pensador.com/frases_de_raiva/