



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Antonio Marcos Vieira de Oliveira

**Ditos populares em músicas do cancioneiro popular: uma abordagem
cognitiva**

Rio de Janeiro

2012

Antonio Marcos Vieira de Oliveira

**Ditos populares em músicas do cancioneiro popular:
uma abordagem cognitiva**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Linguística.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Sandra Pereira Bernardo

Rio de Janeiro

2012

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

O48	<p>Oliveira, Antonio Marcos Vieira de. Ditos populares em músicas do cancioneiro popular: uma abordagem cognitiva / Antonio Marcos Vieira de Oliveira. – 2012. 120 f.</p> <p>Orientadora: Sandra Pereira Bernardo. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Metáfora - Teses. 2. Gramática cognitiva - Teses. 3. Língua portuguesa – Semântica - Teses. 4. Pragmática - Teses. 5. Provérbios – Teses. 6. Música popular – Brasil - Teses. 7. Imaginação na literatura – Teses. I. Bernardo, Sandra Pereira. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III.Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU 801.541.251</p>
-----	---

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

Assinatura

Data

Antonio Marcos Vieira de Oliveira

Ditos populares em músicas do cancioneiro popular: uma abordagem cognitiva

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Linguística.

Aprovada em 30 de março de 2012.

Banca Examinadora:

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

Prof.^a Dra. Valéria Coelho Chiavegatto
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Carlos Alexandre V. Gonçalves
Faculdade de Letras da UFRJ

Rio de Janeiro

2012

DEDICATÓRIA

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, a Deus, que me capacitou para concluir algo que eu pensava estar acima de minhas capacidades, fazendo com que eu concluísse com sucesso esse estudo.

À professora Sandra Bernardo, minha orientadora, por ser esse modelo de generosidade, profissionalismo e ter acreditado em mim quando nem eu mesmo acreditava.

À Professora Doutora Valéria Coelho Chiavegatto, minha professora da época da graduação, por ter sido a primeira pessoa a me apresentar a teoria da metáfora conceptual.

Ao Professor Doutor Carlos Alexandre V. Gonçalves, pela gentileza de aceitar integrar a banca de exame desta dissertação.

Aos professores do Mestrado em Linguística da UERJ, pelo conhecimento generosamente compartilhado.

Aos meus colegas de mestrado, em especial, Sammy, meu amigo querido, sempre munido de um bom conselho; Juliana, minha irmã mineira; Paula, a mamãe do ano; Ana Paula, pelo sorriso acolhedor, e Luana, a mais nova do grupo, mas nem por isso menos querida. Sem vocês seria bem mais difícil.

Aos amigos, Professor Doutor Roberto Nunes Bittencourt e à professora Ana Lúcia da Silva Melo, por todo o carinho da amizade.

[...]

E na sua meninice

Ele um dia me disse

Que chegava lá

Olha aí! Olha aí!

Olha aí!

Ai o meu guri, olha aí!

Olha aí!

É o meu guri e ele chega!

[...]

Desde o começo eu não disse

Seu moço!

Ele disse que chegava lá

Olha aí! Olha aí!

Olha aí!

Ai o meu guri, olha aí

Olha aí!

E o meu guri!

Chico Buarque

RESUMO

OLIVEIRA, Antonio Marcos Vieira de. *Ditos populares em músicas do cancioneiro popular: uma abordagem cognitiva*. 2012. 120 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

Nesta dissertação, analisam-se alguns ditos populares retomados em músicas do cancioneiro popular, com base na teoria da metáfora conceptual (Lakoff e Johnson, 1980; Kövecses, 2002), e na teoria da integração conceptual (Fauconnier e Turner, 2002). Busca-se investigar se a projeção metafórica presente no dito empregado em situações cotidianas se sustenta, quando o mesmo é retomado em uma letra de música. Este estudo encontra sua justificativa em uma das assunções basilares da linguística cognitiva de que as metáforas conceptuais estão presentes tanto nas conversas cotidianas quanto nas manifestações literárias e artísticas. Pretende-se, assim, observar a multidirecionalidade dos processos de significação desse tipo de construção linguística, a fim de postular seu poder projetivo e metafórico na mente dos falantes. Dentro do repertório de construções proverbiais em português, é perceptível a construção proverbial condicional com a configuração sintático-semântica [x P Q], entre as quais foi escolhida como objeto de estudo a configuração [Quem P Q]. A escolha das músicas foi aleatória, já que não se buscou um gênero ou estilo específico, mas canções que possuíssem ditos populares em suas letras. Na análise, de cunho interpretativo, procedeu-se à identificação do papel da metáfora conceptual presente no dito empregado em situações cotidianas e nas 10 músicas selecionadas para este estudo. Em seguida, postularam-se redes de integração conceptual subjacentes ao sentido dos ditos nas interações em geral e nas músicas, de modo a explicar que as diferenças de sentido observadas ou não nos ditos transpostos para letras de músicas estão relacionadas ao tipo de rede de integração conceptual ativado durante o processo de mesclagem. As redes de integração postuladas para explicar a construção de sentido dos ditos e destes nas músicas analisadas, revelam compressões das relações de CAUSA-EFEITO, MUDANÇA, IDENTIDADE, ANALOGIA-DESANALOGIA e TEMPO, devido, sobretudo, ao papel que os ditos desempenham ao ilustrar cenas da vida das pessoas. Entre as metáforas que estruturam os ditos, nas interações e nas músicas, encontram-se A VIDA É UMA VIAGEM / A VIDA É UM TRAJETO QUE DEVE SER PERCORRIDO COM CAUTELA / VIDA É UM JOGO; TEMPO É LOCAL PARA ONDE ALGO SE DESLOCA; DIFICULDADES SÃO IMPEDIMENTOS (IN) TRANSPONÍVEIS; RELIGIÃO É UMA TRANSAÇÃO COMERCIAL; MORAL É UM OBJETO PRECIOSO (MAS FRÁGIL COMO O VIDRO); EXAGEROS SÃO GOLPES. Espera-se que a hipótese aventada com este estudo motive outras pesquisas sob o escopo teórico da Linguística Cognitiva; em especial, as teorias da metáfora e da mesclagem conceptual, as quais revelaram um potencial descritivo promissor para análise de fenômenos semântico-pragmáticos da língua portuguesa, como os ditos populares, construções situadas no topo da escala de idiomatidade.

Palavras-chave: Ditos populares. Linguística cognitiva. Metáfora conceptual. Mesclagem conceptual. Imaginação narrativa.

ABSTRACT

In this dissertation, some popular sayings found in folk songs, based on conceptual metaphor theory (Lakoff and Johnson, 1980; Kövecses, 2002), and conceptual integration theory (Fauconnier and Turner, 2002) are analyzed. We investigate if this metaphorical projection in those popular saying is sustained in everyday situations, when it is taken up in a lyric. This study finds its justification in one of the basic assumptions of cognitive linguistics that conceptual metaphors are present both in everyday conversations and in the literary and artistic manifestations. The aim is to observe the processes of significance of this type of linguistic construction in order to posit its power projective and metaphorical in the speaker's minds. Within the repertoire of proverbial constructions in portuguese, it is noted the proverbial conditional construction with this syntax semantics configuration [x PQ], among these, it was chosen as the object of this study the setting [About PQ]. The choice of songs was random, since no attempt was made to a specific genre or style, but songs that possess popular sayings in his lyrics. In this analysis, interpretive nature, we proceeded to identify the role of conceptual metaphor in that this employee in everyday situations and in the 10 songs selected for this study. Then, it was postulated conceptual integration networks underlying the effect of said interactions in general and in music, in order to explain the observed differences in meaning or not the sayings translated into lyrics. Those songs are related to the type of conceptual integration of network activated during the merge process. The network integration postulated to explain the construction of meaning of these sayings and the songs are analyzed and it shows the compression of the relations of CAUSE AND EFFECT, CHANGE, IDENTIDY, ANALOGY AND DISANALOGY, TIME, due mainly to the role that those plays illustrate scenes of people's lives. Among the metaphors that structure those popular sayings in the interactions and in the songs are: LIFE IS A JOURNEY / LIFE IS A PATH TO BE TRAVELED WITH CAUTION / LIFE IS A GAME, TIME IS A PLACE WHERE SOMETHING MOVES; DIFFICULTIES ARE BARS (IN) TRANSPOSABLE; RELIGION IS A COMMERCIAL TRANSACTION, MORAL IS A PRECIOUS OBJECT (BUT FRAGILE AS GLASS). It is expected that the hypothesis of this study will motivate further research on the theoretical scope of Cognitive Linguistics, in particular, theories of metaphor and conceptual blending, which revealed a potential promise for descriptive analysis of semantic-pragmatic phenomena of Portuguese as the sayings popular construction on the top idiomatic scale.

Keywords: Popular sayings. Cognitive linguistics. Conceptual metaphor. Conceptual blending. Narrative imagination.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Conceptualização de “Ah, seu eu fosse você, eu voltava pra mim”	19
Figura 2 – Rede de integração conceptual	21
Figura 3 – Rede da integração que constitui a metáfora PROFISSIONAIS DE SAÚDE SÃO ATORES	24
Figura 4 – Rede da integração que constitui a metáfora PROFISSIONAIS DE SAÚDE SÃO VAMPIROS	24
Figura 5 – Rede da integração múltipla	25
Figura 6 – Rede de integração de “Quem corre cansa”	56
Figura 7 – Mesclagem na música Quem corre cansa	58
Figura 8 – Rede de integração de “Quem te viu quem te vê”	60
Figura 9 – Mesclagem na música Quem te viu quem te vê	64
Figura 10 – Rede de integração de “Quem tudo quer nada tem”	67
Figura 11 – Mesclagem na música Quem tudo quer nada tem	70
Figura 12 – Rede de integração de “Quem espera sempre alcança”	72
Figura 13 – Mesclagem na música Quem espera sempre alcança	75
Figura 14 – Rede de integração de “Quem dá aos pobres empresta a Deus”	79
Figura 15 – Mesclagem na música Quem dá aos pobres empresta a Deus	82
Figura 16 – Rede “Quem não tem teto de vidro que atire a primeira pedra”	84
Figura 17 – Mesclagem na música Teto de vidro	87
Figura 18 – Rede de integração de “Quem viver verá”	90
Figura 19 – Mesclagem na música Quem viver verá	93
Figura 20 – Rede de integração de “Quem come a carne róí o osso”	96
Figura 21 – Mesclagem na música Quem come a carne róí o osso	99
Figura 22 – Rede de integração de “Quem canta seus males espanta”	102
Figura 23 – Mesclagem na música Quem canta seus males espanta	105
Figura 24 – Rede de integração de “Quem não chora não mama”	107
Figura 25 – Mesclagem na música Quem não chora não mama	110

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	A LINGUÍSTICA COGNITIVA E A CONSTRUÇÃO DE SENTIDO	13
1.1	Os espaços mentais	18
1.2	A mesclagem conceptual	21
1.3	A teoria da metáfora conceptual	26
1.3.1	<u>Contrapontos entre a Teoria da Metáfora Conceptual e a Teoria da Mesclagem Conceptual</u>	31
1.3.2	<u>A metáfora literária e a metáfora conceptual</u>	33
1.3.3	<u>Metáfora e cultura</u>	39
2	A CAPACIDADE HUMANA DE PRODUZIR HISTÓRIAS: A MENTE LITERÁRIA	41
2.1	Os ditos populares	42
2.2	A música popular brasileira	44
2.3	A imaginação narrativa	45
3	METODOLOGIA	51
4	DITOS POPULARES, METAFORA E MESCLAGEM CONCEPTUAL .	54
4.1	Quem corre cansa	54
4.2	Quem te viu quem te vê	59
4.3	Quem tudo quer nada tem	65
4.4	Quem espera sempre alcança	70
4.5	Quem dá aos pobres empresta a Deus	76
4.6	Quem não tem teto de vidro que atire a primeira pedra	82
4.7	Quem viver verá	88
4.8	Quem come a carne róí o osso	94

4.9	Quem canta seus males espanta	100
4.10	Quem não chora não mama	106
5	CONCLUSÃO	112
	REFERÊNCIAS	118

INTRODUÇÃO

Neste estudo, pretendemos analisar ditos populares retomados em músicas do cancionero popular. Os ditos populares são construções notáveis em várias línguas, tanto no tocante às ideias que transmitem, quanto na originalidade e na transmissão de saberes de uma determinada cultura.

Consistem em elementos essenciais à transmissão de saberes cristalizados em uma sociedade. Por serem empregados em diversas situações comunicativas, de geração a geração, todos somos capazes de falar um deles e entender o conteúdo que transmitem. Em outros termos, sabemos a situação em que podemos empregá-los e também tirar proveito desse uso.

Como os ditos integram nosso conhecimento de mundo, sempre temos a impressão de que foram criados especificamente para as situações em que queremos usá-los, dada a forma como se ligam às nossas experiências. Contudo, essa aparente adequação às diversas situações de uso deve-se ao seu valor de verdade universal, a qual eleva uma informação de nível específico a um patamar geral e, conseqüentemente, enfático. Em outros termos, são pequenas histórias que refletem maneiras de pensar universal e assim favorecem a argumentação do seu usuário.

Por se tratar de expressões que evocam pequenas histórias, sua utilização no discurso permite a projeção dessas histórias na situação comunicativa em curso, com propósito de persuadir o interlocutor ou proteger a face dos participantes da interação. De acordo com Turner (1996), projetamos histórias a todo o momento, amparadas por esquemas de imagem, baseados em nossas experiências, muitas vezes capturadas de forma compactada pelos ditos.

O conhecimento dos falantes nativos de língua portuguesa acerca dos usos dos ditos motivou o presente estudo, cujo objetivo é averiguar, com base no arcabouço das teorias da Metáfora Conceptual (Lakoff e Johnson, 1980; Kövecses, 2002) e da Integração Conceptual (Fauconnier e Turner, 2002), se a projeção metafórica presente na construção de sentido de dez ditos selecionados, empregados cotidianamente, sustenta-se quando esses ditos são retomados em letras de músicas. Além do estudo da construção de sentido dos ditos, cujo caráter cultural consiste em uma justificativa para a pesquisa, este trabalho também se justifica em uma das assunções basilares da Linguística Cognitiva: metáforas conceptuais estão presentes tanto nas conversas cotidianas quanto nas manifestações literárias e artísticas

Como o sentido dos ditos envolve projeções de mais de dois espaços mentais, em razão do cenário narrativo que evocam, também buscamos demonstrar que tais construções podem ser explicadas por redes de integração conceptual, de modo que as diferenças de

sentido observadas nos ditos transpostos para letras de músicas podem estar relacionadas ao tipo de rede de integração conceptual acionado durante o processo de mesclagem.

Estruturamos este estudo da seguinte maneira: no primeiro capítulo, sintetizaremos os conceitos da Linguística Cognitiva empregados na análise. No segundo capítulo, também de cunho teórico, abordaremos a capacidade humana de criar histórias, com base no conceito de imaginação narrativa de Turner (1996), bem como conceituações sobre ditos populares e música popular brasileira. No terceiro capítulo, apresentaremos a metodologia empregada em nosso estudo. Dedicaremos o quarto capítulo à análise. Por último, no quinto capítulo, passaremos às conclusões deste estudo.

1 A LINGUÍSTICA COGNITIVA E A CONSTRUÇÃO DE SENTIDO

Neste primeiro capítulo, revisaremos os conceitos que compõem o arquipélago da Linguística Cognitiva, enfatizando os conceitos fundamentais para as observações e análises a que se propõe este estudo, ou seja, não pretendemos aqui esgotar todo o arcabouço teórico da Linguística Cognitiva.

Em nossa primeira seção, apresentaremos a Linguística Cognitiva, sua abordagem e premissas básicas para a concepção da linguagem. Dentro desta seção, abordaremos os processos conceptuais que auxiliam na construção do sentido, a saber: teoria dos Espaços Mentais e da Mesclagem Conceptual nos termos de Fauconnier (1985, 1994, 1997, 2002) e a teoria da Metáfora Conceptual, nos termos de Lakoff e Johnson (2002).

Concebida no fim da década de setenta e início da década de oitenta, a Linguística Cognitiva (doravante LC) tem como um de seus marcos as obras *Women, fire and dangerous thoughts* de Lakoff (1987) e *Foundations of Cognitive Grammar de Langacker* (1987). Logo, temos aqui um aporte teórico bastante recente, constituído por um conjunto mais ou menos homogêneo de abordagens permeadas por um conjunto de premissas básicas.

A primeira premissa relaciona-se à dependência entre os princípios cognitivos e os princípios que atuam na formação da linguagem. Assim, concebe-se a não autonomia da linguagem, com base no argumento principal de que a linguagem é formatada pela cognição humana, porque busca subsídios na percepção e na característica da espécie, nas experiências físicas, corporais, sensório-motoras básicas vinculadas à compreensão de mundo e às experiências culturais.

Nesse prisma, a linguagem não é autônoma em relação a outras faculdades cognitivas. Apoiados nesta concepção, podemos afirmar que o uso linguístico é um elemento relevante no processo de concepção do mundo, não apenas como ferramenta comunicativa, mas na perspectiva de realismo experiencial (Lakoff, 1987).

No âmbito do experiencialismo, existe uma estreita relação entre o pensamento e o corpo humano: em outras palavras, nosso sistema conceptual decorre de nossa experiência corpórea e o significado emerge dessa experiência. Podemos então afirmar que o cerne de nosso sistema conceptual relaciona-se diretamente com as nossas experiências físicas e sociais. A perspectiva experiencialista possui outro elemento bastante importante que é o

pensamento imaginativo. Conseguimos, através dele, conceptualizar conceitos abstratos, ou seja, nossa capacidade imaginativa é baseada em nossas experiências. Desta forma, podemos afirmar que toda a análise que será apresentada neste estudo por ser de base pragmática, é também experiencialista.

A segunda premissa está ligada à questão da categorização, que, no âmbito da LC, exerce função de primazia na linguagem: só conseguimos compreender o mundo e agir nele, porque categorizamos os objetos e as coisas de modo que passem a fazer sentido para nós (Lakoff e Johnson, 2002). Assim, processos cognitivos funcionam como um elo entre palavras e coisas, tendo em vista que os processos de nomeação são, sobretudo, os processos de categorização.

Entendendo que a realidade é, por excelência, composta por diversos elementos, cabe à capacidade de categorização organizar, em nossa mente, todo esse conjunto desorganizado. Segundo Langacker (1987), trabalhos experimentais realizados em psicologia cognitiva demonstraram que as categorias são usualmente organizadas em torno de instâncias prototípicas, aquelas que aceitamos como mais comuns por acontecerem com maior frequência em nossa experiência.

Assim, elementos que possuem o maior número de características que norteiam uma categoria, podem ser denominados de elementos prototípicos, já os que têm menos características serão menos prototípicos, não pertencendo totalmente a uma referida categoria, ou seja, quanto menos elementos compartilhar com elementos prototípicos de uma categoria, menor a chance de ser incluído nesta categoria.

Dentro desse escopo teórico, a cognição não possui relação apenas com o conhecimento, mas também, principalmente, com os processos formadores do conhecimento, ou seja, a construção de sentidos. Podemos assim entender que as palavras não apenas rotulam as coisas do mundo, mas, sim, funcionam como o reflexo de um real conceptualizado de acordo com uma configuração física; logo, a linguagem não apresenta a realidade, mas põe em evidência a forma como a cognição humana é concebida e categorizada na linguagem.

A premissa terceira refere-se à noção de o significado linguístico ser baseado no uso e na experiência; logo, domínios de experiência podem ser acionados pela linguagem. Só conseguimos entender que o mês de julho significa férias escolares, porque vivemos em uma sociedade onde faz sentido tal ideia, ou seja, o termo “julho” implica a criação de um ciclo determinado pelo tempo. A cada ano, caracterizado por uma sequência de doze meses, é

convencionado culturalmente que nos meses de julho, dezembro e janeiro existem férias escolares. Em outras palavras, o ano de doze meses constitui um domínio semântico ou **modelo cognitivo idealizado** (MCI).

Utilizando o conceito de categorização cognitiva, Lakoff apresenta os MCIs como estruturas através das quais organizamos nosso conhecimento e que nos permitem criarmos categorias, ou seja, os MCIs compõem o mecanismo mental que permite o raciocínio humano de forma otimizada, sem sobrecarga de memória. Embora não correspondam ao mundo real, referenciam a maneira como o mundo é entendido e organizado pelos seres humanos.

Um exemplo para ilustrar essa noção de MCI pode ser retirado da fala de uma professora em um seminário de linguística. A referida professora comenta que chamou a atenção de seu neto num dia em que estava muito ocupada e incomodada com a bagunça da criança. Ao ouvir o grito da avó, que o sacudia, a criança lhe diz: “Você não tem jeito de avó”. O neto da professora ativou um MCI de avó sobre um universo familiar que dispõe em sua mente até então: pessoa frágil, dócil, com bastante idade e que é impossível de cometer atos recriminadores. Podemos aqui afirmar que a categoria “avó” é definida por um MCI e motiva diferenças que podem ser definidas culturalmente.

A avó prototípica, tal como a sociedade nos impõe, é o membro central de uma família, não trabalha fora, sabe fazer boas comidas, adora ver televisão e nunca briga com os netos; logo, exemplos prototípicos são pontos de referência na criação dos MCIs e como a referida professora, na categorização do neto, estava bastante distante da avó prototípica, não poderia pertencer ao MCI de avó, por isso a criança disse a frase: “Você não tem jeito de avó”. Podemos, enfim, afirmar que MCIs são fontes estruturadoras de categorias e de efeitos de prototipicidade, ou seja, criam um elemento em que aspectos cognitivos e sociais ficam resguardados, criando assim nossos processos de conexão com elementos do mundo.

A última premissa vai ao encontro da motivação da gramática sem limites entre os seus níveis, na medida em que a linguagem reflete processos cognitivos que possuem relação com o modo como categorizamos o mundo. A motivação da gramática e a noção de que o conhecimento é enciclopédico possuem estreita relação com o conhecimento linguístico que repercutirá no funcionamento de uma gramática. Sendo assim, podemos afirmar que não existem fronteiras perceptíveis entre os diversos níveis de uma gramática, não existe oposição entre o conhecimento linguístico e o conhecimento de mundo e, por fim, as palavras não apresentam um significado estritamente linguístico, funcionam como sinalizadores que ativam

significados em nosso sistema conceptual.

Seria, então, óbvio dizermos que, se o significado se relaciona com a maneira como interagimos com o mundo, é natural que o mundo apresente reflexos na construção do significado, pois não é, como sabemos, um módulo independente da mente e, por isso, reflete toda a nossa experiência. Em outras palavras, o significado linguístico não está separado de outras formas de conhecimento de mundo que temos. É nesse sentido que é enciclopédico e não autônomo, pois envolve conhecimentos de mundo que interagem com outras capacidades cognitivas.

A LC constitui, de acordo com a metáfora proposta por Geeraerts (2006), um arquipélago de teorias para a concepção da linguagem que se apoia em estruturas que captam e organizam nosso conhecimento, até mesmo as estruturas mais abstratas que auxiliam na formação desse conhecimento. Assim, além dos MCIs, outras estruturas conceptuais baseiam nosso conhecimento: os esquemas imagéticos e os *frames*.

Considerados como uma representação conceptual abstrata resultante de nossas observações do mundo em que vivemos, os **esquemas imagéticos** derivam de nossas experiências sensoriais e perceptuais, emergindo, assim, de nossa experiência corporificada. Em linhas gerais, representam padrões esquemáticos que refletem os seguintes domínios: CONTÊINER, TRAJETÓRIA, FORÇA e EQUILIBRIO, responsáveis pela estruturação da experiência ancorada no corpo.

O rótulo “imagético” advém do termo “imagem”, utilizado na psicologia, onde experiências imagéticas se relacionam e derivam de nossas experiências com o mundo ao nosso redor. A palavra “esquema” nos dá a noção de algo ainda não totalmente concreto, pois ainda é um esquema. Em outras palavras, os esquemas imagéticos não podem ser ricos em detalhes, pois são constituídos por conceitos abstratos, ainda sem conteúdo proposicional.

Como forma de exemplificação, podemos utilizar o esquema imagético do CONTÊINER que origina expressões linguísticas que indicam movimento para dentro ou para fora, como em “Já coloquei a cebola dentro da geladeira”, “A bola saiu do campo”.

O esquema imagético DENTRO-FORA pode ser exemplificado na expressão “Hoje quero me jogar na noite”, que também utiliza o esquema imagético do CONTÊINER, ao metaforizar a noite como uma coisa onde podemos entrar. Dessa forma, a noite é conceptualizada como um recipiente.

A noção de *frame*, desenvolvida por Fillmore (1975, 1977, 1982, 1985), trata da

estrutura semântica de itens lexicais e construções gramaticais. *Frames* são esquematizações da experiência representada num nível conceitual que relaciona elementos e entidades associadas a uma cena culturalmente particular. Os *frames*, como proposto por Fillmore, incluem diversos tipos de conhecimento, até mesmo atributos e relações entre esses atributos.

Segundo Fillmore, para interpretarmos o grupo de verbos “comprar”, “vender”, “pagar”, “custar” e “cobrar” é necessário acessar o *frame* EVENTO COMERCIAL. Assim, a interpretação das frases (i) “Fulano comprou uma bala por R\$ 0,10” e (ii) “Fulano comprou uma casa por R\$ 100.000,00.” envolve o acionamento de aspectos particulares do *frame* EVENTO COMERCIAL, conforme o co-texto de emprego do verbo *comprar*. Entendemos que o valor mostrado nos exemplos tem grande relação com o *frame*, pois os valores nunca poderiam estar trocados nos exemplos, pois, ao pensarmos num *frame* de comércio que vende balas a varejo, já sabemos que o valor de uma unidade dessa mercadoria será pequeno, ao passo que a compra de uma casa requer uma quantia maior de dinheiro: mercadorias distintas foram evocadas na cena comercial representada pelas frases.

Assim sendo, entendemos que o significado de uma palavra é subordinado a *frames*, na medida em que, para interpretarmos uma palavra ou uma sentença, precisamos acessar as estruturas de conhecimento que relacionam elementos e entidades associadas a cenas de nossa experiência humana. Logo, as palavras são subjugadas a um elemento de importância maior na construção de sentido e esse elemento é o *frame*. Neste estudo, utilizaremos em nossa análise *frames* organizacionais específicos que fundamentarão os espaços ativados nas mesclagens propostas.

A construção do sentido se dá através de mecanismos mentais e não apenas pelo acionamento de bases de conhecimento, ou seja, manipulamos inconscientemente estruturas de conhecimento via mecanismos de cognição que podemos denominar de processos de conceptualização.

Entre esses processos, três foram fundamentais para o desenvolvimento deste estudo: a teoria dos Espaços Mentais de Fauconnier (1985, 1997), a teoria da Mesclagem Conceptual de Fauconnier e Turner (2005) e a teoria da Metáfora Conceptual de Lakoff e Johnson (2002).

Devido à importância para análise proposta aqui, tais teorias serão apresentadas nas próximas seções.

1.1 Os Espaços Mentais

A teoria dos Espaços Mentais, desenvolvida por Gilles Fauconnier (1985, 1997), é um arcabouço de bastante importância no processo de construção de sentidos. O autor desenvolve sua teoria em duas obras basilares: *Mental Spaces* (1985) e *Mappings in thought and language* (1997). Em 2002, junto com Mark Turner, Fauconnier apresenta uma extensão da teoria dos Espaços Mentais, a teoria da Mesclagem Conceptual (tratada adiante, na seção 1.3).

Para Fauconnier (1985, 1997), a construção do significado ocorre por meio de dois processos: (i) a construção de espaços mentais e (ii) a criação de um mapeamento entre os espaços mentais. Acrescenta ainda que a relação entre os mapeamentos sofre forte influência do contexto onde o discurso ocorre, ou seja, a construção de sentidos é situada ou ligada a um contexto específico.

É importante ressaltarmos que os espaços mentais funcionam como operadores do nosso processo cognitivo, pois suscitam aspectos do conhecimento partilhado entre os interlocutores em um determinado contexto; enfim, são pacotes mentais que possuem uma informação refinada de cada interlocutor em um contexto específico. Assim sendo, a semântica, vista como área em que o significado independe do contexto de uso de uma frase, por exemplo, não pode ser dissociada da pragmática, área de estudos em que o significado depende do contexto, porque a construção de sentidos está sujeita a informações de uma situação específica.

Nesse arcabouço, o espaço mental é uma região do espaço conceitual construída localmente, de acordo com as necessidades específicas do discurso. Desse modo, a formação dos espaços mentais e as relações estabelecidas por eles possuem o poder de contribuir muito na construção de sentidos e esses sentidos podem ser ilimitados. Nos versos, “Ah, seu eu fosse você, eu voltava pra mim”, da letra da música “Pra Você” de Roberto Carlos, podemos observar que há uma conceptualização contrafactual, pois cria-se um cenário que contraria a realidade. Esse cenário contrafactual é representado num espaço mental hipotético, ligado a um espaço base da realidade em que a mulher não pretende reatar a relação. Na figura (1), em seguida, expomos a representação da interpretação dos versos.

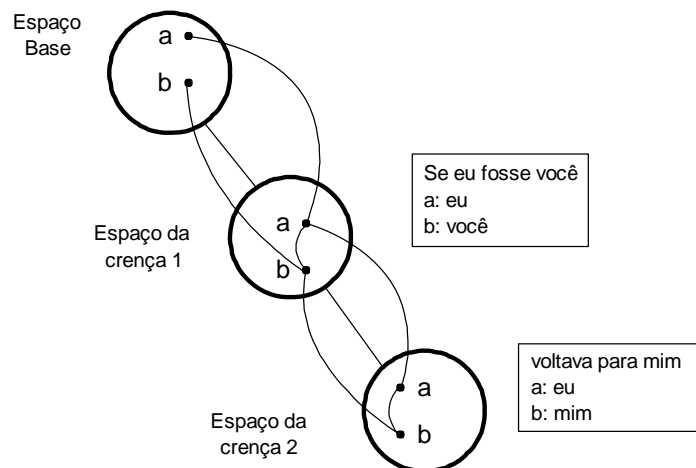


Figura 1 – Conceptualização de “Ah, seu eu fosse você, eu voltava pra mim”

Assim, a partir do espaço BASE da realidade em que **a** e **b** encontram-se separados, abrimos um novo espaço mental sinalizado pelo conector *se*, uma forma linguística construtora de espaços mentais, para a criação de uma realidade hipotética em que **a** se torna **b**, por isso as contrapartes desses elementos aparecem ligadas no espaço da crença 1. Criado o cenário hipotético, **a** e **b** reatam sua relação, representada no espaço da crença 2.

Essas conexões entre espaços ocorrem em virtude do *princípio de acesso*, que propicia a conexão de um elemento à sua contraparte em outro espaço. Em termos formais, o princípio é enunciado da seguinte maneira:

Princípio de acesso

Se dois elementos **a** e **b** são ligados por um conector $F(b=F(a))$, então o elemento **b** pode ser identificado por nomeação, descrição ou indicação da sua contraparte em **a**.

O *princípio de acesso* estabelece que, se dois elementos estão ligados por um conector, a descrição de um elemento pode ser usada como acesso à sua contraparte. O acesso só ocorrerá se dois espaços estiverem acessíveis um ao outro.

À medida que o discurso avança, novos espaços mentais são construídos e se ligam a outros espaços mentais já criados, porque um espaço mental BASE continua acessível para a criação de novos espaços. À proporção que o discurso avança, com a criação de novos espaços mentais, teremos uma rede de espaços criada por esquemas indutivos, estabelecendo, entre os espaços, uma relação progressiva que possa dar conta da construção de sentido.

Além do conector *se*, existem outras formas linguísticas que licenciam a construção de espaços mentais, como, por exemplo, sintagmas preposicionais, advérbios, nomes. Também funcionam como construtores de espaços mentais marcadores gramaticais de tempo e modo e informação pragmática. Assim, os construtores de espaço mental acabam por criar um cenário além do apresentado no discurso; esse cenário mental apresenta uma realidade paralela à simples realidade em que o discurso ocorre, de modo que, de acordo com o contexto, o enunciador pode criar variados cenários contrafactuais.

Logo, o exemplo apresentado acima evidencia a ideia de que o significado não reside somente nas palavras, mas emerge dos processos conceituais que relacionam situações reais e situações hipotéticas. Esse arcabouço é extremamente importante para análise das músicas que compõem o nosso corpus, nas quais cenários hipotéticos e narrativos são criados.

Como a análise das letras de músicas envolve o processamento de narrativas, torna-se necessário apresentar as noções de Cutrer (1994) acerca de especificidades entre espaços mentais e gênero narrativo.

Segundo Cutrer (1994), a partir de Chatman (1978), existem especificidades no caso da ligação entre domínios da realidade e da narrativa. Nos estudos de Cutrer (1994), autor e leitor inferidos estão fora do domínio da narrativa e são entidades fornecidas através dos MCIs, construtos mentais dependentes de expressão linguística para a interpretação. Nesse prisma, narrador e narratário equivalem ficcionalmente a autor e leitor e são codificados dentro de um contexto específico. Dessa forma, o autor inferido (narrador) possibilita a projeção de um MCI que remete a autores e obras.

De acordo com Cutrer (1994), entidades presentes na produção e interpretação de narrativas acabam por constituir um Ponto de Vista (PV), ou seja, uma base. Essa base do autor inferido estará disponível a todo momento, funcionando como uma âncora para o tempo da narrativa. Em algumas narrativas, o tempo pode ser acessado de muitos espaços bases, mas o PV do autor (narrador) inferido sempre estará disponível, no domínio da narrativa, funcionando como uma base desse autor.

A história contida em uma narrativa é uma trajetória percorrida por narrador e narratário e, nessa trajetória, há pontos percorridos que podem corresponder a pontos no eixo temporal, porém, mesmo que haja tais pontos temporais, narrador e narratário podem transitar pelo mundo narrado em qualquer ordem temporal, graças à existência da base, eternamente

disponível, do autor.

Em outras palavras, essas entidades temporais que constituem um PV /Base podem ser acessadas pelo narrador em qualquer parte da narrativa em que estiver, ou seja, o narrador pode transitar livremente pelo mundo narrado, sem se importar com o eixo temporal, e a presença do narrador constituirá um PV/Base que não sofre influência do eixo temporal (também entendido como um PV/Base totalmente disponível ao PV/Base do narrador).

Esses conceitos foram aplicados à análise, porque permitem a descrição de domínios narrativos abertos pelos espaços, revelando a estruturação cognitiva dos discursos narrativos presentes nas músicas analisadas.

1.2 A Mesclagem Conceptual

A integração conceptual é um processo cognitivo que permite a interação entre domínios conceptuais que funcionam como *input* para um novo espaço – a mescla. A interação entre os domínios de *input* é alcançada através de um mapeamento parcial que projeta seletivamente elementos dos *inputs* iniciais para um terceiro espaço, o espaço mescla, elaborado de forma dinâmica. Esse mapeamento explora estruturas esquemáticas dos *inputs* ou desenvolve estruturas esquemáticas compartilhadas. A estrutura compartilhada nos *inputs* iniciais fica contida em um quarto espaço chamado de espaço genérico.

Esses quatro espaços são conectados através de conexões projetivas e constituem uma rede de integração conceitual representada na figura (2), abaixo.

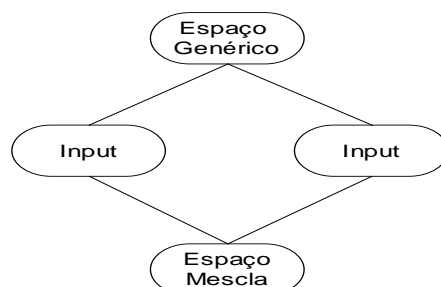


Figura (2) – Rede da integração conceitual

Fauconnier e Turner (2002) afirmam que criar uma rede de integração é estabelecer

espaços mentais, é equiparar esses espaços, é realizar projeções seletivas, é localizar estruturas compartilhadas, é realizar projeções de volta para os *inputs* iniciais, é buscar novas estruturas para os *inputs* ou para uma mescla. Em suma, é realizar várias operações no próprio processo de mesclagem.

Ao estabelecermos um espaço mescla, estamos operando cognitivamente dentro desse espaço mescla, o que nos permite manipular vários eventos dentro de uma unidade integrada. A mescla fornece uma estrutura, um elemento novo, inédito, não disponível em nenhum dos outros espaços da rede de integração. Esse elemento novo, que emerge do espaço mesclado, Fauconnier e Turner (2002) denominam de estrutura emergente, que recebe este nome por emergir do processo de mesclagem.

A estrutura emergente pode resultar de três processos diferentes: (a) Composição, (b) completamento e (c) elaboração. A composição é alcançada através da justaposição de elementos, disponibilizando relações a partir dos espaços de *input*, as quais não existem nos espaços de *input* iniciais. O processo de completamento constitui-se pela forma mais básica de seleção, através da qual algumas partes do *frame* são selecionadas e, em seguida, outros elementos são complementados para a geração da mescla. Na elaboração, temos um processamento *on-line* que produz a estrutura única para a mescla. As mesclas são elaboradas à medida que são tratadas como simulações e processadas de forma imaginativa de acordo com alguns princípios.

Fauconnier e Turner (1998, 2000, 2002) observaram um enorme número de possibilidades de projeções para uma rede de integração simples, dando origem a uma **taxonomia de redes**. Os tipos de redes que os autores apresentam são os seguintes: redes simples, redes reflexivas, redes de escopo único e redes de escopo duplo.

As redes simples constituem-se de duas entradas, uma que contém um *frame* com funções e outra que contém valores. A principal característica é que este tipo de rede dá origem a uma mescla, contendo uma estrutura que não está em nenhum dos *inputs*. As redes reflexivas, segundo Fauconnier e Turner (2002), possuem como característica definidora a relação em que todos os espaços compartilham um *frame* comum, incluindo o espaço-mescla.

As redes de escopo único são aquelas em que os *inputs* têm *frames* diferentemente organizados; todavia, apenas um deles é projetado para a organização da mescla. Em outras palavras, existe assimetria, já que um dos *inputs* é que fornece o *frame* organizador da estrutura emergente da mescla. As redes de escopo duplo possuem *inputs* que são organizados

por diferentes *frames*, mas alguma tipologia é projetada de ambos os *frames* para organizar o *frame* da mescla. Nesse tipo de rede, o espaço mesclado desenvolve sua estrutura emergente e acaba com um *frame* específico mais rico.

De acordo com Fauconnier e Turner (2002), a conceptualização alcançada por meio da mesclagem consiste em um aspecto diferenciador da capacidade cognitiva humana, revelando-se como um mecanismo mental otimizador da memória, em razão da compressão propiciada pela integração entre os espaços de *input*, cujos elementos são projetados seletivamente no espaço mescla. Dessa forma, cenários podem ser imaginados numa escala de compreensão ótima, de modo que, por exemplo, podemos conceber uma cerimônia de graduação sem a necessidade de carregar na memória todas as etapas pelas quais passamos até chegar à formatura.

Essa compressão de elementos alcançada por meio da mesclagem de relações conceptuais é denominada de **relação vital**. Em outras palavras, relação vital é a união entre elementos ou propriedades de contrapartes, de modo a possibilitar a compreensão numa escala humana, ou seja, de forma otimizada e imaginativa.

Os autores propõem um pequeno conjunto das relações vitais, que se repetem com frequência em processos de mesclagem e apresentam uma taxonomia de relações vitais que são as seguintes: TEMPO, ESPAÇO, REPRESENTAÇÃO, MUDANÇA, PAPEL-VALOR, ANALOGIA-DESANALOGIA, PARTE-TODO, CAUSA-EFEITO.

Uma rede de integração conceptual envolve sempre, pelo menos, quatro espaços: dois espaços de entrada, um espaço genérico e um espaço de mescla, mas existem também as **mesclas múltiplas**, em que várias entradas são projetadas em paralelo, ou os espaços são projetados sucessivamente em mesclas intermediárias, que servem como espaços para outras mesclas.

Mostraremos a análise de um excerto de um editorial de jornal apresentado por Fauconnier e Turner (2002, p. 279/280), como forma de exemplificação de mesclagens múltiplas, seguida da representação da rede de integração, também proposta pelos autores, ao final desta seção.

O presidente Clinton fez, corajosamente e de forma brilhante, eu acho, a aposta de que os atores atuantes no setor de saúde têm assustado tanto os americanos, que estamos dispostos a aceitar qualquer coisa, inclusive impostos mais altos, ao invés de continuar sendo coadjuvantes em um melodrama médico que lembra nada mais do que um filme interminável do Drácula em que a vítima sempre perde até a última gota de sangue. O povo vai gritar Drácula “medicina socializada” e lamentar que você não seja capaz de escolher seu próprio

médico (Tradução livre).

Nessa passagem, encontramos duas redes de integração, onde cada um dos espaços é conectado por um mapeamento metafórico. Na primeira rede (figura 3), um espaço de entrada é o da indústria da saúde e de seus profissionais (médicos, administração hospitalar, agentes de seguro de saúde) e o público (pessoas que estão doentes e pagam por serviços médicos).

Em outro espaço de entrada, fica a estrutura do cinema que contrasta “atores privilegiados” (que têm um emprego estável, bom salário e podem ser arrogantes) com “figurantes” (que estão à mercê de produtores caprichosos, não possuem nenhuma proteção e são explorados). Os atores (profissionais de cinema) são as contrapartes dos profissionais da saúde e os figurantes, as contrapartes do público cansado.

O diagrama de mapeamento metafórico pode ser representado na figura (3).

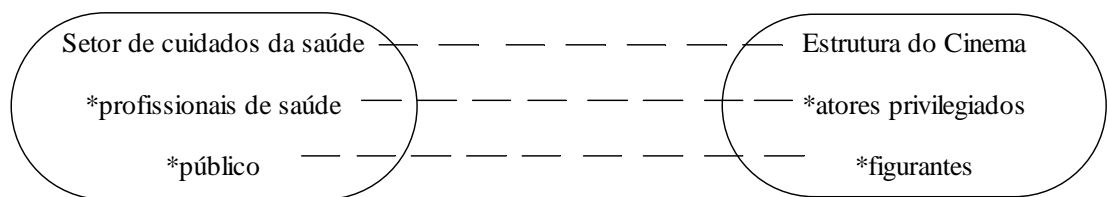


Figura (3) – Rede da integração que constitui a metáfora **PROFISSIONAIS DE SAÚDE SÃO ATORES**

A segunda rede (figura 4) também é composta pelo setor de cuidados da saúde, já o outro espaço de entrada configura uma história de horror convencional, a história do Conde Drácula que suga o sangue de suas vítimas. No espaço mescla, os profissionais de saúde são vampiros e os pacientes são suas vítimas.

O diagrama de mapeamento metafórico encontra-se representado na figura (4).

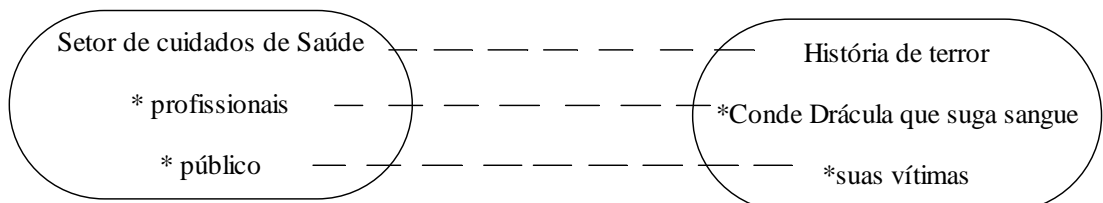


Figura (4) – Rede da integração que constitui a metáfora **PROFISSIONAIS DE SAÚDE SÃO**

VAMPIROS

Ambas as redes possuem projeção metafórica, porém as duas metáforas são diferentes e poderiam ser usadas de forma independente: em uma das redes, médicos e profissionais da saúde são vampiros; na outra rede, os profissionais da saúde são profissionais de cinema (atores).

A frase "os atores atuantes no setor de saúde" é um gatilho para começarmos a construir uma rede de integração cujas entradas são configuradas pelos espaços *estrutura do cinema* e *setor de cuidados da saúde*. Quando entendemos que esses atores (pessoas atuantes) estão deixando os americanos assustados, concluímos quem atua na mescla, mas a relação é indeterminada até que nos é oferecida a história de Drácula; logo, uma maneira de explicar o medo se torna clara. Há outro espaço com a história de horror de Drácula que tem um mapeamento metafórico com o setor de cuidados da saúde e um mapeamento com a entrada de cinema.

Assim, uma mescla múltipla, conforme representação da figura 5 abaixo, surge com três espaços mutuamente conectados (setor de cuidados da saúde, indústria de cinema e história de terror).

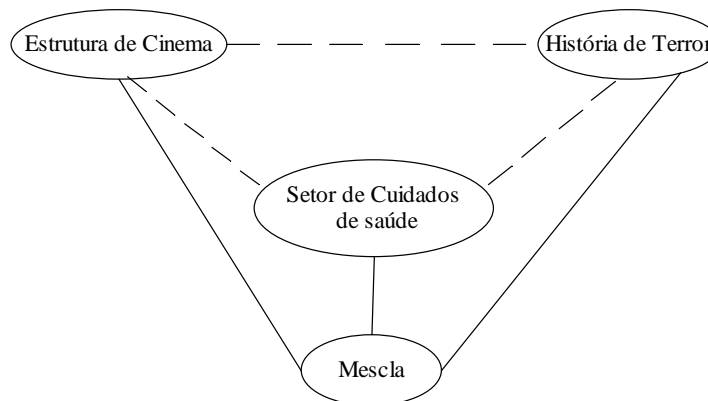


Figura (5) – Rede da integração múltipla

Portanto, o espaço história de terror – Drácula – agora é também uma entrada para a mescla. Todos os três espaços são seletivamente projetados para um espaço em que os participantes do evento herdaram características de todas as três entradas.

1.3 A Teoria da Metáfora Conceptual

A metáfora foi, em tempos passados, e continua sendo em dias atuais, um objeto de grande reflexão. A teoria contemporânea da metáfora no escopo de Linguística Cognitiva concebe a metáfora como uma ferramenta de grande importância na estruturação do pensamento e do raciocínio, mas nem sempre foi entendida dessa maneira.

Na antiguidade clássica, Aristóteles apresentou a primeira proposta teórica referente ao assunto. Sua influência ainda é fundamental, independente da abordagem que trata a metáfora. Devemos a Aristóteles a prerrogativa, fundamentada pela perspectiva tradicional, de que a capacidade em criar metáforas separa os seres humanos em eloquentes ou banais. Sobre a metáfora, Aristóteles afirma que esta é a atribuição de um nome a um referente, portanto, de uma transposição entre elementos. Em seus estudos, Aristóteles propõe quatro tipos de metáforas, a saber: gênero por gênero, gênero por espécie, espécie por gênero e analogia.

Nos três primeiros tipos, a transferência ocorre no nível do léxico; temos então uma substituição. Podemos afirmar que a categoria gênero por gênero corresponde à metáfora como apresentada pela gramática tradicional e as categorias gênero por espécie e espécie por gênero correspondem à metonímia. Já na metáfora por analogia, proposta por Aristóteles, a transferência ocorre de um domínio de conhecimento para outro domínio de conhecimento, não ficando restrita às palavras; podemos entender que há aqui um embrião para a teoria contemporânea da metáfora que é alvo deste estudo.

Para Aristóteles, mesmo que as palavras não sejam adequadas para a substituição, a transferência de domínios de conhecimento mantém-se através de uma adequação desde que fique clara a analogia.

Da metáfora concebida à luz de Aristóteles para os dias atuais, vários estudos sobre o tema foram realizados por diversos pesquisadores; todavia é inquestionável a importância da influência aristotélica no estudo da metáfora, servindo de base para várias outras teorias e modelos de pesquisa.

Os estudos realizados sobre a metáfora, na década de 70, representam um divisor de águas, pois, a partir de então, a metáfora foi concebida com a hipótese de ser um fenômeno do pensamento. Essa inovação vem quebrar paradigmas científicos realizados até então que

consideravam a metáfora como um desvio e a colocavam em um plano menor como um simples adorno retórico e residual.

George Lakoff e Mark Johnson em 1980 com a obra *Metaphors We Live By* quebram o paradigma vigente e elevam a essencialidade da metáfora na compreensão do mundo e do homem. Insatisfeitos com gerativismo de Chomsky, que já não dava conta de algumas de suas aspirações com relação à linguagem, e já incorporados ao âmbito da Linguística Cognitiva, apresentam evidências empíricas de que a metáfora não é apenas um adorno da linguagem.

Para os autores, a grande ocorrência de metáforas na linguagem cotidiana representava um dado objetivo que não podia ser ignorado e corroborava para a existência de uma função que ultrapassasse o simples uso de um processo de significação. A recorrência de expressões metafóricas podia ser entendida como uma dimensão central da metáfora, a de estruturar o nosso sistema conceptual na forma como pensamos, atuamos e agimos.

Ao utilizarmos a metáfora, grande parte dos nossos conceitos são compreendidos em termos de outros; em outras palavras, a metáfora permite ao ser humano compreender e representar o mundo através da transferência de domínios de conhecimentos. Realizamos essa transferência entre domínios de forma inconsciente, mas buscamos, nas nossas experiências, elementos que nos autorizem a perceber o mundo e acabam por auxiliar no processo de compreensão.

A teoria da metáfora conceptual coloca no mesmo patamar o pensamento e a linguagem. Nesse prisma, a metáfora é entendida como o elemento central da conceptualização e do raciocínio e tem como elemento relevante, a experiência sensório-motora. Frases como “olha onde nossa vida chegou?”, “não cheguei a lugar nenhum” e “estou numa encruzilhada” são realizações linguísticas da metáfora conceptual A VIDA É UMA VIAGEM e podemos dizer que constituem a evidência de que a metáfora estrutura o pensamento a partir de nossas experiências.

A partir de exemplos como esses, podemos afirmar que a metáfora não é realmente uma simples figura estilística, mas um processo de projeção que influencia a nossa forma de pensar e a nossa forma de raciocinar nossa realidade cotidiana, sempre a partir de nossas experiências vividas. Dessa forma, fica nítida a noção de que o pensamento pode ser metaforicamente estruturado.

O novo paradigma de estudo da metáfora contraria a visão clássica, pois esta não é entendida como um elemento retórico e, sim, como um mecanismo de pensamento, ou seja,

do raciocínio e tem como função estruturar o nosso sistema conceptual.

A metáfora não é um fenómeno cognitivo de uso exclusivo da razão, mas também um processo de grande importância para a imaginação, porque auxilia o ser humano na sua capacidade de pensar, de elaborar e de criar conceitos extremamente necessários à compreensão das experiências vividas. Para Lakoff (2002, p.48), “a metáfora não é somente uma questão de linguagem (...) os processos do pensamento são em grande parte metafóricos (...) as metáforas como expressões linguísticas são possíveis por existirem metáforas no sistema conceitual de cada um de nós”.

A metáfora é caracterizada como um mapeamento, um conjunto de relações que acontece entre domínios conceptuais, denominados de domínio base e de domínio alvo. O mapeamento entre os domínios acontece de forma implícita e automática, assumindo funções relevantes no processo da linguagem.

É importante ressaltar que, segundo Lakoff e Turner (1998), a metáfora envolve dois níveis de construção, o conceptual e o linguístico, e para apresentar essa distinção entre níveis, Lakoff (1993) os denomina de “metáfora” e “expressão metafórica”. O termo “metáfora” faz alusão ao mapeamento entre os domínios e o termo “expressão metafórica” relaciona-se exclusivamente à configuração linguística da metáfora.

Por exemplo, a expressão metafórica “estamos em uma encruzilhada” relaciona-se com a metáfora conceptual O AMOR É UMA VIAGEM. Em outras palavras, na visão conceptual, a metáfora passa de uma simples figura de retórica para uma operação cognitiva fundamental. A ideia central desse paradigma é de que a cognição é o resultado de uma construção mental (Lakoff e Johnson, 2002, p. 13).

O mapeamento é feito de forma bastante estruturada e é deflagrado por pistas linguísticas que constituem fontes geradoras de polissemia e de inferências, já que nos levam à ativação de esquemas genéricos conceptuais. Na obra *Metaphors we live by* (1980), Lakoff e Johnson apresentam a sistematicidade das expressões metafóricas convencionais como uma evidência importante do pensamento metafórico cotidiano. Os autores observaram expressões linguísticas corriqueiras e perceberam que há um sistema conceptual metafórico subjacente à linguagem influenciando de forma grandiosa nosso pensamento e nossas ações.

A metáfora conceptual O AMOR É UMA VIAGEM, por exemplo, caracteriza uma generalização polissêmica e uma generalização inferencial. Em nossa língua, várias expressões que pertencem à linguagem cotidiana são estruturadas pela conceptualização do

amor como uma viagem: “olha onde nosso amor chegou”, “nossa relação é um beco sem saída”, “não sei aonde esse amor vai chegar” etc.. Dessa forma, podemos perceber que tais expressões não são utilizadas somente para falar sobre o amor, mas também para pensarmos sobre ele.

O processo de mapeamento entre os domínios é determinado por pistas linguísticas e o processo de especificação se constrói através dele. Assim, ocorre a identificação e a projeção de significados entre os domínios. A projeção entre domínios não é um processo arbitrário, mas também não acontece a partir de um conjunto infinito de relações. O mapeamento metafórico é estruturado por um princípio geral, o princípio de invariância, que impõe e explica restrições ao significado.

O domínio fonte corresponde ao domínio alvo e vice-versa e as restrições são governadas pelo domínio alvo. A expressão metafórica “Olha onde nosso amor chegou?”, relaciona-se à relação amorosa e é organizada a partir da metáfora conceptual básica O AMOR É UMA VIAGEM. A projeção metafórica entre o domínio fonte, VIAGEM, e o domínio alvo AMOR é estruturada a partir de nossas experiências emocionais, físicas e de nosso conhecimento compartilhado culturalmente.

Essa projeção é fortemente estruturada, na qual entidades do domínio do AMOR (amantes, objetivos comuns, dificuldades, relacionamento amoroso etc.) correspondem de forma sistemática a entidades do domínio VIAGEM (os viajantes, o veículo, o destino etc.). O conjunto de correspondências resultantes desse mapeamento metafórico caracterizará as correspondências que nos levam a raciocinar sobre o amor, utilizando o conhecimento com o qual raciocinamos sobre viagens.

Na metáfora O AMOR É UMA VIAGEM, o domínio alvo AMOR restringe as correspondências a serem estabelecidas através do domínio fonte VIAGEM. Como corolário da essência da metáfora conceptual, a projeção entre conceitos respeita a questão da direcionalidade. O princípio de invariância limita as possibilidades para o mapeamento, impedindo o surgimento de relações incoerentes, não permitidas pela estrutura inerente ao domínio alvo. A quebra do princípio de invariância resultará em um mapeamento confuso, incoerente e inadequado. A projeção metafórica é um processo que pressupõe imaginação, ou seja, capacidade de raciocinar, isto é, utilizar conhecimentos explícitos ou implícitos fornecidos por um determinado sistema sociocultural.

Por tudo o que foi apresentado, podemos afirmar que a contribuição do paradigma da

metáfora conceptual no âmbito da Linguística Cognitiva é de grande importância por apresentar uma inovadora concepção da linguagem metafórica.

Ao possuir o papel central no raciocínio e na linguagem, ou seja, na cognição, estudiosos observaram elementos até antes inquestionáveis acerca do significado, da cultura, da experiência humana, ou seja, do sistema conceptual como um todo.

Lakoff e Johnson (2002), ao conceberem o processo metafórico, classificaram as metáforas em três níveis diferentes: as estruturais, as orientacionais e as ontológicas.

As metáforas **estruturais** são aquelas em que estruturamos metaforicamente um conceito em termos de outro, ou seja, utilizamos um conceito para falar de outro conceito. Podemos aqui exemplificar com a metáfora TEMPO É DINHEIRO, em que é utilizado o conceito DINHEIRO para falarmos do conceito TEMPO, presente nas seguintes expressões metafóricas: “Você está *desperdiçando* meu momento”; “Como você anda *gastando* seu tempo?” e “Tenho *investido* muito tempo nessa paixão”. Podemos aqui observar que *desperdiçando*, *gastando* e *investindo* são palavras que pertencem ao domínio do conceito DINHEIRO. Dessa forma, as palavras em itálico estão sendo utilizadas para explicar relações referentes ao outro domínio, neste exemplo, o conceito TEMPO.

As **orientacionais** podem ser entendidas como elementos que organizam sistemas de conceitos e respeitam uma orientação espacial, ou seja, fornecem a um conceito uma orientação espacial, como, por exemplo, FELIZ É PARA CIMA e RUIM É PARA BAIXO, como na expressão “Estou me sentindo *para cima* agora”. Esse tipo de metáfora mobiliza esquemas imagéticos e é organizada a partir de oposições espaciais como: PARA CIMA – PARA BAIXO, DENTRO – FORA, FRENTE – TRÁS, EM CIMA – FORA DE, FUNDO – RASO, CENTRAL – PERIFÉRICO. Segundo Lakoff e Johnson (2002), a orientação metafórica não acontece de forma arbitrária e possui base em nossa experiência física e cultural. Mesmo sabendo que oposições binárias são físicas por natureza, orientações baseadas nelas podem possuir variação de acordo com a cultura.

Metáforas **ontológicas** são aquelas que fornecem um meio geral e básico de nos referirmos às nossas experiências abstratas. Tendo em vista a necessidade de o homem manipular o mundo e entendê-lo de uma forma melhor, segundo Lakoff e Johnson (2002), o homem passa a impor limites aos fenômenos artificiais e trata os fenômenos físicos como entidades que são demarcadas por uma superfície, pois nossa experiência com substâncias e objetos físicos nos propicia uma base de compreensão. Ao compreendermos nossas

experiências físicas como se fossem objetos e substâncias, podemos tratar essas experiências como entidades ou substâncias de uma forma uniforme. Dessa modo, podemos afirmar que a nossa vasta experiência com objetos físicos nos dão a base para utilizarmos metáforas ontológicas, ou seja, uma forma de entender eventos, atividades, ideias em termos de entidades e substâncias.

Podemos utilizar as metáforas ontológicas para compreender conceitos envolvidos em um jogo de futebol (evento) ao conceptualizarmos esses conceitos metaforicamente como um objeto ou uma atividade. O jogo de futebol acontece em um tempo e em um espaço que possui demarcações bem definidas. Dessa forma, podemos então sugerir que metáforas ontológicas são metáforas muito gerais que tomam sistematicamente “entidades” como domínio fonte.

1.3.1 Contrapontos entre a Teoria da Metáfora Conceptual e a Teoria da Mesclagem Conceptual

Como já mencionado anteriormente, no escopo teórico da Linguística Cognitiva, a metáfora é entendida como uma relação sistemática que existe entre dois domínios de conhecimento.

Já sabemos que alguns elementos do domínio de alvo são utilizados pela linguagem para conceituar de forma relevante alguns pontos do domínio fonte, criando um mapeamento presumível e que acontece de forma inconsciente por estar guardado em nossa memória de longo prazo. Em outras palavras, os elementos utilizados existentes nos dois domínios de conhecimento se alinham um ao outro.

Na Teoria da Mesclagem Conceptual, ao contrário da Teoria da Metáfora Conceptual, como já exposto anteriormente, a base organizacional cognitiva não é produzida nos domínios, mas no espaço mental (Fauconnier, 1994), um elemento parcial e temporário de representação cognitiva que utilizamos para pensar ou estruturar uma fala e é altamente influente no processo cognitivo de construção de significados.

No entanto, a teoria da Mesclagem Conceptual foi desenvolvida para dar conta de fenômenos que as teorias dos Espaços Mentais e da Metáfora Conceitual não conseguiram

explicar. Fauconnier e Turner (2002) perceberam que, em alguns casos, a construção do sentido derivava de elementos não disponíveis em nenhum dos *inputs*, como ocorre no caso da teoria da Metáfora Conceptual em que o sentido emerge do mapeamento entre as contrapartes.

Em "O cirurgião é um açougueiro", temos um claro exemplo no qual, apesar de sua natureza metafórica, a construção de sentido não é alcançada simplesmente com o mapeamento entre os *inputs*. Para a teoria da Metáfora Conceptual, tal expressão linguística seria explicada pelo mapeamento entre o domínio alvo cirurgião e o domínio fonte açougueiro, ou seja, o domínio cirurgião seria entendido em termos do domínio açougueiro.

Em nossa cultura, utilizamos a expressão "O cirurgião é um açougueiro" com uma carga pejorativa para o profissional que exerce a função de cirurgião. Dessa forma, a teoria da Metáfora Conceptual não daria conta de tal exemplo, por não existir essa carga pejorativa no domínio de açougueiro, levando-se em conta que o mapeamento defendido pela teoria da Metáfora Conceptual estrutura-se em elementos pré-existentes.

Assim, afirmamos que a construção de sentidos não deve estar ligada unicamente a processos de projeção como no caso das metáforas que correlacionam contrapartes, portanto a teoria da Mesclagem Conceptual pode aqui ser entendida como um refinamento na construção do significado, que a teoria da Metáfora Conceptual não promoveria.

Diferente da teoria da Metáfora Conceptual, que utiliza para o mapeamento dois domínios de conhecimento denominados de domínio fonte e de domínio alvo, a teoria da Mesclagem Conceptual envolve normalmente quatro espaços que incluem dois espaços *input*, um espaço genérico que representa a estrutura conceitual compartilhada pelos dois *inputs* e o espaço mescla, onde é realizada a integração das partes apresentados nos *inputs*. A Teoria da Mesclagem Conceptual pode envolver também, como apresentado anteriormente, mesclagens múltiplas.

Em suma, no modelo bidimensional da teoria da Metáfora Conceptual, a projeção, ou mapeamento, segue do domínio-fonte para o domínio-alvo, ou seja, é unidirecional. Na proposta de múltiplos espaços da Mesclagem Conceptual, as projeções são multidirecionais, de um espaço de *input* para outro ou de ambos para o espaço de mescla e nem sempre as inferências são geradas da fonte para o alvo, sendo possível que haja várias projeções de "ida e volta" entre espaços para a derivação de inferências.

1.3.2 A metáfora literária e a metáfora conceptual

Como no âmbito da LC, os processos metafóricos são parte de nosso sistema conceptual; parte-se do pressuposto de que as metáforas conceptuais da linguagem cotidiana estão presentes na linguagem literária. Para ilustrar como tal relação ocorre, apresentaremos a análise do poema *Mar Português* de Fernando Pessoa.

Ó mar salgado, quanto do teu sal
São lágrimas de Portugal!
Por te cruzarmos, quantas mães choraram,
Quantos filhos em vão rezaram!
Quantas noivas ficaram por casar
Para que fosses nosso, ó mar!
Valeu a pena? Tudo vale a pena
Se a alma não é pequena.
Quem quer passar além do Bojador
Tem que passar além da dor.
Deus ao mar o perigo e o abismo deu.
Mas nele é que espelhou o céu.

O poema em questão aborda o esforço heroico na luta contra o Mar e a ânsia do desconhecido. Aqui, merecem especial atenção os navegadores que percorreram o mar em busca da imortalidade, cumprindo um dever individual e pátrio – realização humana de uma missão transcendental.

Podemos, assim, conceptualizar a ideia de que as dificuldades para se prosseguir em uma jornada podem ser transponíveis. Nesse prisma, entenderemos viagem como um domínio de progresso. Assim, o poema se estrutura em torno de três metáforas conceptuais; DIFICULDADES SÃO IMPEDIMENTOS À VIAGEM, A VIDA É UMA VIAGEM e NAÇÃO É UMA PESSOA.

Podemos dizer que o tema é a apresentação dos perigos e das glórias que o mar

comporta ao povo português. Retoma-se a conceptualização de dificuldades, funcionando como impedimentos para a realização de algo e, retomando a era das grandes conquistas, o mar se transforma no elemento principal, no qual, apesar de todo o sacrifício, ao final, foi nele que se espelhou o céu. Isso fica claro nos dois versos finais do poema e podemos assim conceptualizar a metáfora ALGO SIGNIFICATIVO É GRANDE ao entendermos a importância do mar conquistado pelos portugueses.

O tema desenvolve-se em duas partes. A primeira, constituída pela primeira estrofe, é a síntese da história de um povo e dos sacrifícios que esse povo suportou para poder conquistar o mar; o sal é amargo no sabor e as lágrimas são amargas não só no sabor, mas também no que elas traduzem de sofrimento e dor. Esse trecho apresenta a tenacidade do povo português evidenciando a ideia de uma das metáforas conceptuais que norteiam o poema: DIFICULDADES SÃO IMPEDIMENTOS À VIAGEM.

Ao entendermos que a conquista do mar representa o símbolo do sofrimento, de tantas tragédias provocadas, teremos a conceptualização de uma nova metáfora conceptual PROPÓSITOS SÃO DESTINOS, pois existe uma clara relação entre as duas realidades: a conquista do mar e o sofrimento do povo português. Para confirmar esse sofrimento, aparecem as mães, os filhos, as noivas – elementos importantes na conceptualização da família.

A segunda estrofe é de carácter mais reflexivo, já que trata de um balanço dos referidos sacrifícios. A conclusão é que valeu a pena, pois como resultado desse sofrimento o povo português conquistou o absoluto. As aspirações infinitas dos homens conduzem-nos até este ponto. A recompensa das grandes dores são as grandes glórias.

Nos versos “Quem quer passar além do Bojador”, “Tem que passar além da dor” são retomadas as metáforas norteadoras do poema com alguns desdobramentos. A metáfora DIFICULDADES SÃO IMPEDIMENTOS À VIAGEM é apresentada agora como um impedimento que pode ser superado e assim teremos a metáfora DIFICULDADES SÃO IMPEDIMENTOS TRANSPONÍVEIS, já que é possível chegar ao Bojador, desde que se avance além da dor.

Nesse trecho, a metáfora A VIDA É UMA VIAGEM é retomada com a mesma conceptualização inicial, mas reforça a ideia do domínio progresso na palavra viagem, pois, ao terminar a viagem – jornada, Portugal saiu vitorioso nas conquistas, apesar de todo o sofrimento do povo português. A metáfora NAÇÃO É UMA PESSOA está presente a todo o momento ao conceptualizarmos a nação como uma pessoa.

Finalmente em “Deus ao mar o perigo e o abismo deu / mas nele é que espelhou o

céu” fica clara a noção de que o perigo e o abismo do mar são a causa de sofrimentos, mas, no sentido metafórico, é o símbolo do sonho realizado, da glória. Daqui poderemos deduzir que quem vencer os perigos do mar e o sofrimento alcançará a glória suprema. Desta forma, retomamos o desdobramento de uma das metáforas principais na metáfora DIFICULDADES SÃO IMPEDIMENTOS TRANSPONÍVEIS.

Buscamos, através do exposto, ratificar a ideia de que a metáfora poética se constrói a partir de modelos cognitivos que já temos disponíveis em nossa mente (Lakoff e Turner, 1989; Kövecses, 2002). De acordo com Kövecses (2002), metáforas não são elementos ordinários que os poetas deixam esquecidos, quando utilizam o seu fazer poético; pelo contrário, como apresentamos no poema acima, a criatividade e originalidade emergem de metáforas conceituais básicas utilizadas pelas pessoas.

Em outras palavras, interpretar a metáfora poética requer o uso de estratégias cognitivas inerentes ao modo de pensar e refletir de qualquer ser humano. Assim, o poeta transforma-se no elemento que elabora os conceitos já disponíveis na mente dos leitores e a capacidade para interpretar essas metáforas poéticas é construída pelo leitor.

Não queremos aqui negar a genialidade do poeta; buscamos observar como acontece a elaboração da metáfora poética a partir de metáforas conceituais. De acordo com Lakoff e Turner (1989) e Kövecses (2010), os poetas utilizam alguns mecanismos para a criação da linguagem poética a partir de ferramentas convencionais que são utilizadas na linguagem e no pensamento cotidianos. São eles: extensão, elaboração, questionamento e combinação.

Na **extensão**, uma metáfora conceptual convencional é associada a certas expressões linguísticas convencionalizadas e expressa novos significados linguísticos que se baseiam na introdução de um novo elemento conceptual no domínio fonte. Podemos perceber a extensão da metáfora conceptual no exemplo “No meio da estrada da vida, eu me encontrei em uma parte escura” de Dante em *A Divina Comédia*.

O novo aqui emerge em um elemento não convencional, pois não conceptualizamos a jornada da vida como parte escura, a metáfora incorpora um elemento pouco convencional para seu uso. Assim, podemos perceber que o poeta utiliza a metáfora conceptual A VIDA É UMA VIAGEM e a descreve por meio de uma linguagem incomum, tomando um conceito não disponível no domínio fonte.

A **elaboração** diverge da extensão, na medida em que se elabora um conceito já existente no domínio fonte, mas de maneira incomum. No lugar de adicionar um novo

elemento para o domínio alvo, ele captura um conceito já existente, mas de maneira não convencionalizada. Um bom exemplo pode ser visto na estrofe do poema “Phenomenology of anger” de Adrienne Rich’s. apresentado em seguida:

Fantasias de assassinato: não é suficiente. Matar é para cortar de dor, mas o assassino continua sofrendo Não é suficiente. Quando eu sonho com o encontro com o inimigo, este é o meu sonho. Acetileno branco, ondulações do meu corpo facilmente liberado e perfeitamente treinados sobre o verdadeiro inimigo. Seu corpo está para baixo, para o fio de existência queimando sua mentira e deixando-o em um novo mundo. (Tradução livre)

Para entendermos essa estrofe, ativamos em nossas mentes uma das metáforas mais convencionais para conceptualizar a raiva: RAIVA É UM FLUIDO QUENTE EM UM CONTEINER. No dia a dia, encontramos vários exemplos linguísticos dessa metáfora, como “estou fervendo de ódio por dentro”, porém, nessa estrofe, essa metáfora conceptual passa por uma elaboração.

Fluido quente, no poema, é elaborado como acetileno, e evento passivo de explosão é substituído pelo direcionamento da substância perigosa de acetileno para o alvo da raiva. Quando Rich modifica o fluido quente e volta isso para dentro da substância perigosa, ela realiza o ato da elaboração em uma metáfora cotidiana. Podemos afirmar que grande parte da apelação intuitiva do poema deriva de nosso reconhecimento dessa familiar e completamente trivial visão metafórica da raiva.

Já no **questionamento**, o que é colocado em questão é a apropriação (adequação no texto literário) de nossas metáforas cotidianas comuns. O trecho abaixo é um bom exemplo que servirá para explicar o recurso do questionamento. “Talvez o sol se ponha e nasça mais uma vez, mas, quando a nossa luz efêmera parte, há uma noite eterna para dormir” (Catullus 5).

O trecho apresentado acima evoca as metáforas UM TEMPO DE VIDA É UM DIA e MORTE É NOITE. Enquanto essas duas metáforas são preservadas no recurso do questionamento, suas adequações são questionadas.

A morte é entendida como “uma noite perpétua que atravessamos dormindo”, isso significa que a morte como noite não volta a ser dia de novo. Uma consequência desse domínio fonte metafórico em que dia se torna noite e noite se torna dia é não se aplicar ao domínio alvo vida se torna morte, mas morte não se torna vida novamente. É perceptível aqui que as metáforas são apenas parcialmente apropriadas.

Por fim, temos a **combinação** que é talvez o mais poderoso mecanismo para além do

nosso sistema conceptual. O mecanismo de combinação pode ativar e, portanto, basear-se em várias metáforas cotidianas ao mesmo tempo. Como exemplo desse processo, temos a seguir um verso de Shakespeare: “black night doth take away [the twilight]” que traduzindo seria “a noite negra o fez ir embora [o crepúsculo].

No trecho acima, encontram-se as seguintes metáforas combinadas: TEMPO DE VIDA É UM DIA, VIDA É LUZ, MORTE É NOITE, VIDA É UMA POSSE PRECIOSA e EVENTOS (ACONTECIMENTOS) SÃO AÇÕES.

Outro mecanismo bastante comum na linguagem cotidiana também usado na linguagem poética é a **personificação**. Segundo Lakoff e Turner (1989), na linguagem poética, um dos conceitos abstratos bastante personificado é o tempo, que pode ser conceptualizado de várias maneiras, a saber: tempo é um ladrão, tempo é um ceifador, tempo é um devorador, tempo é um destruidor, tempo é um avaliador, tempo é um grande legalizador, tempo é um perseguidor.

Acrescentamos aqui que vários outros conceitos abstratos podem ser personificados, como será apresentado em seguida, na análise do poema Consoada de Manuel Bandeira em que a morte é personificada.

Consoada

Quando a INDESEJADA das gentes chegar
 (Não sei se dura ou caroável).
 Talvez eu tenha medo.
 Talvez sorria, ou diga:
 - Alô iniludível!
 O meu dia foi bom, pode a noite descer
 (A noite com seus sortilégios)
 Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,
 A mesa posta,
 Com cada coisa em seu lugar.

Após leitura atenta, podemos perceber que o poema em questão possui como tema central a “morte” e é estruturado a partir das seguintes metáforas conceptuais: MORTE É UMA VIAGEM e VIDA É UMA VIAGEM.

A oscilação, no poema, entre vida e morte nos leva à conclusão de que tais eventos são elementos que integram a existência humana. Segundo nossa cultura, a morte é uma continuidade da vida; logo, a morte é uma parte que pertence ao todo que é a vida. Assim, a morte torna-se o ponto final de uma vida ou início de outra vida.

O próprio título do poema remete-nos a um cenário metafórico onde haverá um evento social, festa solene ou algo parecido que terá um anfitrião e convidados. A participação dos envolvidos no evento é uma inferência natural deflagrada pelo título do poema.

A visita que, no poema, temos certeza que chegará também é indesejada e assume o papel de viajante que definirá algumas relações presentes no âmbito da narrativa. As qualidades “dura” ou “caroável” já denotam que haverá um conflito entre a visita e o anfitrião, o que não é previsível é o comportamento da indesejada com relação às atitudes do anfitrião.

Nesse momento, percebemos claramente que a indesejada das gentes é a morte e, nesse prisma, emergem as metáforas conceptuais MORRER É LUTAR, MORRER É PARTIR e MORRER É DESPEDIR-SE. Conceptualizamos a morte como a indesejada das gentes, pois ela provoca a separação, o afastamento daqueles que amamos e a despedida da vida.

Os versos “O meu dia foi bom, pode a noite descer (A noite com seus sortilégios)” reforçam a ideia de a vida como um dia que possui início, meio e fim e nos leva a conceptualizar a vida como uma viagem. Assim, podemos afirmar que tal trecho é estruturado pelas metáforas conceptuais VIDA COMO VIAGEM e VIDA COMO UM DIA DE TRABALHO.

As relações metafóricas presentes até este momento são obtidas através de nossa referenciação entre a indesejada das gentes e a morte. Ao personificarmos a “morte” como a noite, obteremos outra relação metafórica: MORTE É O FIM DE UM DIA. A noção de descida da noite nos remete ao fim de um ciclo e o início de um novo momento. O ciclo da vida tem relação com o ciclo do dia e, neste prisma, o amanhecer é o nascimento, a tarde é a juventude e a noite tem relação com a velhice, a morte.

Dessa forma, podemos afirmar que aqui a morte é conceptualizada como uma passagem de um estado para outro, o início de uma viagem marcada pelo julgamento da indesejada das gentes, que funciona como um juiz ao ser personificada como MORTE É UMA PESSOA, MORTE É UMA PESSOA QUE JULGA; logo, MORTE É UM JUIZ.

Por todo o apresentado, podemos afirmar que a personificação nos permite utilizar

conhecimentos sobre nós mesmos para entendermos outros aspectos do mundo, ou seja, podemos entender conceitos abstratos do mundo via personificação. Usamos características de pessoas que conhecemos como um domínio fonte para o conceito que intentamos explicar, a saber, o domínio alvo. Em outras palavras, utilizamos características humanas para entender uma infinidade de conceitos abstratos como o tempo, a morte, as forças naturais e os objetos inanimados.

A linguagem poética está repleta de metáforas fundamentadas em imagens conceituais ricas em detalhes imagísticos, embora, às vezes, não utilize esquemas imagéticos para isso. No exemplo fornecido por Lakoff e Turner (1989), “Minha esposa cuja cintura é uma ampulheta”, temos duas imagens detalhadas, sendo uma para o corpo de uma mulher e uma para uma ampulheta, que são fundamentadas nas formas dos dois “elementos”.

Metaforicamente podemos mapear a forma da ampulheta para a forma do corpo de uma mulher. Corroborando com os autores, achamos bastante interessante que não há necessidade de apresentarmos a parte da ampulheta, nem a parte da mulher que estão sendo mapeadas: a projeção acontece indiferente a essa informação por existir em nossa base de conhecimento comum a imagem dos dois elementos. Esse tipo de projeção caracteriza as **metáforas de imagem**.

1.3.3 Metáfora e cultura

Em um estudo que reúne ditos populares – elementos que ocorrem de acordo com a época e com a cultura em que seus usuários estão inseridos –, músicas – elemento que reflete a cultura de um povo – e metáfora, achamos altamente relevante discorrer sobre a relação existente entre metáfora e cultura.

De acordo com Kövecses (2005), apresentaremos aqui o termo “cultura” baseado em visões recentes da antropologia em que a cultura pode ser entendida como um conjunto de entendimentos partilhados que caracterizam pequenos ou grandes grupos de pessoas, considerando todas as coisas com que elas lidam ao participar de uma cultura. Através do conceito apresentado, emerge a estreita relação entre metáfora e cultura, haja vista que aquela surge primeiramente no pensamento. Dessa forma, entendemos que a metáfora é parte

integrante da cultura.

Estudos desenvolvidos por Kövecses (2005) nos mostram que a cultura desempenha um papel extremamente relevante na formação de metáforas. Para o autor, na criação de metáforas, existe um elemento genérico preenchido por características específicas, entretanto ele não ignora o potencial universal das metáforas conceptuais, ou seja, a metáfora possui um esquema genérico preenchido por cada cultura que a utiliza. Ao ser preenchida, a metáfora recebe um conteúdo cultural único em um nível específico e assim podemos falar em variação metafórica entre culturas.

Tal variação pode ocorrer entre culturas ou dentro de uma mesma cultura (Kövecses, 2005). Um exemplo de variação entre culturas pode ser observado nos trabalhos de Yu (1995) que mostra que tanto o inglês quanto o chinês utilizam o conceito “calor” como domínio fonte para raiva, porém as metáforas em inglês sugerem um líquido quente, enquanto em chinês sugerem um gás quente.

Para a variação que ocorre dentro de uma mesma cultura, Kövecses (2005) propõe oito subdivisões, conforme os fatores motivadores: social, étnica, regional, estilística, subcultural, diacrônica, desenvolvimental e individual.

A dimensão social está relacionada à divisão da sociedade, ou seja, entre jovens e velhos, homens e mulheres, entre outros. A dimensão étnica relaciona-se aos diferentes grupos étnicos. A dimensão regional remete aos diferentes dialetos. A dimensão estilística é determinada por alguns fatores que podem ser escolhidos com o intuito de alcançar um estilo padrão ou informal. A dimensão subcultural é aquela em que o grupo de usuários utiliza metáforas não compartilhadas por pessoas que não pertencem aquele grupo, por exemplo, grupo de religiosos e grupo de médicos. A variação diacrônica relaciona-se ao uso de determinadas metáforas ao longo dos anos. A dimensão desenvolvimental possui relação com as dificuldades encontradas quanto à compreensão de metáforas ao longo do estágio de desenvolvimento do ser humano. A dimensão individual pode ser entendida como o uso criativo da linguagem pelos falantes.

2 A CAPACIDADE HUMANA DE PRODUZIR HISTÓRIAS: A MENTE LITERÁRIA

Somos seres que vivemos em uma sociedade, ou seja, em um mundo, e ao pensarmos, fazemos variadas representações desse mundo, categorizamos as coisas e criamos elementos prototípicos a partir de nossas representações. A forma como construímos os sentidos tem muito a ver com essa nossa representação de mundo, pois as experiências vivenciadas nesse mundo auxiliam na construção de sentido.

Nesse prisma, podemos entender que a utilização de um dito popular ou o entendimento de uma letra de uma música, que nos faz sentir bem, tem muito a ver com a forma como os compreendemos, tendo em vista que tanto os ditos populares quanto as músicas são elementos que carregam sentido e precisam de um processamento cognitivo para que sejam compreendidas.

Por vivermos em um mundo onde as histórias (narrativas) proliferam, podemos inferir que vivemos cercados de histórias por todos os lados e que vivenciamos essas histórias. Nos termos de Turner (1996), projetamos histórias, objetivando construir domínios conceituais em busca da construção do significado.

Em um estudo sobre ditos populares, elementos que são altamente importantes na projeção de histórias, e músicas, narrativas que versam sobre um fato ou sobre alguém, achamos pertinente dedicar um capítulo sobre a capacidade que o ser humano possui de construir histórias.

De acordo com os postulados de Turner (1996) acerca da imaginação narrativa, este capítulo se estrutura da seguinte forma: na primeira seção, apresentaremos conhecimentos e curiosidades acerca dos ditos populares. Na segunda seção, abordaremos noções sobre a música popular brasileira (MPB) de acordo com ideias de especialistas da área. Na terceira seção, trataremos do conceito de narração e um pouco do processamento narrativo. Fecharemos o capítulo, com o conceito de “imaginação narrativa”, o que Turner (1996) denomina de “padrão mental”, conceito que será bastante importante para a análise da construção de sentido dos ditos populares e músicas que compõem o objeto deste estudo.

2.1 Os ditos populares

Podemos entender os ditos populares como unidades fraseológicas fixas, consagradas por uma determinada comunidade linguística que toma para si experiências vividas de forma comum e as formula como um enunciado que é empregado com a função de persuadir.

Apesar de não sabermos a origem de um dito popular, sabemos que se trata de um discurso cristalizado pelo uso do povo, mantendo-se extremamente vivo. Pode ser considerado atemporal, se levarmos em conta que as histórias contidas nos ditos refletem situações tanto atuais como passadas. Em outras palavras, ditos utilizados por nossos avós ainda são usados em dias atuais.

Os ditos fazem parte do folclore de um determinado povo, pois são fruto da experiência desse povo e podem ser entendidos como uma forma de conhecimento transmitido de geração em geração, por isso mantêm seu caráter persuasivo. Assim, ao conhecermos os ditos populares de uma determinada cultura, estamos conhecendo essa cultura.

Produzidos com poucas palavras, de forma rítmica, na maioria das vezes com bom humor e refletindo um bom conselho apoiado na linguagem do passado e do povo, os ditos populares podem ser considerados como elementos universais; por isso, temos a grande dificuldade de sabermos a origem exata de um dito, ele acaba por adaptar-se a qualquer idioma, incorporando-se à maneira de viver e cultura do povo que o utiliza.

Para exemplificar tal afirmação, temos o dito “O costume faz a lei” que revela seu caráter universal por ter correspondente em várias línguas: *L’usage fait la loi* (francês), *L’uso fa la legge* (italiano), *Costumbre hace ley* (espanhol), *Custom rules the law* (inglês).

A maioria dos ditos populares possui um caráter modalizador, ou seja, é uma forma indireta de dizer algo desagradável. Ao utilizarmos o dito popular “saco vazio não para em pé”, estamos querendo dizer que se a pessoa não comer, poderá passar mal. Tal afirmação é apoiada na força da tradição do dito. Temos, assim, a razão de os ditos populares serem entendidos como eufemismos, pois ajudam as pessoas a administrar conflitos, evitando confusões.

Ao utilizarmos um dito popular, estamos nos colocando em uma situação de igualdade ou superioridade com o nosso interlocutor, pois usamos uma sabedoria universal apoiada na tradição de um povo. Podemos então afirmar que os ditos funcionam como uma citação, pois utilizamos a ideia que ele contém para nos respaldar em nossa argumentação, tornando o

argumento mais forte em razão de seu caráter. Em outras palavras, ditos populares são típicos elementos argumentativos de quem não quer expor sua face pelo que está dizendo, ou seja, é o discurso do outro; contudo, embora seja o discurso do outro, seu uso não subtrai totalmente a individualidade de quem o emprega.

Ditos populares possuem também um caráter ideológico, mas com um tom maniqueísta, ao estabelecer oposição entre o bem e o mal, o certo e o errado. Ao invés de explicar, o dito popular julga e moraliza uma situação. Além disso, promove-se de acordo com o contexto em que está inserido. O dito “água mole em pedra dura tanto bate até que fura” expressa uma ideologia de perseverança, se for utilizado em uma situação como a do seguinte exemplo:

Funcionário vem pedindo aumento ao chefe durante vários meses e em determinado dia, o chefe lhe dá o aumento, então o funcionário diz que “água mole em pedra dura tanto bate até que fura”. Porém pode expressar uma ideia negativa na seguinte situação: marido reclama das atitudes da esposa há algum tempo e um dia ela vai embora, ele se lamenta e diz que ela não aguentou tantos problemas, pois “água mole em pedra dura tanto bate até que fura”. O seu uso está condicionado a um contexto, não ocorre nunca de forma isolada; conforme o tópico da conversa, o falante lança mão de um determinado dito que é mencionado após uma sequência de fala ou pensamento.

Fator curioso são a sinonímia e as variações entre ditos. Em “Filho de peixe, peixinho é” e “tal pai, tal filho” temos uma variação, pois veiculam a mesma ideia, mas possuem formas completamente diferentes; o mesmo ocorre em “quem semeia vento, colhe tempestade” e “quem planta vento, colhe tempestade”. Em “pela obra se conhece o artista”, “pelas garras se conhece o leão”, “pelo dedo se conhece o gigante” e “pelo fruto se conhece a árvore”, temos um caso de sinonímia, pois todos querem transmitir uma mesma mensagem, a saber, a parte pelo todo.

Por todo o apresentado, podemos afirmar que quando queremos que nosso receptor crie uma imagem de algo ou mesmo uma imagem de nós próprios fazemos uso de um dito popular. Se algo novo já nasce apoiado na força de um dito, certamente a aceitação do consumidor será imediata, graças à forma sintética, direta e de fácil memorização presente nos ditos.

Dessa forma, nos parece claro entender o porquê de tantos ditos retomados em músicas ou funcionando como título de letras de músicas: a força do dito certamente auxilia na captação da atenção do consumidor e talvez auxilie no sucesso das vendas.

2.2 A música popular brasileira

De acordo com Tatit (2004), em sua obra intitulada de *O século da canção*, e embora sempre tenha sido, desde tempos remotos, elemento de grande apreço do grande público, foi no século XX que a música popular brasileira se consolidou e teve seu maior momento de disseminação, sendo capaz de traduzir elementos humanos sob a forma de letra e melodia. Para o autor, nessa época, a música quebrou paradigmas referentes a gêneros rítmicos pré-definidos, haja vista que passou a ter como compromisso chave a forma melódica de dizer e até mesmo a própria letra.

O rótulo “Música Popular Brasileira” caracteriza um gênero musical surgido na década de sessenta que anunciou a fusão de dois outros movimentos musicais vigentes até o momento, a saber: a bossa nova e o engajamento dos estudantes dos Centros Populares de Cultura da União Nacional. Os referidos movimentos musicais possuíam suas ideologias – o primeiro era a favor da sofisticação musical e o segundo defendia a fidelidade da música de raiz de nosso país – que foram integradas.

Com a emergência do golpe de 64, acabou por tornar-se uma ampla frente cultural que era contrária ao regime político vigente e foi incorporada ao acervo musical de vários artistas que utilizaram o novo gênero musical, colocando em suas canções suas reivindicações com relação à política. Tais artistas eram Geraldo Vandré, Taiguara, Edu Lobo e Chico Buarque de Holanda, entre outros.

Podemos considerar como um marco para esse novo estilo musical, a canção “Arrastão” de Vinícius de Moraes e Edu Lobo, defendida no primeiro Festival de Música Popular Brasileira por Elis Regina no ano de 1965, cuja letra expressava um claro apelo nacionalista.

Com o passar dos anos, passou a abranger outras misturas rítmicas, mas todas com o foco na cultura popular; logo passou a não designar um único gênero musical, mas qualquer música feita em nossa cultura brasileira, perdendo assim um pouco da acepção com que foi criada.

Em outras palavras, podemos dizer que a MPB é um gênero difuso que abarca diversas tendências da música brasileira. Embora tenha tido seu início com um perfil bastante nacionalista, aos poucos foi mudando e incorporando tendências variadas. Tal diversificação acabou se por ser uma marca do gênero, assim, por seu próprio caráter híbrido, uma definição precisa torna-se inviável.

Vários estudiosos da área buscam uma definição, porém nunca chegam a um consenso. Birrer (1983), por exemplo, propõe quatro definições para a MPB e ainda as categoriza, a saber: (i) definição normativa: presume-se de uma maneira apriorística, que MPB seja uma expressão cultural inferior; (ii) definição negativa: música popular é a música que não é de outro tipo (por exemplo: a erudita); definição sociológica: é aquela associada a um grupo ou classe social particular; e (iii) definição tecnológico-econômica: é aquela disseminada por meios de comunicação de massa ou em um mercado massificado.

Como é possível observarmos, nenhuma das definições apresentadas por Birrer transmitiria o verdadeiro sentido do termo MPB, o que podemos ter como fato aqui é a representatividade desse tipo de canção, a MPB carrega uma representatividade incomum, até mesmo fora de nosso país, tornando-se um forte elemento de transmissão de nossa cultura nacional.

A inserção de uma letra que represente a realidade brasileira, aliada a uma melodia nutrida por essa mensagem nacional; enfim, letra e melodia integrando-se perfeitamente pode ser uma das justificativas para o caráter representativo da MPB.

De acordo com o apresentado, podemos nos arriscar em tentar defini-la como o estilo musical que advém do povo e possui autenticidade, identidade nacional. Admitindo que a música popular brasileira advenha da autenticidade do povo, estaremos então falando em cultura, e, neste prisma, podemos concebê-la como um fenômeno que se constrói e se define pela sua pluralidade.

Assim, o adjetivo popular não pressupõe apenas uma coisa, mas um terreno onde múltiplos vetores de forças se encontram e colidem, ou seja, o termo “popular” será usado com conceptualizações diferentes, dependendo da pessoa que o proferiu, daí a necessidade de um *frame* específico para ser validado.

Finalizamos com a certeza de que um estudo aprofundado sobre a MPB seria uma empreitada bastante complexa, mas terminamos com a certeza de que a MPB possui ligações bastante diretas com a complexa identidade cultural de um povo.

2.3 A imaginação narrativa

A arte de narrar, existente desde tempos bem longínquos, está amplamente presente em nossa vida moderna, estamos cercados por histórias de todos os lados, podemos afirmar

que nos encontramos envolvidos por histórias desde o momento em que aprendemos a reconhecer a fala humana. Na tentativa de perpetuar suas visões sobre o mundo, o homem começa a escrever seus registros, em forma de narrativa, que conseguem vencer até mesmo o tempo; um exemplo disso são as escrituras sagradas.

Podemos aprender sobre elementos passados, ações futuras e atuais a partir de histórias narradas. Para tal tarefa, é preciso que o ser humano seja capaz de perceber sua função e entenda o mundo que o cerca através das histórias contadas.

Assim sendo, podemos conceber o conceito de “narrativa” como sendo um elemento fundamental na organização e interpretação de experiências humanas, pois envolve questões humanas, ou seja, experienciais, e constitui-se por elementos relacionados à cultura, podendo ser entendido como um processo mental.

Uma narrativa sempre versa sobre algo ou sobre alguém; em outros termos, é construída por uma ótica humana e transita entre convenções culturais e o mundo imaginário em que ela é construída. Podemos entender que a tradição popular de contar histórias, de transmitir informações, fornece ao ser humano um meio de troca de saberes sobre o mundo, ou seja, a narrativa pode ser considerada como uma forma de transferência de conhecimentos em uma sociedade.

Existem várias definições e perspectivas de estudo para a narrativa; neste estudo, adotaremos a perspectiva cognitivista apresentada por Turner (1996) que trata a narrativa como uma ferramenta essencial para o pensamento humano, ou seja, para a cognição humana.

A narrativa proporciona-nos a absorção de vários mundos que podem ser concebidos por nossa capacidade cognitiva de construir modelos padronizados. Ao ouvirmos ou lermos uma narrativa, somos capazes de evocar experiências vivenciadas que nos levam a construir o sentido da história lida ou escutada. Em outras palavras, podemos, assim, entender como se estrutura tal narrativa, criando expectativa sobre o mundo narrado, reconhecendo e criando juízos de valor para os personagens; ou seja, no nível da compreensão, criamos representações mentais sobre os eventos, os personagens, o cenário e todos os elementos apresentados na narrativa.

Segundo Fauconnier (1998), a linguagem não está diretamente ligada com o mundo real, junto a ela há um extenso processo de construção mental, que não reproduz nem situações do mundo real, nem expressões linguísticas que são responsáveis por organizá-lo.

A esse nível intermediário, o autor denomina de nível cognitivo que é díspare do conteúdo objetivo e também da expressão linguística. Assim, a construção de sentido ocorre quando as pistas linguísticas apresentadas no discurso entram no nível intermediário e o leitor

cria o mundo imaginário.

Nesse prisma, segundo Turner (1996), a imaginação narrativa é um instrumento essencial do pensamento, trata-se de uma capacidade indispensável para a cognição humana, porque desempenha um papel relevante na ação interpretativa humana. Em outras palavras, a narrativa influencia na cognição humana, levando-se em conta que a narração é uma ação hipotética que resulta da compreensão do meio em que vivemos.

Para Turner (1996), a narratividade é elemento de interação e de interpretação bastante complexo e de enorme importância para o homem. De acordo com o autor, todo ser humano possui uma habilidade indispensável nas ações do cotidiano, ele denomina essa habilidade de imaginação narrativa que é uma capacidade essencial para a cognição e auxilia no planejamento e explicação das atitudes humanas.

Assim, podemos afirmar que a imaginação narrativa possui grande importância na elaboração de uma história e na forma como entendemos tal história. Para Turner (1996), o meio que nos permite compreender uma história é a projeção que fazemos de diferentes elementos que constam da história e referenciam ações e características de natureza humana, ou seja, é um processo de identificação.

De acordo com Turner (1996), a capacidade narrativa é uma atividade mental essencial ao pensamento, pois é através dela que criamos possibilidade para analisar as experiências vivenciadas. Tendo em vista o exposto, podemos dizer que a habilidade narrativa é um elemento que caracteriza o ser humano.

Embora algumas histórias sejam inventadas, estão presentes e são fundamentais em nossa vida, pois possuem intencionalidade e utilizam processos de projeção e análise de nossa vivência. Nossas experiências giram em torno de eventos; logo, projetamos nossas histórias a partir de eventos vivenciados.

As histórias que projetamos cotidianamente são construções espaciais que são motivadas por nossa mente e não constituem uma atividade opcional. A biologia ratifica que a construção de histórias a partir de experiências é algo natural e necessário ao desenvolvimento de qualquer criança, uma criança normal inevitavelmente possuirá a capacidade de produzir pequenas histórias.

Para que uma criança em fase de aquisição de linguagem reconheça o conceito de “recipiente”, é necessário que se apresente a ela uma história com tal referência, podemos falar em líquidos que tenham caído de um recipiente através de uma história que levará a criança a visualizar a cena e a aprender o conceito.

Através das histórias contadas ou escutadas, podemos distinguir objetos de eventos,

objetos de outros objetos e eventos de outros eventos, pois categorizamos alguns objetos como pertencentes a uma categoria e outros pertencentes a outras categorias. Essa categorização é feita através de nossa experiência e isso é o que cérebro humano faz da melhor forma possível.

Assim, podemos afirmar que, na criação ou compreensão de uma narrativa, estamos associando elementos e ações dentro de um evento, de acordo com as experiências que temos disponíveis em nossa memória. Em outras palavras, utilizamos nossas experiências para entender uma história ou o que Turner (1996) denomina de esquemas imagéticos.

Os esquemas imagéticos, nos termos de Turner (1996), são padrões ou modelos carregados de percepção dos quais nos utilizamos para integrar ou compreender as imagens e eventos que constam das narrativas. Esses esquemas carregam ideias de tempo, espaço e sequencialidade.

Utilizamos também uma combinação de esquemas, ou seja, um esquema imagético simples pode se combinar a outro para formar um esquema imagético complexo. Como exemplo, podemos falar da locomoção de alguém por um caminho, aqui teremos a combinação do esquema imagético do trajeto combinado com o esquema imagético de um contêiner, pois a pessoa se locomove dentro de um trajeto específico. Em outras palavras, a fonte do caminho pode ser o interior de um recipiente.

A história é muitas vezes uma projeção de um esquema imagético, pois quando projetamos elementos de um domínio fonte para um domínio alvo, a projeção respeita as restrições do esquema imagético, senão haveria um conflito de imagens.

Por exemplo, quando utilizamos a metáfora conceptual AMOR É UMA VIAGEM, há restrições no esquema imagético do trajeto que devem ser respeitadas, pois nunca poderíamos dizer *viagem é um amor*, não haveria coerência nenhuma. Embora pareça óbvio ninguém diria ao contrário, pois inconscientemente alinhamos os elementos de acordo com os esquemas imagéticos. Assim, afirmamos que esquemas imagéticos tornam-se elementos muito relevantes no ato da projeção.

Com relação à sequencialidade de esquemas imagéticos, Turner (1996) afirma que uma das grandes capacidades do cérebro é construir sequências refinadas e complexas para em seguida executá-las, como, por exemplo, quando ouvimos uma narração de um jogo de futebol pelo rádio, nosso cérebro nos faz ver mentalmente toda a sequência de ações apresentadas. O cérebro permite através do esquema imagético do trajeto que a cena possa ser visualizada mentalmente. Podemos então afirmar que nossas atividades mentais dependem desse sequenciamento produzido pelo cérebro.

O entendimento de uma música, de um dito ou de uma frase são exemplos de nossa capacidade de reconhecer ou executar uma sequência que conta como um todo. Essa natureza sequencial tem sido reconhecida como uma das formas de definir as características da linguagem. Como forma de exemplo, apresentaremos um trecho da música Eduardo e Mônica de Renato Russo.

Eduardo e Mônica – Renato Russo

[...]

Eduardo abriu os olhos, mas não quis se levantar
 Ficou deitado e viu que horas eram
 Enquanto Mônica tomava um conhaque
 No outro canto da cidade, como eles disseram
 Eduardo e Mônica um dia se encontraram sem querer
 E conversaram muito mesmo pra tentar se conhecer

[...]

Depois telefonaram e decidiram se encontrar
 O Eduardo sugeriu uma lanchonete
 Mas a Mônica queria ver o filme do Godard

[...]

Construíram uma casa há uns dois anos atrás
 Mais ou menos quando os gêmeos vieram
 Batalharam grana, seguraram legal
 A barra mais pesada que tiveram
 Eduardo e Mônica voltaram pra Brasília
 E a nossa amizade dá saudade no verão
 Só que nessas férias, não vão viajar
 Porque o filhinho do Eduardo tá de recuperação

[...]

Ao reconhecermos na música acima uma pequena história, somos obrigados a reconhecer não somente os objetos e ações envolvidos no evento, mas também como um fator altamente relevante, a sequencialidade dos eventos.

O autor nos apresenta também quatro características da imaginação narrativa, a saber: (i) predição, (ii) avaliação, (iii) planejamento e (iiii) explicação. A primeira possui relação com o reconhecimento da sequencialidade da ação da história. A segunda relaciona-se com a

análise das ações presentes na história e a sua relação com a nossa vivência. A terceira envolve a organização de elementos e situações tipicamente humanas numa história. A última auxilia o ser humano na compreensão de nossa vivência.

As características apresentadas da imaginação narrativa ratificam o ato de narrar como uma capacidade cognitiva de natureza fundamentalmente humana, tendo em vista que envolve conhecimento e vivências. Para Turner (1996), uma das maiores vantagens da capacidade narrativa é a liberdade de transmutar vivências no nível mental, onde criamos espaços, tempos, cenários à proporção que nossa imaginação solicita, ou seja, criamos inferências para situações humanas.

Podemos então inferir que através da projeção de elementos fornecidos pela história com elementos experienciados em nossa vivência, criamos o contexto constituído por essa integração; logo, podemos dizer que interpretar é um processo dinâmico, levando-se em conta que nossa experiência é associada a algo estabelecido pela história.

Por tudo o que foi apresentado aqui, fica clara a noção de importância da capacidade narrativa no desenvolvimento cognitivo humano. A inferência clara é que a narrativa é uma atividade complexa que se relaciona com a própria vivência do ser humano e o auxilia a reconhecer e a constituir novos saberes sobre o mundo que o cerca.

3 METODOLOGIA

Neste capítulo, teceremos considerações sobre os procedimentos metodológicos adotados na elaboração do trabalho a fim de alcançar os objetivos propostos para análise dos ditos retomados em músicas do cancionero popular brasileiro.

Ao considerarmos que a metáfora consiste em um processo cognitivo, presente tanto nos raciocínios criativos quanto em nossa capacidade de pensar e elaborar conceitos extremamente necessários à compreensão das experiências vividas, podemos postular, com base em Lakoff e Johnson (1980), que metáforas também subjazem aos ditos populares. Nessa perspectiva, metáforas conceptuais estão presentes tanto nas conversas cotidianas quanto nas manifestações artísticas.

Dessa forma, precipuamente averiguaremos as metáforas conceptuais que estruturam os ditos populares empregados em situações/eventos cotidianos e posteriormente observaremos se esses mesmos ditos, ao serem retomados em músicas, acionam a mesma projeção metafórica presente no dito utilizado cotidianamente. Para tal, selecionamos dez ditos populares e dez canções da MPB em que os referidos são retomados.

Entre o grande repertório de ditos populares que integram a memória coletiva dos falantes brasileiros, é perceptível a predominância da construção proverbial condicional com a configuração sintático-semântica [x P Q], que possui as seguintes ocorrências:

- [Se P Q] – Se o general é forte não existe soldado fraco;
- [Quem P Q] – Quem corre cansa;
- [Quando P Q] – Quando a esmola é demais o santo desconfia;
- [Tudo P Q] – Tudo que cai na rede é peixe.

Entre essas possibilidades, selecionamos a condicional do tipo [Quem P Q] por nos parecer intuitivamente mais frequente. Assim, os ditos populares do tipo [Quem P Q] escolhidos para este estudo são os seguintes:

- Quem corre cansa;
- Quem te viu quem tem vê,
- Quem tudo quer nada tem;
- Quem espera sempre alcança;
- Quem dá aos pobres empresta a Deus;

- Quem não tem teto de vidro que atire a primeira pedra,
- Quem viver verá;
- Quem come a carne róí o osso;
- Quem canta seus males espanta;
- Quem não chora não mama.

Com relação às músicas, não buscamos um gênero específico, mas canções que possuíssem ditos populares. Utilizamos, nesta busca, a internet, onde acessamos dois sites (www.google.com.br e www.terra.com.br) dos quais obtivemos as músicas selecionadas, a saber:

- *Quem corre cansa* de Jacinto Limeira;
- *Quem te viu quem te vê* de Chico Buarque;
- *Quem tudo quer nada tem* de Evaldo Gouveia e Jair Amorim;
- *Quem espera sempre alcança* de Déo do Baião;
- *Quem dá aos pobres, empresta a Deus* de Ary Lobo;
- *Teto de vidro* de Pitty;
- *Quem viver verá* de Agailton Silva;
- *Quem come a carne róí o osso* de Jorge Costa e Renato Bezerra;
- *Quem canta seus males espanta* de Zélia Duncan;
- *Quem não chora não mama* de Antônio M. de Oliveira e Carlos Cassiano.

Um critério de seleção foi a retomada do dito parcial ou integralmente no título da música.

A análise foi realizada em quatro etapas: (i) interpretação da música para atribuição das metáforas conceituais que estruturam os ditos populares utilizados nas interações cotidianas; (ii) elaboração da rede de integração para a interpretação do sentido cotidiano do dito; (iii) interpretação da música, a fim de verificar se a metáfora conceptual que estrutura o dito retomado na música também estrutura o dito retomado na música e (iv) elaboração da rede de integração para interpretação do dito retomado na música, com vistas a observar se a diferença entre as projeções metafóricas acarreta distinções na rede de integração proposta para a construção de sentido de cada dito retomado na respectiva música.

O processo de identificação, descrição e categorização dos mapeamentos metafóricos presentes nos ditos populares foi realizado manualmente e de forma atenta, para que pudessemos encontrar a metáfora conceptual estruturante de cada um dos ditos estudados.

A fim de diminuir o caráter introspectivo deste estudo, realizamos um teste com alunos de três turmas do primeiro período da graduação em Comunicação Social de uma universidade do Rio de Janeiro. Na turma (A) foram aplicados 26 testes; na (B) 28; e na (C) 27 testes, totalizando 81 interpretações. Nosso objetivo era averiguar se os sentidos atribuídos aos ditos coincidiam com os atribuídos na nossa análise.

O teste foi aplicado da seguinte maneira: as turmas (A) e (B) analisaram cada uma cinco ditos diferentes; já à turma (C) foram apresentados os 10 ditos, a fim de que escolhessem cinco para a elaboração da tarefa: produzir um texto ou cinco pequenos textos abordando a interpretação dos cinco ditos escolhidos ou apresentados à turma. Nos textos produzidos, os alunos deveriam ilustrar situações em que os ditos poderiam ser usados e não apenas explicar os seus significados.

As interpretações dos universitários coincidiram com as trabalhadas pelo pesquisador. Uma síntese dos sentidos predominantes nos textos produzidos é apresentada em seguida.

Para os colaboradores da pesquisa, “Quem corre cansa” carrega uma noção prevenção; “Quem te viu quem te vê” expressa uma ideia de que o tempo é um elemento modificador; “Quem tudo quer nada tem” carrega um ideário de que o exagero não traz bons resultados; “Quem espera sempre alcança” expressa uma noção de persistência; “Quem dá aos pobres empresta a Deus” traz uma noção de que Deus é um elemento estimulador para uma ação; “Quem não tem teto de vidro que atire a primeira pedra” exprime o sentido de que não devemos julgar a moral de ninguém; “Quem come a carne róí o osso” ilustra a consequência de uma ação; “Quem viver verá” carrega uma noção de previsibilidade para algo; “Quem canta seus males espanta” expressa a ideia de que algo está cheio e necessita ser esvaziado e, por fim, o dito “Quem não chora não mama” relaciona-se ao fato de que ações possuem um propósito.

Não nos deteremos nas especificidades dessas análises, porque optamos por desenvolver uma pesquisa de cunho interpretativo, a fim de testar a adequação teórica das teorias da mesclagem e da metáfora conceptual. Logo, estabelecidos os passos da elaboração do trabalho, passaremos ao capítulo de análise dos ditos.

4 DITOS POPULARES, METÁFORA E MESCLAGEM CONCEPTUAL

A partir da fundamentação teórica estabelecida no primeiro capítulo e dos aspectos relativos aos ditos populares apresentados no segundo capítulo deste trabalho, analisaremos aqui os ditos com base em seu sentido usado cotidianamente, considerando as cenas em que tais expressões poderiam ser usadas nas interações verbais cotidianas em comparação a quando esses ditos são usados em músicas do cancioneiro popular, de acordo com o estabelecido em nossa metodologia apresentada no capítulo anterior. Dessa forma, as seções em que este capítulo foi dividido são nomeadas conforme o dito em análise.

4.1 Quem corre cansa

O dito popular “Quem corre cansa” possui uma noção de prevenção a ações que possam ser praticadas na vida, funcionando como um sinal de alerta para que possamos repensar algumas atitudes e, se for o caso, agirmos com mais cautela.

É estruturado pela metáfora conceptual A VIDA É UMA VIAGEM, sua projeção metafórica emerge do esquema imagético do TRAJETO, no qual fazemos uma projeção entre a atividade (deslocamento de um trajeto) e a experiência (posição adotada diante da vida). O indivíduo pode deslocar-se de forma normal ou acelerada, podendo agir ou não precipitadamente (correr), de modo a não ser bem sucedido e assim tornar-se frustrado (cansar).

A metáfora conceptual A VIDA É UMA VIAGEM nos permite conceptualizar o conceito VIDA em termos de algo mais fácil de compreender como uma VIAGEM, durante a qual as pessoas pretendem percorrer um trajeto, almejando chegar a um ponto pré-determinado. A ideia de indivíduos que possuem um trajeto a percorrer tem respaldo na própria essência do ser humano que está almejando novas metas no trajeto da vida.

Na metáfora em que o conceito VIDA é conceptualizado como VIAGEM, temos, no domínio fonte, o indivíduo que percorre o trajeto, ou seja, os viajantes; a viagem em si, o destino final pretendido; as adversidades que podem ocorrer durante a viagem e também a opção de correr para chegarmos mais rápido, o que resultará em um cansaço maior dos

viajantes.

No domínio alvo, temos elementos referentes ao *frame* de VIDA, onde há um indivíduo que, em sua existência, pode tomar decisões com reflexão ou precipitação, causando ou não uma frustração na vida, ou seja, são escolhas que podem nos deixar um saldo positivo ou negativo. Há aqui também os acontecimentos, os obstáculos e as soluções que encontramos no percurso da vida.

O mapeamento acontece pelas correspondências que existem entre os domínios. Dessa forma, entendemos que a metáfora A VIDA É UMA VIAGEM possui uma estrutura ampla, a saber: (a) os viajantes são os indivíduos; (b) o elemento propulsor é a própria viagem; (c) a viagem relaciona-se aos acontecimentos da vida; (d) as adversidades são as dificuldades encontradas na viagem e na vida; (e) as decisões reflexivas ou precipitadas relacionam-se às ações de correr e de cansar e (f) o destino final é o ponto de chegada pretendido para a viagem.

A rede de integração para a conceptualização do dito em situações cotidianas apresenta a seguinte configuração:

- Espaço-input (1) – composto de elementos relativos ao *frame* de VIDA, no qual temos um indivíduo que pode tomar decisões em sua existência.
- Espaço-input (2) – composto de elementos relativos ao *frame* de VIAGEM, no qual encontramos um indivíduo com possibilidade de correr para chegar mais rápido ao destino final pretendido, conseqüentemente podendo ficar cansado.
- Espaço genérico – configurado com a compressão do conceito VIDA em termos do conceito VIAGEM, fundamentado na metáfora conceptual A VIDA É UMA VIAGEM.
- Espaço mescla – resultado da projeção das contrapartes dos dois *inputs* interconectados que nos leva ao dito popular “Quem corre cansa”.

Temos aqui uma compressão por IDENTIDADE, haja vista que a conexão dos indivíduos só é determinada na mescla, há também uma compressão por CAUSA - EFEITO, pois o cansaço poderá ocorrer como resultado do ato de correr.

A rede de integração postulada para a conceptualização cotidiana do dito é apresentada na figura (6).

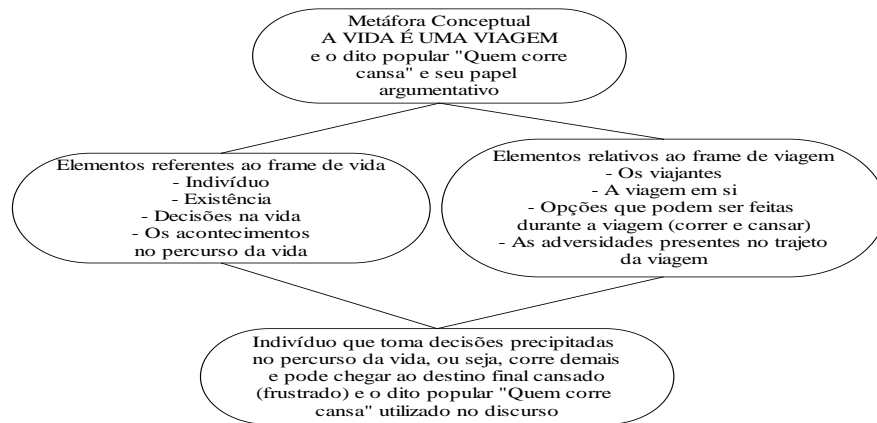


Figura (6) – Rede de integração de “Quem corre cansa”

O dito popular “Quem corre cansa” está presente na música *Quem corre cansa* de Jacinto Limeira, apresentada em seguida.

Quem Corre Cansa

Quem corre cansa, devagar também se alcança
Atrás de uma bola corre sempre uma criança

Meu caro amigo se você é motorista
Siga na pista com cuidado e com critério
Velocidade nunca trás bom resultado
Ande chegar tarde em casa do que cedo ao cemitério

Repare os freios muito antes da partida
E no volante não se deve conversar
Marcha continua é sinal que tem lombada
Não ultrapasse que o perigo vem de lá

Vem de lá, vem de lá, vem de lá
Não ultrapasse que o perigo vem de lá

A construção de sentidos de um texto resulta da mescla de elementos dos espaços de *input*, o que é interpretado pelo leitor é recuperado em elementos que já existem em sua

memória de trabalho. O leitor circula pelo texto e pelas pistas que identifica no texto, esse processo não acontece de forma linear ou sequencial, a construção de sentido se movimenta em várias direções, fazendo o leitor buscar informações textuais e extratextuais. Assim, a interpretação de uma música pode possibilitar mais de uma leitura.

O autor inicia a letra da música expondo o dito popular “Quem corre cansa”, mas o apresenta com um desdobramento, pois, segundo ele “devagar também se alcança”. Admitindo que estamos diante de um texto narrativo, faz-se necessário um MCI de narrativa para que a rede de integração conceptual possa emergir, pois de acordo com Cutrer (1994), a partir de Chatman (1978), existem especificidades no caso da ligação entre domínios da realidade e da narrativa. Segundo a autora, autor e leitor inferidos estão fora do domínio da narrativa e são entidades fornecidas através dos MCIs. Nessa perspectiva, narrador e narratário equivalem ficcionalmente a autor e leitor e são codificados dentro de um contexto específico.

A rede de integração possui como primeiro *input* o dito popular “Quem corre cansa”, que recebe apoio do MCI de narrativa, proferido pelo personagem narrador da letra da música e a força argumentativa presente no dito.

No início da letra da música, o autor nos fornece os seguintes versos “Meu caro amigo se você é motorista”, “Siga na pista com cuidado e com critério”, “Velocidade nunca trás bom resultado”, que corroboram a abertura do segundo *input*, no qual há elementos relativos ao *frame* de condutores de veículos. Nesse *input*, com elementos relativos a condutores de veículos, há o percurso a ser percorrido pelo condutor, as opções que podem ser seguidas durante o percurso e as adversidades presentes no percurso.

Entendendo que a construção de espaços discursivos através de formas linguísticas se dá para autorizar e garantir a coerência do discurso. Há, na letra da música, elementos que nos guiam ao *frame* organizacional de VIDA, os quais nos remetem ao terceiro *input*, no qual há um indivíduo, a sua existência e as decisões e os acontecimentos presentes no percurso da vida. O espaço genérico é constituído pela metáfora conceptual A VIDA É UMA VIAGEM que estrutura o dito popular “Quem corre cansa” e a força argumentativa deste dito.

No espaço mescla, há um condutor de veículos que pode ser cauteloso ou não ao volante. Sua escolha determinará os acontecimentos no percurso de sua vida, pois pode chegar mais tarde em casa ou cedo ao cemitério, além da extensão do dito no discurso desse motorista.

De acordo com Fauconnier e Turner (2002), a compreensão alcançada por meio da mesclagem de relações conceptuais é denominada de relações vitais. Na letra da música analisada, temos as seguintes relações vitais: (a) relação vital de MUDANÇA, pois o indivíduo transforma-se em motorista e o motorista transforma-se em motorista cauteloso ou não; (b) compressão por IDENTIDADE, na medida em que o indivíduo é idêntico em todos os inputs, apesar de ser motorista ou não e cauteloso ou não. A conexão do indivíduo com motorista não se deve a uma semelhança objetiva de traços partilhados; é estipulada somente na mescla; (c) compressão por CAUSA EFEITO, pois o efeito da ação de correr pode ser a própria morte do indivíduo e (d) compressão PAPEL VALOR, dado o papel de motorista, o indivíduo que corre será um valor para motorista em motorista que não tem cautela e corre em um trajeto.

A rede de integração para a conceptualização do dito retomado na letra da música é representada na figura (7).

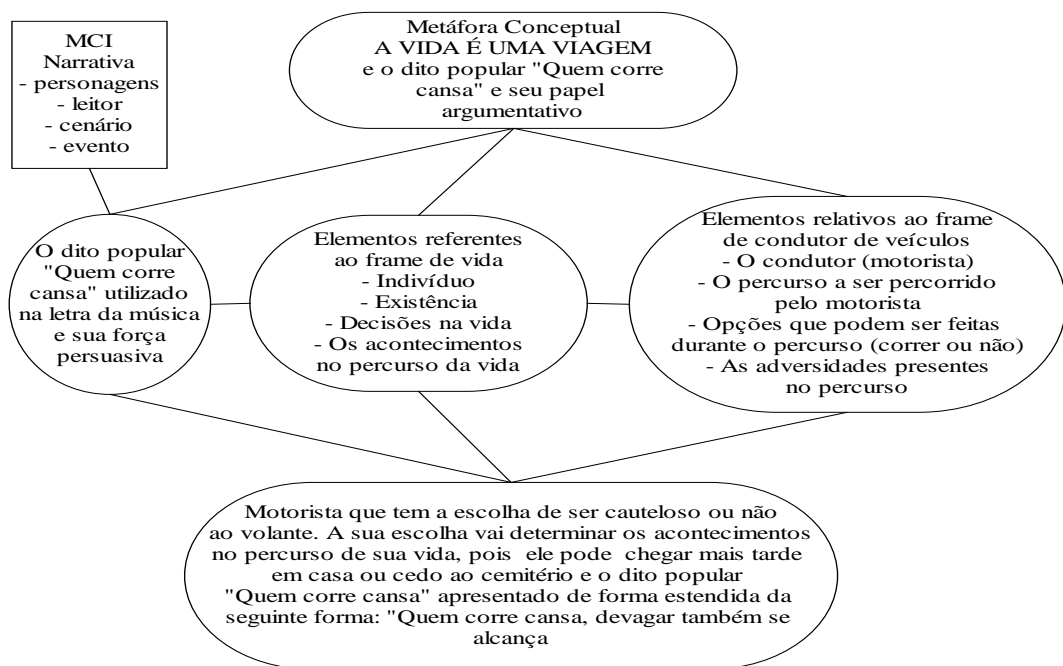


Figura (7) – Mesclagem na música *Quem corre cansa*

Ao analisarmos a letra da música *Quem corre cansa* de Jacinto Limeira com ferramentas disponíveis nas teorias da metáfora e da integração conceptual, observamos que a metáfora conceptual subjacente ao dito popular no senso cotidiano também estrutura a retomada desse dito na referida música. A metáfora conceptual A VIDA É UMA VIAGEM que

estrutura o dito popular em situações cotidianas também estrutura o dito retomado na letra da música, mas com uma extensão desta metáfora conceptual: A VIDA É UM TRAJETO QUE DEVE SER PERCORRIDO COM CAUTELA.

4.2 Quem te viu quem te vê

O dito popular “Quem te viu quem tem vê” exprime em seu sentido as possibilidades de mudanças que o tempo pode causar na vida das pessoas. No uso cotidiano, utilizamos o referido dito quando objetivamos apresentar fatos que se transformaram a partir de um tempo determinado. Para cumprir nossos objetivos discursivos, ao proferirmos o dito “Quem te viu, quem te vê”, utilizamos a metáfora do tempo como uma pessoa, buscando, por meio desse processo, mostrar o estrago ou a melhoria causado pelo tempo.

O dito é estruturado pela metáfora conceptual TEMPO É LOCAL PARA ONDE ALGO SE DESLOCA, cuja projeção metafórica emerge do esquema imagético do TRAJETO, porque realizamos uma projeção entre a passagem do tempo e a nossa experiência de trajeto. Assim, o tempo desloca-se para outro lugar, modificando as pessoas, ou seja, o tempo pode deslocar-se de forma normal ou acelerada, mas certamente transformará as pessoas.

A metáfora conceptual TEMPO É LOCAL PARA ONDE ALGO SE DESLOCA nos permite conceptualizar o conceito TEMPO em termos de algo mais fácil para nossa compreensão (algo mais físico), como um lugar para onde os seres humanos podem se deslocar. Os acontecimentos, que podem ocorrer no trajeto da vida, refletirão diretamente o local para onde o tempo se deslocará. A noção de transformação na vida dos indivíduos é uma ideia bastante recorrente, haja vista que a própria vida provoca encontros, desencontros e atitudes que nos levam uma modificação como seres humanos.

Na metáfora em que o conceito TEMPO é conceptualizado como um LOCAL PARA ONDE ALGO SE DESLOCA, temos, no domínio alvo, elementos relativos ao *frame* de TEMPO, no qual temos um indivíduo que pode deslocar-se no tempo. Entendendo que o deslocamento através do tempo é algo natural na vida dos seres humanos, há, nesse domínio, as adversidades e os acontecimentos que podem transformar o indivíduo neste deslocamento natural. Em outras palavras, o indivíduo nunca será o mesmo em todo o tempo de sua vida, porque passa por

mudanças positivas ou negativas ao longo do tempo.

No domínio fonte, temos elementos relativos ao *frame* de TRAJETO, já que o LOCAL PARA ONDE ALGO SE DESLOCA envolve uma experiência conceptualizada por meio do esquema imagético do TRAJETO: sabemos que para irmos a um local, percorremos “caminhos”: início, meio e ponto de chegada. Os acontecimentos ao longo desse percurso determinarão o momento da chegada, que pode ocorrer de forma rápida ou lenta. Logo a conclusão do percurso depende das etapas presentes no conceito de VIDA, que terão relação direta com o local para onde algo se desloca. Nesse domínio, temos também as decisões, as escolhas, os acontecimentos e as dificuldades vividas durante o trajeto da vida.

A rede de integração para a conceptualização do dito apresenta a seguinte configuração:

- Espaço-input (1) – composto de elementos relativos ao *frame* de TEMPO, no qual temos um indivíduo que pode deslocar-se no tempo: presente, passado e futuro.
- Espaço-input (2) – composto de elementos relativos ao *frame* de TRAJETO, no qual temos um indivíduo que pode deslocar-se no trajeto.
- Espaço genérico – configurado com a compressão do TEMPO em termos de TRAJETO: a metáfora conceptual TEMPO É UM LOCAL PARA ONDE ALGO SE DESLOCA.
- Espaço mescla – o resultado da projeção das contrapartes dos dois *inputs* interconectados que nos remetem ao dito popular “Quem te viu quem te vê”.

A rede de integração postulada para a conceptualização cotidiana do dito é apresentada na figura (8).

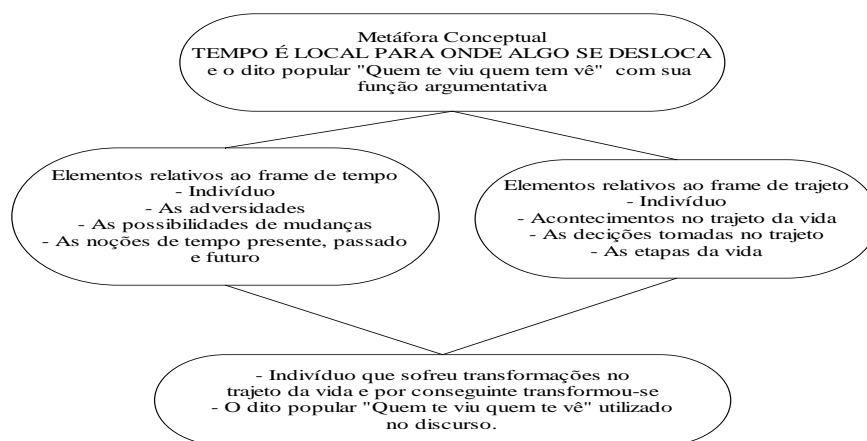


Figura (8) – Rede de integração de “Quem te viu quem te vê”

O dito popular “Quem te viu quem te vê” é retomado na letra da música *Quem te viu*

quem te vê de Chico Buarque, apresentada em seguida.

Quem te viu quem te vê

Você era a mais bonita das cabrochas dessa ala
 Você era a favorita onde eu era mestre-sala
 Hoje a gente nem se fala mas a festa continua
 Suas noites são de gala, nosso samba ainda é na rua

Hoje o samba saiu, lá lalaiá, procurando você
 Quem te viu, quem te vê
 Quem não a conhece não pode mais ver pra crer
 Quem jamais esquece não pode reconhecer

Quando o samba começava você era a mais brilhante
 E se a gente se cansava você só seguia a diante
 Hoje a gente anda distante do calor do seu gingado
 Você só dá chá dançante onde eu não sou convidado

O meu samba assim marcava na cadência os seus passos
 O meu sonho se embalava no carinho dos seus braços
 Hoje de teimoso eu passo bem em frente ao seu portão
 Pra lembrar que sobra espaço no barraco e no cordão

Todo ano eu lhe fazia uma cabrocha de alta classe
 De dourado eu lhe vestia pra que o povo admirasse
 Eu não sei bem com certeza porque foi que um belo dia
 Quem brincava de princesa acostumou na fantasia

Hoje eu vou sambar na pista, você vai de galeria
 Quero que você me assista na mais fina companhia
 Se você sentir saudade por favor não dê na vista
 Bate palma com vontade, faz de conta que é turista

A música *Quem te viu quem te vê* é um poema que tem em suas estrofes o relato de fatos que se sucedem. Na estrofe refrão, há uma explosão da dor do narrador diante da ausência da mulher amada:

“Hoje o samba saiu, lá lalaiá, procurando você.

Quem te viu, quem te vê

Quem não a conhece não pode mais ver pra crer

Quem jamais esquece não pode reconhecer”

Podemos observar que os dois primeiros versos das três primeiras estrofes são fatos

ocorridos no passado e estão expressos no pretérito imperfeito do indicativo. Isso é exemplificado na apresentação do primeiro verso de cada uma das referidas estrofes.

“Você era a mais bonita das cabrochas dessa ala”

“Quando o samba começava você era a mais brilhante”

“O meu samba assim marcava na cadência os seus passos”

E nos dois últimos versos das três primeiras estrofes, temos fatos que ocorrem no presente e são licenciados por verbos no presente do indicativo:

“Hoje a gente nem se fala mas a festa continua”

“Hoje a gente anda distante do calor do seu gingado”

“Hoje de teimoso eu passo bem em frente ao seu portão”

Na quarta estrofe, ocorre um desvio do padrão apresentado até o momento. O primeiro, o segundo e o quarto versos apoiam-se no passado, já o terceiro verso mescla o passado e o presente. Nele, o narrador tem no presente uma dúvida sobre as causas do ocorrido no passado, o que podemos constatar abaixo.

“Eu não sei bem com certeza porque foi que um belo dia”

No primeiro verso da quinta estrofe, existe uma menção de um fato que ocorrerá no futuro e nos outros versos desta estrofe são apresentados desejos do narrador com relação a acontecimentos futuros.

“Hoje eu vou sambar na pista, você vai de galeria” [...]

“Se você sentir saudade por favor não dê na vista”

Retornando a estrofe refrão, lá não há mais relatos relacionados aos personagens, mas à explosão de dor do narrador diante da nova condição da mulher que se deslocou através do tempo para um novo status social e não mais está ao seu lado.

Na música *Quem te viu quem te vê*, temos uma história narrada em versos, na qual é possível inferirmos que o tempo é o elemento principal, pois há uma sucessão de eventos que estão apoiados na passagem do tempo. As ações sucedem-se num processo de vai e volta no tempo, oscilando a narração entre passado e presente.

O narrador apresenta uma mulher e um homem que estão separados no presente, mas, no passado, participavam juntos de um bloco de carnaval e eram felizes. Em determinado momento, a mulher possivelmente encontrou alguém que lhe proporcionou uma nova condição social e a faz mais feliz do que no passado.

No presente, o personagem narrador informa que ele e a mulher não se falam mais,

porque suas vidas se deslocaram para lugares diferentes. E num futuro próximo, ele espera estar sambando, enquanto a mulher o observa em outra companhia.

A rede de integração conceptual referente à letra da música *Quem te viu quem te vê* necessita de um MCI de narrativa, no qual existem os elementos envolvidos na história que nos conta essa relação amorosa que passa por dificuldades.

O primeiro *input* recebe apoio do MCI de narrativa e contém o dito popular “Quem te viu quem te vê” com sua força argumentativa presente no discurso do personagem narrador da música de Chico Buarque.

Admitindo que o tempo seja o elemento mais relevante na letra da música analisada, torna-se natural que o segundo *input* seja constituído por elementos relativos ao *frame* de tempo, no qual há um indivíduo que pode sofrer com a ação do tempo. Esse espaço contém também as adversidades ocasionadas com o passar do tempo, as possibilidades de mudanças acarretadas pelo tempo e a noção presente em tempo presente, tempo passado e tempo futuro.

Na letra da música analisada, o tempo é maior construtor de espaço mental, garantindo, assim, a coerência da ação discursiva. Após leitura atenta da letra da música, percebemos que o narrador transita livremente entre o PASSADO e o PRESENTE, o que nos leva a enfatizar que o narrador pode circular pelo mundo narrado em qualquer ordem temporal. Cria-se, desta maneira, seu PONTO DE VISTA, em outros termos, PRESENTE e PASSADO tornam-se PONTOS DE VISTA do narrador e transformam-se em Bases que o narrador pode acessar a qualquer momento durante seu trajeto dentro da narrativa.

Como já mostrado nesta seção, estamos diante de uma história de amor que passa por dificuldades; isto nos licencia a abertura de um novo *input* que possui elementos referentes ao *frame* de relações amorosas, no qual há os amantes, as dificuldades presentes nas relações amorosas, as escolhas que podem ser feitas durante uma relação amorosa e as etapas de um relacionamento.

O espaço genérico possui o dito popular “Quem te viu quem te vê” com sua força argumentativa e a metáfora conceptual TEMPO É LOCAL PARA ONDE ALGO SE DESLOCA, que o estrutura.

No espaço mescla, temos um indivíduo que vê as mudanças ocorridas em seu relacionamento com o passar do tempo e percebe que sua companheira não é mais aquela de tempos atrás e o dito popular “Quem te viu quem te vê” presente em seu discurso. Podemos, assim, entender que o narrador apresenta o dito no refrão da música como forma de enfatizar

as mudanças inesperadas causadas pela vida que marcaram o seu destino e levaram sua mulher para outro lugar, tendo o tempo como fator determinante.

De acordo com a análise da letra da música, podemos concluir que nela existem as seguintes relações vitais: (a) compressão por IDENTIDADE, pois os personagens são os mesmos durante toda a narrativa da música, mesmo com todas as mudanças apresentadas, (b) compressão por MUDANÇA por parte da mulher que foi se transformando durante a história narrada na música, (c) compressão de CAUSA-EFEITO, mesmo com o narrador não entendendo o que fez no passado para chegar a tais situações no presente, houve acontecimentos que levaram a mudanças nas atitudes da mulher, possivelmente foi o fato de ela ter conhecido uma nova pessoa com um novo status social e (d) compressão de TEMPO, pois é o fator mais importante na análise e determina no presente os efeitos das ações realizadas no passado, ratificando as relações de causa e efeito.

A rede de integração para a conceptualização do dito retomado na letra da música é representada na figura (9).

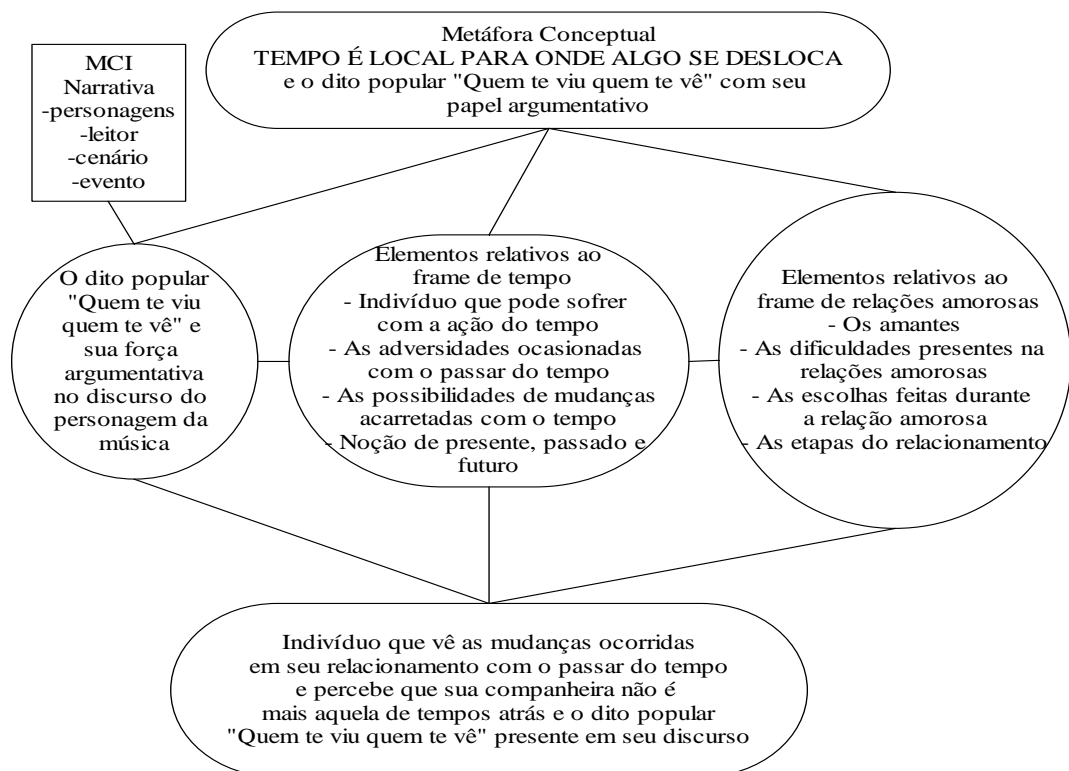


Figura (9) – Mesclagem na música *Quem te viu quem te vê*

Assim, a metáfora conceptual TEMPO É LOCAL PARA ONDE ALGO SE DESLOCA, que estrutura o dito popular, também estrutura o dito retomado na letra da música. Embora seja notório que o tempo constitui o elemento principal na análise da letra da música, sustenta-se a ideia de que a relação vital de CAUSA - EFEITO também seja um elemento determinante para a construção de sentido na letra da música.

4.3 Quem tudo quer nada tem

O dito popular “Quem tudo quer nada tem” possui uma noção estruturada em torno do conceito de EXAGERO, pois o indivíduo, que profere o referido dito, está, na verdade, exprimindo um sentido de que o querer exagerado acabou por tirar-lhe o que mais queria, ou seja, a ação de exagerar não garante o sucesso pretendido, devido à possibilidade de insucesso.

Dessa forma, podemos inferir que o dito popular “Quem tudo quer nada tem” é estruturado pela metáfora conceptual EXAGEROS SÃO GOLPES, um caso de metáfora que nos permite conceptualizar o conceito de EXAGERO em termos de algo mais concreto, como um golpe. Essa noção que apresentamos é construída com base na nossa experiência de que na vida devemos buscar o equilíbrio a fim de alcançarmos grandes conquistas.

Em outros termos, associamos o querer exagerado a uma possível não realização de nossos objetivos, a motivação por trás da formação desta metáfora emerge de nossa própria experiência quotidiana e é ela que nos leva a associar cognitivamente os dois domínios acima referidos.

Uma das formas de armazenamento de conhecimento experiencial que adquirimos através de experiências concretas, abstratas e genéricas são os denominados esquemas imagéticos, estruturas abstratas construídas a partir de nossas experiências integradas com o mundo que nos cerca. Em outras palavras, esses esquemas compreendem informações, objetos, ações e concepções que constituem o nosso conhecimento enciclopédico.

No caso da metáfora EXAGEROS SÃO GOLPES que estrutura o dito “Quem tudo quer nada tem”, os esquemas imagéticos estruturam o domínio fonte GOLPES, o qual é projetado no

domínio alvo, via mapeamento. Na metáfora em questão, temos o esquema imagético de FORÇA, haja vista que o dito popular carrega uma noção de equilíbrio, força e força contrária. Nossa vivência nos leva a proferir esse dito quando estamos querendo argumentar algo em favor do equilíbrio, pois às vezes quisermos algo de uma forma tão imensa que acabamos não conseguindo.

Ao admitirmos que o equilíbrio é necessário no percurso da vida de um indivíduo, estamos diante de esquema imagético complexo, haja vista, que o conceito PERCURSO emerge do esquema imagético do TRAJETO, sendo assim, a metáfora EXAGEROS SÃO GOLPES é licenciada pelos esquemas de FORÇA e TRAJETO.

Na metáfora em que o conceito EXAGERO é conceptualizado como GOLPE, temos, no domínio alvo, um indivíduo que tem a intenção de ter algo na vida, temos a ação de desejar algo com exagero, temos os empecilhos que podem atrapalhar a ação exagerada de querer algo e há aqui ainda a cautela que devemos ter ao desejar exageradamente alguma coisa na vida.

No domínio fonte, encontramos elementos referentes ao *frame* de LUTA, haja vista que o conceito GOLPE é licenciado por este *frame*. Há, neste domínio, os lutadores que buscam a vitória, temos a luta em si - a ação de lutar por um objetivo. Existem aqui também as táticas de luta que podem levar os lutadores à vitória e as dificuldades que podem ser encontradas durante a luta.

O mapeamento ocorre pelas correspondências existentes entre os domínios, a saber: (a) os lutadores são os indivíduos que desejam algo exageradamente, (b) a luta é ação de desejar algo ardentemente, (c) as táticas de luta relacionam-se à cautela e ao equilíbrio que devemos ter na vida ao desejarmos algo e (d) as dificuldades encontradas durante a luta são os empecilhos que podem ser transformados em golpes incertos, haja vista que, por quisermos exageradamente algo, podemos findar sem nada.

A rede de integração para a conceptualização do dito em interações cotidianas apresenta a seguinte configuração:

- Espaço-input (1) – composto de elementos relativos ao *frame* de VIDA, no qual temos um indivíduo que pode querer algo exageradamente e acabar sem nada devido a empecilhos na vida e à falta de equilíbrio para conduzir seus desejos e conquistas.
- Espaço-input (2) – composto de elementos relativos ao *frame* de LUTA, no qual temos lutadores que desejam ardentemente a conquista da luta, mas podem perder essa conquista

para seus adversários, se não tiverem boas táticas, pois um golpe incerto poderá levá-los à derrota.

- Espaço genérico – configurado com a compressão do conceito EXAGERO em termos de GOLPES, com base na metáfora conceptual EXAGEROS SÃO GOLPES.
- Espaço mescla – resultado da projeção das contrapartes dos dois *inputs* interconectados, que nos leva ao dito popular “Quem tudo quer nada tem”.

A rede de integração postulada para a conceptualização cotidiana do dito é apresentada na figura (10).

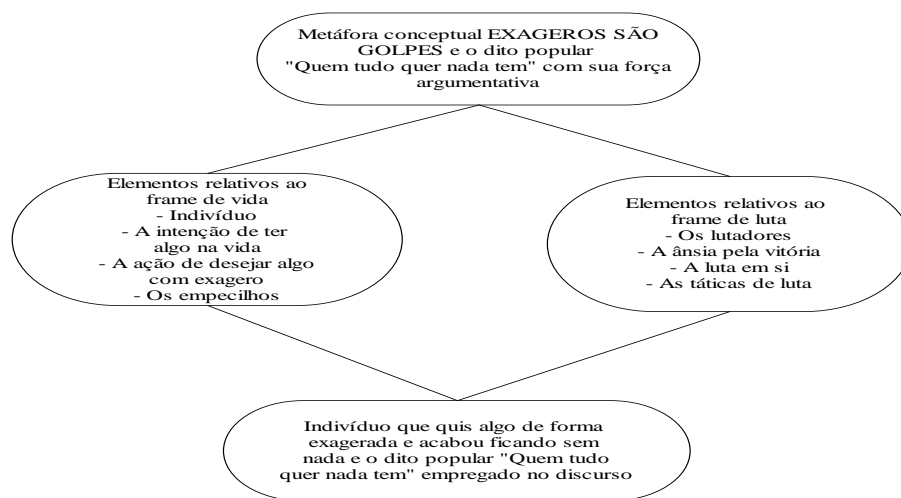


Figura (10) – Rede de integração de “Quem tudo quer nada tem”

O dito popular “Quem tudo quer nada tem”, retomado na letra da música *Quem tudo quer nada tem*, de Evaldo Gouveia e Jair Amorim, será apresentado e analisado em seguida.

Quem tudo quer nada tem

Quem tudo quer do amor
Nada terá
Quem muitos sonhos vive
Nada tem
Em cada um de nós
só há
So deve haver lugar
Para um só bem

Quem muito andou na vida
 Se perdeu
 Atrás de mim o destino
 Se cansou
 Quem muito se entregou
 Atrás do amor viveu
 Viveu, mas nunca amou

Felicidade é
 Um pouco que se tem
 Felicidade é
 Saber gostar de alguém

Quem tudo quer do amor
 Nada terá
 Quem muitos sonhos vive
 Nada tem
 Em nosso coração
 Apenas caberá
 Um outro coração.

Na letra da música, temos uma história pautada na noção dos estragos causados por ações exageradas. Com exceção do título, o dito popular “Quem tudo quer nada tem” não é citado de modo formal na letra da música. O autor da música estabelece uma correspondência entre o sentido do dito e conceito de AMOR, mostrando que o amor é um bem único e devemos nos contentar com o “pouco” que temos, pois, segundo ele, “felicidade é um pouco que se tem, felicidade é saber gostar de alguém”. Dessa forma, entendemos a aproximação entre o sentido presente no dito e a ideia central da música, a saber: não desejarmos exageradamente uma coisa, porque podemos terminar sem nada.

Entendendo que o sentido expresso ao empregarmos o dito em situações cotidianas também norteia toda a história presente na letra da música, o primeiro *input* da rede de integração conceptual será constituído pelo dito popular “Quem tudo quer nada tem” e sua força no discurso. Subjacente a este *input*, há o MCI de narrativa, haja vista que a letra da música é uma narração.

No segundo *input*, temos elementos relativos ao *frame* de VIDA, no qual há um indivíduo, os desejos que possuímos no percurso da vida, os empecilhos que surgem no percurso, bem como a cautela e o equilíbrio necessários ao longo do percurso da vida.

Entendendo que o conceito GOLPE pertence ao *frame* de LUTA, faz-se necessário a abertura de um novo *input* constituído por esse *frame*, compondo o terceiro *input* da rede de

integração para a conceptualização do dito retomado na letra da música. Nesse *input*, existem os lutadores, a ação de lutar, as táticas de luta e as dificuldades encontradas durante a luta.

O espaço genérico possui a noção expressa pelo dito popular “Quem tudo quer nada tem” com sua força argumentativa e a metáfora estruturadora do dito empregado em situações cotidianas, a saber: EXAGEROS SÃO GOLPES.

No espaço mescla, temos a conexão entre os elementos dos *inputs* que resultam em um indivíduo que luta por seus ideais na vida, porém com cautela, pois ele sabe que quem tudo quer nada tem.

Admitindo que, na história da letra da música, haja elementos relativos ao *frame* de RELAÇÃO AMOROSA, existe aqui a necessidade de abertura de um espaço de *input* que contenha os elementos relativos a esse *frame*, no qual existem os amantes, a relação, as decisões e as escolhas feitas na relação amorosa.

O espaço mesclado 1 e o novo espaço de *input* aberto possuem como espaço genérico a noção de equilíbrio necessário tanto na vida quanto nas relações amorosas. No espaço mescla final, encontramos um indivíduo que valoriza seu amor, pois sabe que vivenciá-lo é um bem único. Há também, neste espaço, a força argumentativa do dito popular “Quem tudo quer nada tem” presente no discurso desse indivíduo.

De acordo com a análise dos sentidos atribuídos à letra da música, podemos concluir que nela existem as seguintes relações vitais: (a) compressão por IDENTIDADE, pois o mesmo indivíduo, que luta por seus objetivos, possui a cautela necessária às relações amorosas, (b) compressão por MUDANÇA, porque um coração só cabe dentro de outro depois de andarmos muito e de querermos de forma exagerada e perdermos tudo, (c) compressão de CAUSA – EFEITO, já que, agindo com cautela, não perderemos o que já é nosso.

A rede de integração para a conceptualização do dito retomado na letra da música é representada na figura (11).

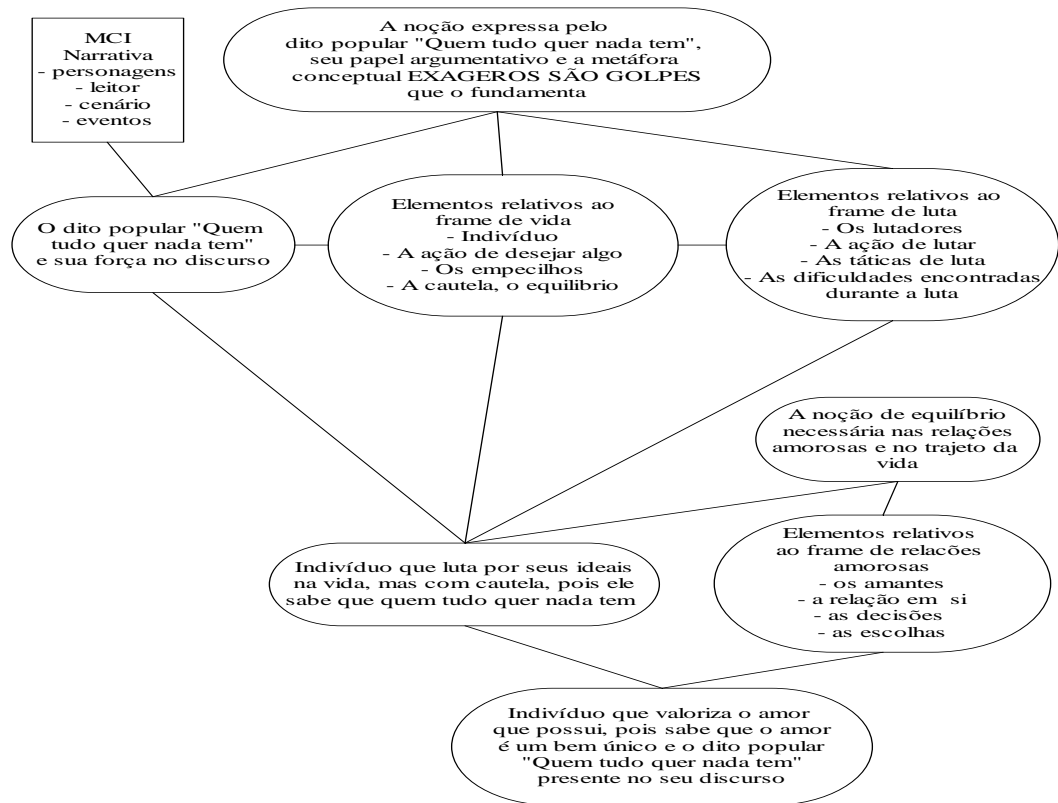


Figura (11) – Mesclagem na música *Quem tudo quer nada tem*

Ao analisarmos a letra da música *Quem tudo quer nada tem*, observamos que a mesma metáfora conceptual subjacente ao dito popular também estrutura a retomada deste dito na música em análise. Neste caso específico, a metáfora conceptual EXAGEROS SÃO GOLPES estruturou o dito popular e o dito retomado na música.

4.4 Quem espera sempre alcança

Apresentaremos, nesta seção, a análise do dito popular “Quem espera sempre alcança”, que faz parte das construções proverbiais do tipo [Quem P Q], e como todas as

outras já apresentadas, neste capítulo, são usadas recorrentemente na nossa cultura e no nosso sistema linguístico.

O dito popular “Quem espera sempre alcança” é estruturado pela metáfora conceptual DIFICULDADES SÃO IMPEDIMENTOS TRANSPONÍVEIS. Na metáfora conceptual em questão, estabelecemos uma projeção do conceito DIFICULDADES através do conceito IMPEDIMENTOS que, no contexto específico do dito popular “Quem espera sempre alcança”, pode ser entendida como uma superação para as dificuldades.

A projeção ocorre de forma unidirecional, pois parte do domínio da experiência física (dificuldade) para a esfera de entidades mais abstratas (impedimentos), assim elementos do conceito DIFICULDADES correspondem a entidades específicas do conceito IMPEDIMENTOS. Na frase “A situação está difícil, mas chegarei lá”, podemos perceber que a metáfora conceptual analisada no dito empregado em eventos cotidianos emerge do esquema imagético do TRAJETO, ligado ao percurso percorrido por um indivíduo, que encontra dificuldades/impedimentos para a conclusão da jornada, porém esses impedimentos serão transponíveis.

A rede de integração para a conceptualização do dito em interações cotidianas apresenta a seguinte configuração:

- Espaço-input (1) – composto por elementos relativos ao *frame* de DIFICULDADES, no qual temos um indivíduo que tem a possibilidade de superá-las.
- Espaço-input (2) – composto por elementos relativos ao *frame* de IMPEDIMENTOS, onde há um indivíduo que superará as dificuldades, pois os impedimentos são transponíveis.
- Espaço genérico – configurado pela compressão do conceito DIFICULDADES em termos do conceito IMPEDIMENTOS, apoiados no esquema imagético de percurso, que nos remete à metáfora conceptual DIFICULDADES SÃO IMPEDIMENTOS TRANSPONÍVEIS.
- Espaço mesclado – resulta da projeção dos *inputs* que remetem ao dito popular "Quem espera sempre alcança" em que a possibilidade de transpor dificuldades na jornada se concretiza.

A rede de integração postulada para a conceptualização cotidiana do dito é apresentada na figura (12).

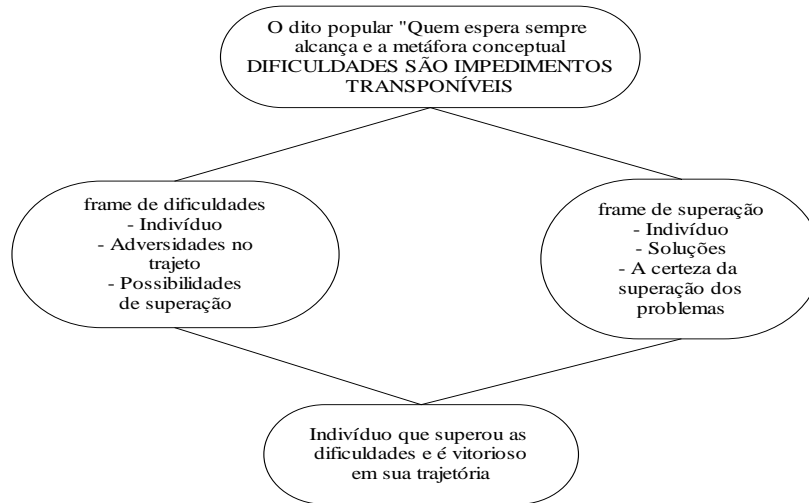


Figura (12) – Rede de integração de “Quem espera sempre alcança”

Há nesse processo de mesclagem compressões por IDENTIDADE e por MUDANÇA, pois a conexão entre os indivíduos e a noção de superação das dificuldades só será obtida na mescla. A compressão por MUDANÇA é alcançada devido à superação das dificuldades e ao indivíduo tornar-se mais confiante.

A metáfora conceptual que apresentamos nesta seção é um exemplo de metáfora que Lakoff e Johnson (1980) denominam de metáfora estrutural e que consiste na estruturação metafórica de um conceito em termos de outro, por meio do mapeamento entre os domínios de conhecimento.

A fim de observarmos se a metáfora DIFICULDADES SÃO IMPEDIMENTOS TRANSPONÍVEIS, que estrutura o dito “Quem espera sempre alcança”, empregado em situações cotidianas, possui a mesma projeção metafórica quando retomado na música *Quem espera sempre alcança* de Déo do Baião, apresentamos em seguida a letra da referida música.

Quem Espera Sempre Alcança

Ai saudade matadeira
Tem dó do meu penar
Quem espera sempre alcança

Estou cansado de esperar

Foi embora meu amor
 Não sei quando vai voltar
 A lembrança que eu sinto
 Eu sei que vai me matar

Foi embora aquela ingrata
 Perdi os carinhos teu
 Partiu sem me dizer nada
 Não deixou nenhum adeus

Na letra da música em questão, antes mesmo de apresentar o dito popular "Quem espera sempre alcança", estruturado pela metáfora conceptual DIFICULDADES SÃO IMPEDIMENTOS TRANSPONÍVEIS, o autor apresenta um dado que merece nossa atenção: a personificação da palavra "saúde".

Para Lakoff e Johnson (1980), a personificação não é um processo geral e único, pois cada personificação difere em termos dos aspectos humanos selecionados. Na música, o autor/narrador precisa personificar a saudade para conseguir entender o porquê de sua amada ter ido embora, a saudade dará as respostas que ele precisa e talvez saiba onde a mulher se encontra, o que nos remete à metáfora conceptual SAUDADE É UMA PESSOA.

O autor/narrador personifica a saudade, mas a metáfora não será apenas SAUDADE É UMA PESSOA, devido à especificidade observada na letra da música. A saudade, na verdade, é uma pessoa má, embora possa trazer soluções. Logo, percebemos, na música analisada, algumas formas de conceber a saudade, mas interpretamos que a categorização mais abrangente para saudade seria SAUDADE É UM ADVERSÁRIO, pois ela é "matadeira", não tem dó e leva os amores.

Dessa forma, podemos afirmar que a personificação é uma categorização genérica que engloba um vasto número de metáforas, e a letra da música analisada apresentou alguns aspectos de uma pessoa. Podemos aqui falar em extensões metafóricas, pois a metáfora SAUDADE É UMA PESSOA apresentou recategorizações, mas nunca perdendo o foco de significado principal que é o conceito convencionalmente culturalmente que utilizamos ao usar a palavra "saúde" dentro de um objetivo específico de comunicação.

Ao observarmos a letra da música analisada, percebemos que estamos diante de um texto narrativo, no qual o narrador conversa com a saudade sobre os problemas vivenciados em sua relação amorosa, pois foi abandonado por sua amada.

Isso nos leva à formulação teórica de Cutrer (1994) acerca de especificidades entre espaços mentais e gênero narrativo. Assim, a rede de integração, que analisa o dito popular “Quem espera sempre alcança” retomado na letra da música de mesmo título, possui um MCI de narrativa, haja vista que narrador e leitor são codificados dentro de um contexto específico.

A rede de integração presente na letra da música analisada possui como *input* inicial o dito popular “Quem espera sempre alcança” e sua força argumentativa no discurso do personagem da letra da música. Esse espaço é fundamentado pelo MCI de narrativas, haja vista que o dito é proferido pelo personagem da história da música.

O segundo *input* é constituído por elementos referentes ao *frame* de RELAÇÕES AMOROSAS, no qual temos os amantes, a relação amorosa em si, as adversidades que surgem nos relacionamentos amorosos e as possibilidades que surgem dentro de uma relação amorosa; podemos aqui entender o conceito POSSIBILIDADE como sendo uma vontade de ficar ou não na relação amorosa.

O terceiro *input* possui elementos relativos ao *frame* de SUPERACÃO, no qual há um indivíduo que tem a esperança de que algo seja superado, embora não tenha a real certeza dessa superação, ou seja, há aqui uma certeza hipotética.

No espaço genérico, há o dito popular “Quem espera sempre alcança” estruturado pela metáfora conceptual DIFICULDADES SÃO IMPEDIMENTOS TRANSPONÍVEIS.

No espaço mescla, há um indivíduo que perdeu a mulher amada, mas mantém a esperança de que ela volte para ele e o dito “Quem espera sempre alcança” utilizado em seu discurso.

A rede de integração conceptual da música *Quem espera sempre alcança* resulta das seguintes relações vitais: (a) relação vital de IDENTIDADE, pois a conexão entre os indivíduos só é obtida na mescla; (b) compressão por CAUSA – EFEITO, já que a esperança de um dia ter a mulher de volta é a causa espera, devido à crença no retorno da amada; (c) ANALOGIA-DESANALOGIA, porque ao mesmo tempo em que o personagem é um homem cheio de esperança, também está cansado de esperar e (d) compressão por INTENCIONALIDADE, porque o personagem possui a nítida intenção/o desejo de que a mulher amada volte para ele.

A rede de integração para a conceptualização do dito retomado na letra da música é representada na figura (13).

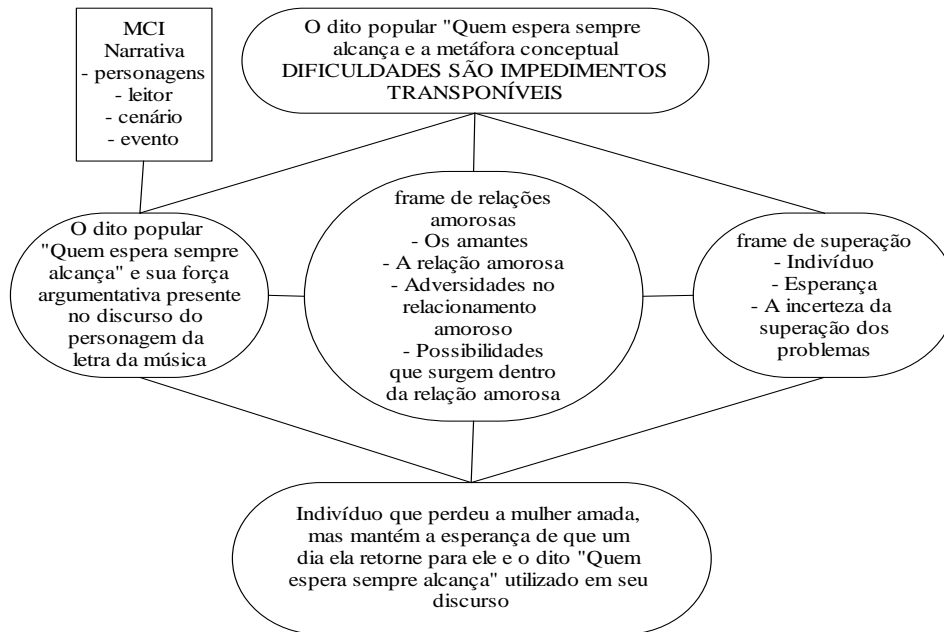


Figura (13) – Mesclagem na música *Quem espera sempre alcança*

Após a análise da letra da música, podemos afirmar que a metáfora DIFICULDADES SÃO IMPEDIMENTOS TRANSPONÍVEIS, que estrutura o dito utilizado de maneira cotidiana, também estrutura o dito retomado na letra da música Quem espera sempre alcança, porém os versos “Quem espera sempre alcança” e “Estou cansado de esperar” possuem um elemento intrigante.

De acordo com Lakoff e Turner (1989) e Kövescs (2010), os poetas utilizam mecanismos para a criação da linguagem poética a partir de ferramentas convencionais que são utilizadas na linguagem e no pensamento cotidianos. São eles: extensão, elaboração, questionamento e combinação.

No questionamento, o que é colocado em questão é a adequação de metáforas conceptuais no texto. O personagem da letra da música profere o dito “Quem espera sempre alcança” que é estruturado pela metáfora DIFICULDADES SÃO IMPEDIMENTOS TRANSPONÍVEIS, mas no verso “estou cansado de esperar” se mostra descrente quanto à ideia expressa pelo dito popular.

Isso nos leva a afirmar que ele questiona a metáfora estruturadora do dito, para ele as dificuldades podem ser impedimentos intransponíveis, haja vista que ele não tem a real certeza de que a mulher voltará; dessa forma, realmente não acredita que quem espera sempre alcança.

4.5 Quem dá aos pobres empresta a Deus

O dito popular “Quem dá aos pobres empresta a Deus” constitui uma frase bastante consagrada desde a antiguidade, sendo registrada como forma de conselho na Escritura Sagrada no livro dos Provérbios. Também foi utilizada por autores como Victor Hugo, em *Os miseráveis*, e Castro Alves em uma de suas poesias de *Espumas Flutuantes*, o que confirma possuir o viés religioso e cultural neste dito.

Admitindo a força persuasiva dos ditos populares, podemos afirmar que o dito a ser analisado aqui encontra sua força no discurso religioso, pois a religião tenta explicar, confortar e dar as respostas que buscamos, porém não encontramos no plano material.

A religião possui também uma linguagem própria, algo que vai ao encontro das ideais desenvolvidas por Kövecses (2005), quando o autor propõe a variação da metáfora conceptual dentro de uma mesma cultura e postula oito subdivisões, uma delas é a dimensão subcultural, onde um grupo de usuários utiliza metáforas não compartilhadas por pessoas não pertencentes àquele grupo.

De acordo com Orlandi (1987), no discurso religioso, há uma clara relação com o sagrado, onde existe um locutor que se encontra acima de seus ouvintes, estamos falando de Deus e dos seres humanos, respectivamente. A voz de Deus é transmitida a todos nós, seres humanos, através de seus representantes na terra, a saber, os líderes religiosos.

É um discurso repleto de força argumentativa, no qual há extrema autoridade, pois o líder religioso está apenas transmitindo a palavra de Deus, ou seja, é a corporificação das palavras do pai, e cabe ao ouvinte apenas respeitar a vontade suprema e os ensinamentos do pai sagrado. Nesse prisma, o dito “Quem dá aos pobres empresta a Deus” possui imensa força, pois, ao darmos aos pobres, estaremos emprestando a Deus, e, assim, nunca cairíamos em ruínas.

O dito popular “Quem dá aos pobres empresta a Deus” é estruturado pela metáfora conceptual RELIGIÃO É UMA TRANSAÇÃO COMERCIAL e nos permite conceptualizar a RELIGIÃO em termos de uma TRANSAÇÃO COMERCIAL, onde possuímos um evento a ser realizado da melhor maneira possível, embora não saibamos os percalços que possam ser encontrados ao longo do percurso da realização de tal evento.

“Quem dá aos pobres empresta a Deus” recebe influência, por modelos culturais vigentes em nossa sociedade, de outra metáfora conceptual, a saber, DEUS COMO PAI PROTETOR, pois, ao conceptualizarmos RELIGIÃO como TRANSAÇÃO COMERCIAL e sem termos conhecimento dos problemas a serem enfrentados, só um pai protetor para nos amparar nos momentos em que essa transação comercial se tornar árdua demais e constituir elementos que estejam fora de nossas vontades, ou seja, a transação comercial pode não nos ser favorável.

Sobre a metáfora conceptual DEUS COMO PAI PROTETOR, Feltes (2007 p. 341) afirma ser um caso prototípico que enfatiza a metáfora de DEUS COMO AMOR. Segundo a autora, Deus é um ser apaixonado por seus filhos, é todo amor. Tal metáfora constitui um modelo que dá conta da moralidade humana na conceptualização da família, pois o pai que ama seus filhos sempre protegerá sua família.

Retornando a metáfora RELIGIÃO É UMA TRANSAÇÃO COMERCIAL que estrutura o dito “Quem dá aos pobres empresta a Deus”, temos, no domínio fonte, o indivíduo que, no percurso da vida, faz escolha de pertencer a uma religião com todos os seus dogmas. Esse indivíduo sabe que através da fé na religião conseguirá tudo, e possui o conforto emocional que a religião transmite em relação à superação de problemas. Há aqui, nesse domínio, a trajetória em si, na qual o indivíduo, que possui fé, passará menos adversidades. Temos ainda neste domínio a presença do *frame* de religião e a possibilidade de fazermos o bem a alguém, princípio primeiro da religião.

Nesse prisma, propomos que a metáfora conceptual RELIGIÃO É UMA TRANSAÇÃO COMERCIAL que estrutura o dito popular em análise pode ser licenciada pelo esquema imagético de TRAJETO, haja vista que o conceito TRAJETÓRIA emerge desse esquema.

No domínio alvo, temos elementos referentes ao *frame* de evento comercial, onde há um indivíduo que em suas transações comerciais pode fazer escolhas, optando por decisões que o auxiliem durante essas transações. Assim, conforme suas escolhas, poderá obter recompensas ou não. Há aqui também os acontecimentos, as derrotas, os encontros e as vitórias que podem permear uma transação comercial.

O mapeamento ocorre pela correspondência existente entre os domínios. A metáfora conceptual RELIGIÃO É UMA TRANSAÇÃO COMERCIAL aqui refletida possui a seguinte estrutura: (a) os fieis são os indivíduos envolvidos na transação comercial que podem fazer suas escolhas no trajeto da vida, (b) a impulsão que os leva é a força da fé, é a certeza de estar fazendo a coisa certa, (c) a transação comercial reflete os acontecimentos no percurso da vida, onde a fé é extremamente necessária àqueles que pertencem a uma religião, (d) as adversidades são as dificuldades a serem superadas nas transações comerciais, (e) as escolhas referentes aos eventos comerciais são escolhas que devem ser feitas também no percurso da vida e (f) o destino final é a certeza de encontrar Deus e isso depende totalmente das escolhas no percurso da vida.

A rede de integração para a conceptualização do dito analisado de forma isolada, que será representado na figura 4, respeitaria a seguinte configuração:

- Espaço-input (1) – composto de elementos relativos ao *frame* de RELIGIÃO, no qual temos um indivíduo, que no percurso da vida tem a possibilidade de fazer o bem a fim de receber a benção de Deus.
- Espaço-input (2) – composto de elementos relativos ao *frame* de EVENTO COMERCIAL, no qual temos um indivíduo, que, apesar das adversidades nas transações comerciais, busca realizar um bom negócio.
- Espaço genérico – configurado com a compressão de RELIGIÃO em termos de TRANSAÇÃO COMERCIAL, que nos remete à metáfora conceptual RELIGIÃO É UMA TRANSAÇÃO COMERCIAL. Há aqui também a força argumentativa presente no dito popular “Quem dá aos pobres empresta a Deus”.
- Espaço mescla – resultado da projeção das contrapartes dos dois *inputs* interconectados, no qual temos um indivíduo que realizou uma boa escolha comercial e será recompensado com a benção de Deus, remetendo-nos ao dito popular “Quem dá aos pobres empresta a Deus” utilizado no discurso cotidiano.

Nesse processo de mesclagem, ocorre uma compressão por IDENTIDADE, pois a conexão dos indivíduos só é determinada na mescla, haja vista que nos *inputs* os indivíduos são diferentes. Há também uma compressão por CAUSA-EFEITO, pois a decisão de ajudar aos pobres dará a pessoa que tomou essa atitude uma sensação de ter tomado uma atitude correta aos olhos de Deus, conforme o modelo cultural vigente em nossa sociedade. Temos ainda uma compressão por MUDANÇA, que ocorre ao longo da vida, pois na mescla o indivíduo que

dá aos pobres é o mesmo indivíduo que empresta a Deus. Existe também uma compressão por INTENCIONALIDADE, devido à intenção de obter algum benefício no futuro.

A rede de integração postulada para a conceptualização cotidiana do dito é apresentada na figura (14).

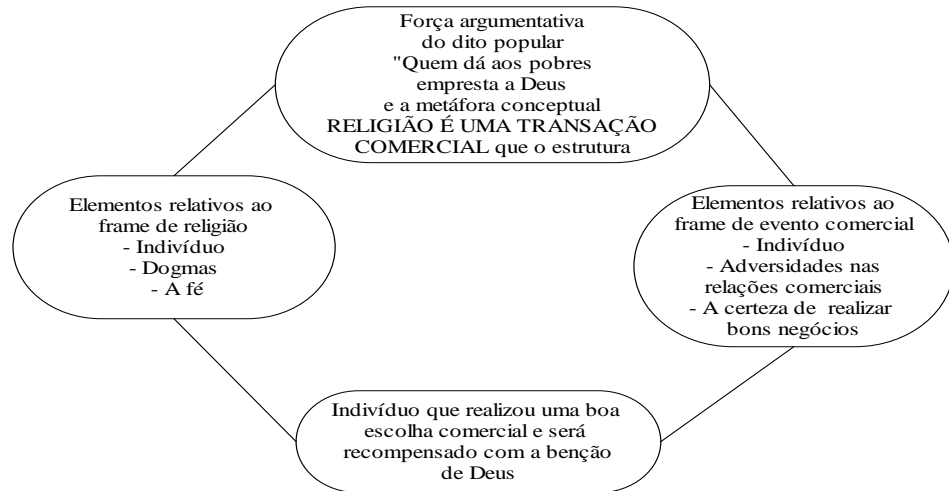


Figura (14) – Rede de integração de “Quem dá aos pobres empresta a Deus”

O dito analisado anteriormente é retomado na música *Quem dá aos pobres empresta a Deus* de Ary Lobo, analisado em seguida à apresentação da letra da música.

Quem dá aos pobres empresta a Deus

Seu doutor proteja esses pobres
Que vivem a esmolar
Eles pedem porque não podem
Não tem força pra trabalhar
Os que vivem de esmola
Nada mais pode esperar

Quem pede é porque tem necessidade
Não merece castigo
É uma fatalidade

Quem pede é porque precisa
Não há outra solução
Quem tem não pode negar
Uma esmola ao seu irmão

Quem da aos pobres empresta a Deus
Assim diz o velho ditado
Pois que vive de esmola
Não deve ser castigado

Analisando a letra da música, percebemos referências às desigualdades sociais que são encontradas a todo o momento em nosso cotidiano. Há um apelo do narrador, apoiado na força persuasiva do dito, para que todos percebam que quem pede esmola muitas vezes não teve outra oportunidade na vida.

O autor da música apresenta algumas marcas linguísticas que deixam bem acentuada essa diferença social presente em seu texto; inicia a letra da música como se estivesse conversando com um doutor. A palavra “doutor”, nesse contexto, marca nitidamente a diferença social, pois, na cultura de massa, basta ter um status superior aos demais membros de uma comunidade para que alguém seja chamado de doutor, algo muito comum em cidades pequenas.

O narrador da música pede ao doutor para que se compadeça com aqueles que pedem esmola e justifica o fato de eles esmolarem, pois, segundo ele, os que pedem, o fazem por necessidade, por “precisão” e não merecem castigo. Há um forte apelo à fraternidade pregada por várias religiões cristãs, para as quais todos os homens são irmãos, por isso o narrador afirma que o doutor é irmão dos que pedem esmola, haja vista que todos somos filhos de Deus.

A construção de sentido da letra da música tem início com a abertura de três *inputs*. No primeiro deles, há a força argumentativa presente no dito popular “Quem dá aos pobres empresta a Deus”, esse primeiro espaço é licenciado pelo MCI de narrativa, tendo em vista que a letra da música pertence ao gênero narrativo.

No segundo *input*, temos os elementos relativos ao *frame* de RELIGIÃO. Há, nesse espaço, a força maior que levará o doutor ajudar a quem precisa; essa força é apoiada na força da fé, da religião, na crença de Deus como pai que auxilia a seus filhos. No verso “quem tem não pode negar uma esmola ao seu irmão” fica nítida a noção de fraternidade pregada pelas religiões de base cristã.

O narrador vale-se do conceito FRATERNIDADE para impressionar o doutor, pois, assim, ele não teria como não ajudar. Em nossa cultura, a família é algo muito preservado, ou seja, se quem precisa é irmão do doutor, ele certamente dará a ajuda. Em outros termos, o

irmão na fé tem direito à ajuda do doutor, ao conceptualizarmos Deus como pai de toda a humanidade.

No terceiro *input*, encontram-se elementos relativos ao *frame* de mundo capitalista, licenciado pelo uso da palavra “Doutor” presente no verso “Seu doutor, proteja esses pobres que vivem a esmolar”. Nesse espaço, temos o doutor bem sucedido em seus negócios no percurso da vida com a possibilidade de ajudar ou não, bem como os necessitados que podem ou não serem ajudados pelo doutor próspero. Segundo o narrador, se há bem-estar, há prosperidade suficiente para ajudar àqueles que precisam e pedem esmola e, nesse prisma, o doutor é a pessoa ideal para auxiliar a quem necessita e pede por necessidade. A ideia de desníveis sociais fica notória neste verso.

O espaço genérico é constituído pela metáfora conceptual RELIGIÃO É UMA TRANSAÇÃO COMERCIAL, haja vista que, tanto no mundo capitalista quanto na religião, podemos realizar bons negócios, ganhar status e sermos bem sucedidos no percurso da vida; a diferença são as recompensas.

No espaço mescla, existe o indivíduo que ajuda aos necessitados, mas entende que está realizando um bom negócio, pois está emprestando aos pobres como forma de ficar bem aos olhos de Deus.

A rede de integração conceptual presente na letra da música *Quem dá aos pobres empresta* possui a seguinte estrutura emergente: o doutor, ao dar aos pobres o que necessitam, ou seja, ao fazer o bem, está na verdade realizando um boa transação comercial, haja vista que está emprestando a Deus, logo sua chegada ao céu está garantida.

Podemos, assim, postular as seguintes relações vitais referentes à letra da música analisada: (a) relação vital de MUDANÇA, pois, tendo em vista uma boa transação comercial com Deus, o doutor se transformou, o homem próspero, de status social elevado, transformou-se em um homem que ajuda aos seus irmãos; (b) compressão por CAUSA-EFEITO, pois, dando aos pobres, a realização da transação comercial foi perfeita, já que Deus o verá com bons olhos e lhe conferirá pontos, (c) compressão por IDENTIDADE, pois o mesmo homem próspero é aquele homem que tem como irmão uma pessoa que esmola e (d) ANALOGIA-DESANALOGIA com base na compressão PAPEL-VALOR, pois o narrador atribui um valor de pré-julgamento ao doutor, que na realidade não quer ajudar a ninguém, mas sim realizar um bom negócio, haja vista que há a figura de Deus como destino final nesta transação comercial.

A rede de integração para a conceptualização do dito retomado na letra da música é representada na figura (15).

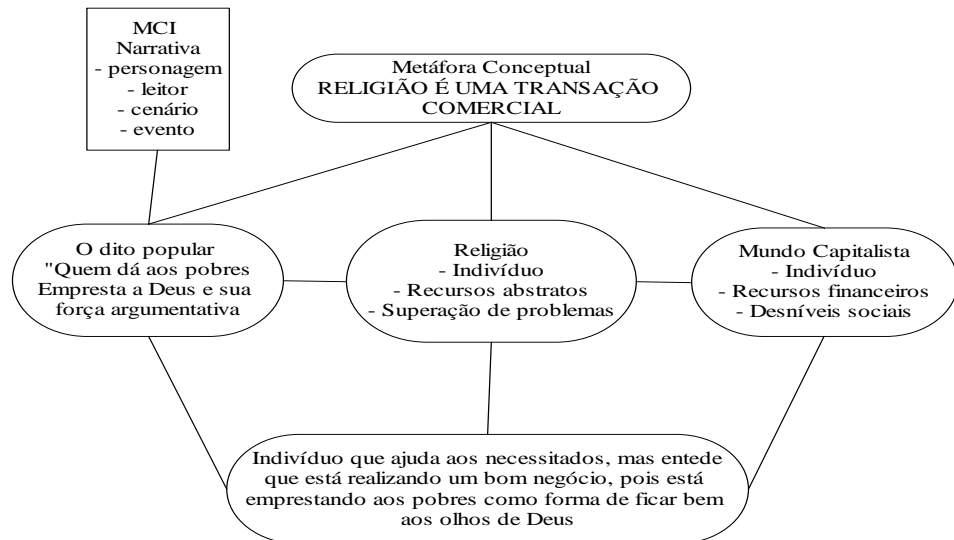


Figura (15) – Mesclagem na música *Quem dá aos pobres empresta a Deus*

Portanto, na letra da música *Quem dá aos pobres empresta a Deus*, consideramos que a metáfora conceptual subjacente a esse dito usado nas interações cotidianas também estrutura a retomada do mesmo nesta música.

4.6 Quem não tem teto de vidro que atire a primeira pedra

O dito popular “Quem tem teto de vidro que atire a primeira pedra”, analisado nesta seção, apresenta como forma variante “Quem tem telhado de vidro não deve jogar pedras no telhado do vizinho”. Em termos semântico-pragmáticos, ambos os ditos carregam a noção de que é melhor evitarmos criticar ou julgar quem quer que seja, a fim de que não sejamos criticados em igual medida, quando cometemos falhas. Se nosso telhado é de vidro, ou seja, se somos passíveis de erros, não devemos criticar as falhas alheias.

Podemos interpretar que tal dito é estruturado pela metáfora conceptual MORAL É UM OBJETO PRECIOSO (MAS FRÁGIL COMO VIDRO). Nesse sentido, a metáfora nos leva a

conceptualizar o conceito MORAL em termos de algo mais físico, como se fosse um OBJETO PRECIOSO que requer cuidados, pois, uma vez quebrado, tornar-se-ia difícil sua reestruturação. Vivemos em um mundo onde a noção de hombridade e respeito mútuo deve ser relevante em todos os setores da vida, sendo assim, não devemos colocar a moral do outro sob suspeita.

A metáfora em que o conceito de MORAL é conceptualizado como um BEM PRECIOSO pode ser interpretada como um fundamento para a restrição à crítica às pessoas expressa pelo dito. Essa restrição pode ser o resultado da atuação dos esquemas imagéticos de FORÇA CONTRÁRIA, BLOQUEIO E EQUILÍBRIO, que, por sua vez, fundamentariam *inputs* que constituiriam o processo de mesclagem envolvido na construção de sentido do dito. Assim, a metáfora acrescenta ao sentido do dito um caráter atenuador, exercendo uma FORÇA CONTRÁRIA à crítica, de modo a BLOQUEÁ-la, a fim de buscar o EQUILÍBRIO nas interações entre os indivíduos.

Tais esquemas imagéticos emergem de nossa experiência sensório-motora e servem de modelo para nosso mundo social, psicossocial e moral. Conceptualizamos conceitos ligados a atos permissivos em termos de ausência ou eliminação de barreiras, bem como abstenção ou renúncia em exercer uma força contra outra, ou seja, conceptualizamos conceitos que estão implicados em nosso comportamento moral, como regras e condutas morais em termos de forças que atuam sobre nossos corpos.

Dessa forma, a utilização do dito popular “Quem tem teto de vidro que atire a primeira pedra” ganha força a partir da rotinização de nossa experiência com forças contrárias. Neste momento, é importante ressaltar que, na utilização do dito, o esquema imagético de FORÇA é experienciado em conjunto com o esquema imagético do TRAJETO, pois passamos por tais experiências no percurso de nossas vidas.

O mapeamento entre os domínios da metáfora MORAL É UM OBJETO PRECIOSO (MAS FRÁGIL COMO VIDRO) ocorre pela correspondência que há entre as contrapartes dos elementos envolvidos na conceptualização desta metáfora em relação ao dito da seguinte forma: (a) o indivíduo que pode criticar o outro, mas que tenta conter a ação da crítica, (b) o veículo que os move é a ação de criticar ou não alguém, (c) a crítica se refere a atitudes tomadas na vida, (d) a decisão de criticar ou a tentativa de findar uma possível crítica são decisões que constam do percurso da vida e (e) a meta final é coibir a ação da crítica.

A rede de integração para a conceptualização do dito analisado abarcará em sua configuração o esquema imagético de FORÇA, como mostrado anteriormente, que estrutura a

metáfora em questão, em conjunto com o esquema de imagem de TRAJETO, que não estrutura somente os domínios da metáfora, mas também elementos disponíveis nos domínios da metáfora. Nesse sentido, a rede de integração para a conceptualização do dito em interações cotidianas apresenta os seguintes elementos:

- Espaço-input (1) – composto de elementos relativos ao *frame* de VIDA, no qual há um indivíduo que tem a possibilidade de criticar alguém, mas possui a livre escolha e pode não constituir esta crítica, haja vista que a moral é um bem precioso.
- Espaço-input (2) – composto de elementos relativos ao esquema imagético de FORÇA, no qual há um indivíduo que tenta a qualquer custo impedir que a ação da crítica se concretize; assim, restringe, bloqueia e utiliza de força contrária para não deixar que a ação da crítica se concretize.
- Espaço genérico – configurado com a metáfora conceptual MORAL É UM OBJETO PRECIOSO que não deve ser violada em vão.
- Espaço mescla – resultado da projeção das contrapartes dos dois *inputs* interconectados que nos remete ao dito popular “Quem não tem teto de vidro que atire a primeira pedra”.

Há aqui uma compressão por IDENTIDADE, haja vista que, nos inputs, os indivíduos são diferentes e a conexão entre eles só se realiza na mescla. Há também uma compressão por INTENCIONALIDADE, pois existe uma clara intenção do indivíduo que profere o dito e objetiva que a ação de criticar não se concretize. A rede de integração postulada para a conceptualização cotidiana do dito é apresentada na figura (16).

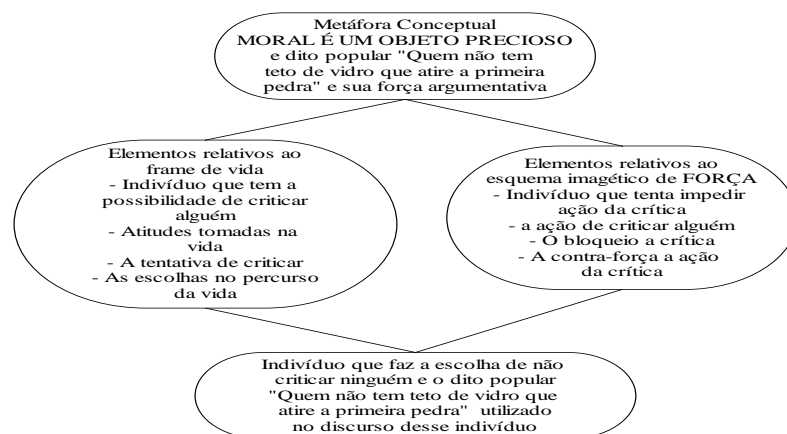


Figura (16) – Rede de integração de “Quem não tem teto de vidro que atire a primeira pedra”

O dito popular “Quem não tem teto de vidro que atire a primeira pedra” está presente na letra da música *Teto de Vidro* de Pitty que passaremos a analisar em seguida.

Teto de Vidro

Quem não tem teto de vidro que atire a primeira pedra (4x)

Andei por tantas ruas e lugares
 Passei observando quase tudo
 Mudei, o mundo gira num segundo
 Busquei dentro de mim os meus lares
 E aí, tantas pessoas querendo sentir sangue correndo na veia
 É bom assim, se movimenta, tá vivo
 Ouvi milhões de vozes gritando
 E eu quero ver quem é capaz de fechar os olhos
 E descansar em paz...

Quem não tem teto de vidro que atire a primeira pedra (4x)

Andei por tantas ruas e lugares
 Passei observando quase tudo
 Mudei, o mundo gira num segundo
 Busquei dentro de mim os meus lares
 E aí, tantas pessoas querendo sentir sangue correndo na veia
 É bom assim, se movimenta, tá vivo
 Ouvi milhões de vozes gritando
 E eu quero ver quem é capaz de fechar os olhos
 E descansar em paz...

Quem não tem teto de vidro que atire a primeira pedra (4x)

Na frente está o alvo que se arrisca pela linha
 Não é tão diferente do que eu já fui um dia
 Se vai ficar, se vai passar, não sei
 E num piscar de olhos lembro tanto que falei, deixei, calei
 E até me importei mas não tem nada, eu tava mesmo errada
 Cada um em seu casulo, em sua direção, vendo de camarote a novela da vida alheia
 Sugerindo soluções, discutindo relações
 Bem certos que a verdade cabe na palma da mão
 Mas isso não é uma questão de opinião
 Mas isso não é uma questão de opinião
 E isso é só uma questão de opinião...

A letra da música nos apresenta uma narrativa onde a personagem narradora fala a seu interlocutor algumas circunstâncias pelas quais viveu e acabaram por produzir nela uma grande transformação especificada ao longo da música.

Essa noção de experiências vivenciadas vai ao encontro de ideias postuladas por Lakoff e Johnson (1980) que propõem que nosso sistema conceptual é estruturado em termos de um conjunto de conceitos experienciais que emergem diretamente de nossa experiência e incluem relações espaciais básicas (como localização, proximidade), conjunto de conceitos físicos ontológicos (como entidade e contêiner), e o conjunto de experiências fundamentadas em ações básicas (como força, bloqueio e retração).

As experiências da personagem narradora integradas a um novo jeito de conceber a vida fazem com que ela utilize o dito popular “Quem não tem teto de vidro que atire a primeira pedra” com a mesma projeção metafórica presente na utilização do dito usado em interações cotidianas.

Em outras palavras, na letra da música, a narradora também tenta utilizar da força argumentativa do dito para convencer o seu interlocutor de que não devemos criticar a vida alheia. A metáfora estruturadora do dito retomado na música também é a metáfora conceptual MORAL É UM OBJETO PRECIOSO.

Podemos aqui dizer que a metáfora conceptual estruturadora do dito retomado na música é licenciada também pelo esquema imagético de FORÇA, haja vista que a personagem narradora utiliza de uma força argumentativa presente no dito para alcançar seu objetivo de persuadir o interlocutor a não praticar a ação da crítica.

A letra da música inicia logo com a apresentação do dito popular “Quem não tem teto de vidro que atire a primeira” que, em razão de ser estruturado pela metáfora conceptual MORAL É UM OBJETO PRECIOSO, funciona como estratégia de proteção à face da personagem narradora, antes mesmo de começar a narrar sua história.

Tendo em vista que na letra da música há uma narrativa, a rede de integração necessita de um MCI de narrativa, composto de narrador, leitor, cenário e evento. O MCI de narrativa licencia a abertura do primeiro *input* que contém o dito popular “Quem não tem teto de vidro que atire a primeira pedra” e sua força argumentativa no discurso da personagem narradora da música.

O segundo *input* possui elementos relativos ao *frame* de VIDA, no qual há um indivíduo com as possibilidades, as atitudes e as escolhas presentes no percurso de sua vida

Há aqui também as transformações que ocorrem no percurso da vida. O terceiro *input* é constituído por elementos relativos ao esquema imagético de FORÇA, no qual temos um indivíduo que tenta impedir a realização de uma ação, há a ação em si e o bloqueio a essa ação. O espaço genérico possui a noção de prevenção presente no dito “Quem não tem teto de vidro que atire a primeira pedra” e a metáfora conceptual MORAL É UM OBJETO PRECIOSO que o estrutura.

No espaço mescla, temos a personagem narradora da letra da música que fez a escolha de não criticar ninguém e o dito “Quem não tem teto de vidro que atire a primeira pedra” presente em seu discurso. A rede de integração para a conceptualização do dito retomado na letra da música é representada na figura (17).

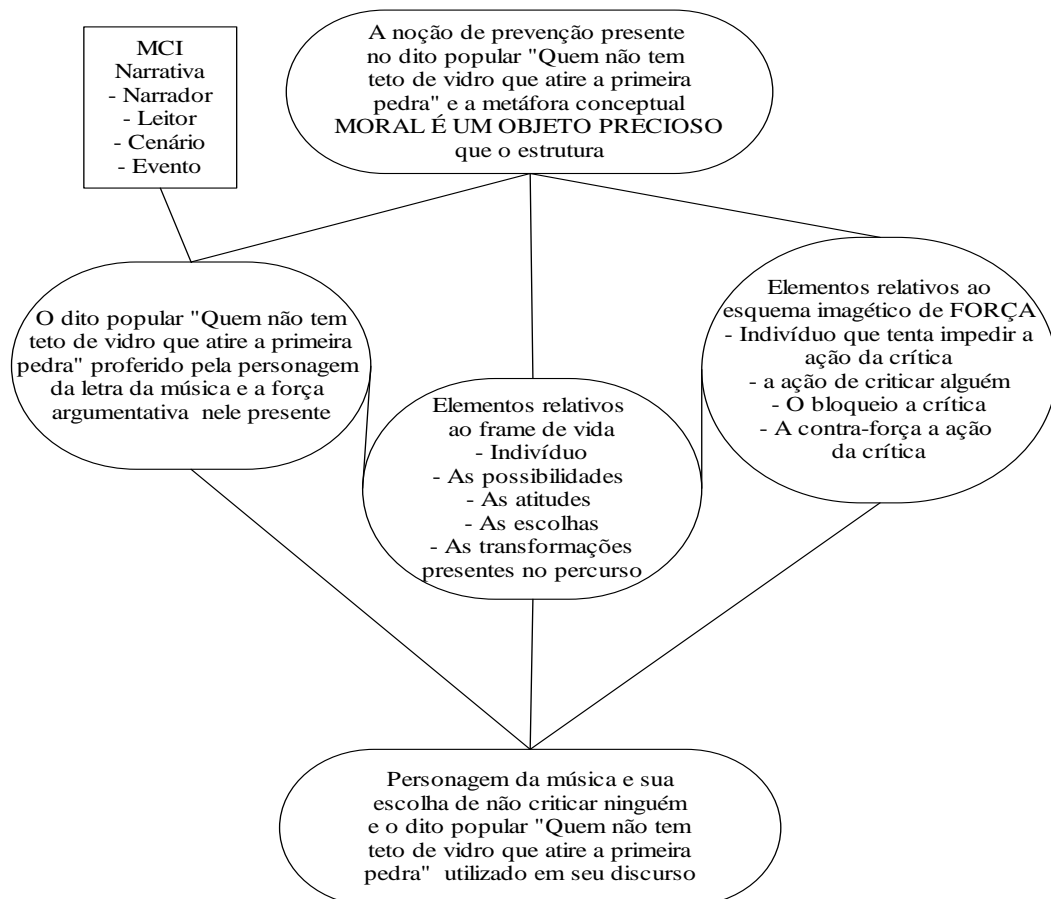


Figura (17) – Mesclagem na música *Teto de vidro*

A rede de integração conceptual da música *Teto de vidro* resulta das seguintes relações vitais: (a) relação vital de MUDANÇA, pois a personagem narradora passou por transformações que a levaram a não criticar os outros; (b) compressão por CAUSA-EFEITO, já que a transformação vivida pela narradora da música surtiu o efeito de entender que a moral é um objeto precioso e que não devemos violar esta preciosidade; (c) compressão de IDENTIDADE, porque a conexão entre os indivíduos dos inputs, que leva à maturidade quanto às imperfeições humanas só ocorre no espaço mescla e (d) compressão por INTENCIONALIDADE, pois há uma clara intenção de bloqueio à ação da crítica nos dois sentidos: em relação aos outros e às imperfeições da narradora.

Concluída a análise desta seção, observamos uma confluência dos processos conceptuais metafóricos e imagéticos que estruturam o dito “Quem não tem teto de vidro que atire a primeira pedra” no senso comum e na música.

4.7 Quem viver verá

No arcabouço teórico da metáfora conceptual, um campo bastante fértil em questionamentos é a relação existente entre metáfora conceitual e cultura. Dentro desse tópico, o campo mais instigante é a distinção entre as metáforas de cultura específica e as metáforas ditas universais. Podemos considerar, com base em Lakoff e Johnson (1999), que metáforas primárias, concebidas como resultado de nossas experiências corporais comuns e adquiridas apenas por sermos entidades humanas, possuem uma enorme probabilidade de serem encontradas em diferentes culturas, por isso são universais. Já as metáforas complexas, criadas a partir de metáforas primárias, resultam de modelos culturais, crenças e teorias populares que tendem a ser específicas de cada cultura.

O mesmo questionamento poderia ser estabelecido sobre ditos populares, uma vez que a presença de ditos populares pode ser vista como parte de uma cultura universal, já que inúmeras culturas os apresentam; contudo também expressam um caráter específico em razão de espelharem cenas ou narrativas conceptuais própria de determinada cultura. Essa natureza ambivalente do dito pode ser revelada pelas metáforas conceptuais subjacentes aos ditos.

A metáfora conceptual ATIVIDADES COM PROPÓSITOS DE LONGO PRAZO SÃO VIAGENS, que estrutura o dito “Quem viver verá”, pode ser considerada um exemplo de metáfora complexa que tem relação com a metáfora primária A VIDA É UMA VIAGEM, estruturada pelo esquema imagético do TRAJETO.

Podemos perceber que os propósitos constituem o domínio de VIDA e a previsibilidade em longo prazo constitui o domínio de TRAJETO, haja vista que podem ocorrer eventos contrários a nossa vontade que podem atrasar o percurso. Em nossa cultura, existe um modelo popular em que as pessoas percorrem um trajeto e existem eventos futuros que podem ser previsíveis, dependendo de algumas atitudes que possam ser tomadas.

A metáfora que conceptualiza ATIVIDADES como VIAGEM possui em seu domínio fonte, um indivíduo que realiza o percurso da vida, passando pelas etapas da vida com vistas a um destino final, e acredita que no futuro a vitória será certa. Nesse sentido, podemos relacionar tal conceptualização à metáfora primária A VIDA É UMA VIAGEM, haja vista que a viagem possui um ponto de chegada já determinado.

No domínio alvo, também fundamentado pelo esquema imagético de TRAJETO, existe um indivíduo que tem um trajeto a percorrer, sabe que haverá adversidades, mas, no futuro, a vitória é certa, pois houve um planejamento prévio.

A rede de integração para a conceptualização do dito apresenta a seguinte configuração:

- Espaço-input (1) – ligado ao esquema imagético de TRAJETO, onde há um indivíduo que realizará um percurso em que pode encontrar adversidades; porém, um planejamento constante o auxiliará na busca pelas soluções.
- Espaço-input (2) – composto de elementos relativos ao *frame* de VIDA, no qual temos um indivíduo com intenção de alcançar uma vitória, embora não tenha planejamento algum para que isso ocorra.
- Espaço genérico – configurado com a compressão do conceito VIDA e do esquema de TRAJETO, bem como a metáfora conceptual ATIVIDADES COM PROPÓSITOS DE LONGO PRAZO SÃO VIAGENS. Há neste espaço também o dito “Quem viver verá” e seu poder persuasivo.
- Espaço mescla resultante da projeção das contrapartes dos dois *inputs* interconectados, que nos remete ao dito popular “Quem viver verá”, empregado pelo indivíduo que superou todas as adversidades e triunfou, graças a seu planejamento no percurso da vida.

A rede de integração postulada para a conceptualização cotidiana do dito é apresentada na figura (18).

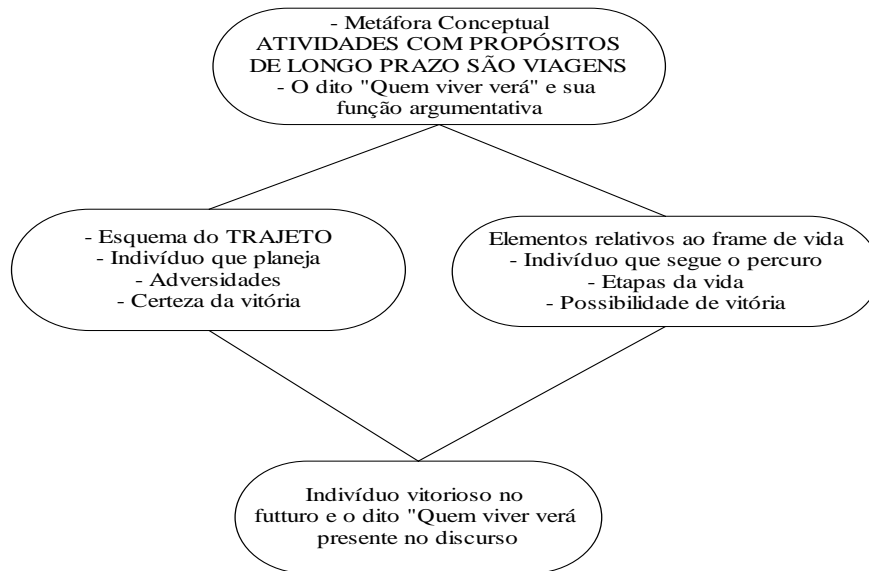


Figura (18) – Rede de integração de “Quem viver verá”

O dito “Quem viver verá” é retomado na música *Quem viver verá*, apresentada em seguida. A canção de Agailton Silva possui uma história da vida cotidiana com fortes influências culturais relativas à fé, por evocar a narrativa bíblica sobre Davi e Golias.

Quem viver verá

Ele era só um menino à frente daquele gigante
No ponto de vista humano, Davi morreria ao primeiro instante
Porque na lógica do homem o maior vence o menor
E o mais fraco sempre acaba lá no pó

Quem olhava pra aquele cenário dizia: Está tudo perdido
O menino jamais terá chance contra esse gigante tão forte e temido
Davi desceu aquele vale, por muitos desacreditado
Mas quando venceu foi aplaudido elogiado

Essa história se parece com a sua
Quantas vezes alguém fala por aí
Que o gigante em sua vida é tão grande
E o melhor que você faz é desistir

Mas não desista porque Deus está bradando
 E vai soprar seu nome em todo o universo
 Muita gente vai ficar surpreendida
 Quando ver na sua vida Deus fazer sucesso

Quem não acredita que você consegue
 Vai sentir o gosto amargo da decepção
 Vai te ver brilhando na unção de Deus
 Aplaudido pelo rei e pela multidão
 Quem te viu chorando vai te ver sorrindo
 Quem te viu gemendo vai te ver cantar
 Quem te viu na prova vai te ver na bênção
 Quem te viu no anonimato vai te ver brilhar

Quem viver verá, quem viver verá
 Deus mudar a tua história, quem viver verá
 Quem viver verá, quem viver verá
 Deus te entregar a vitória, quem viver verá

As histórias que contamos ou ouvimos podem ser entendidas como um conhecimento que passa por nossa vida de forma despercebida, porém torna nossa caminhada possível, haja vista que a vida é repleta de histórias, licenciadas por nossas experiências vividas. O fato de essas experiências serem determinantes para a forma como pensamos vai ao encontro de elementos postulados pela Teoria da Metáfora Conceptual.

Em nossas histórias, conseguimos distinguir objetos de eventos, objetos de outros objetos e eventos de outros eventos. Sendo assim, somos capazes de categorizar eventos e objetos pertencentes a nós ou a outrem por meio de nosso experiencialismo. Em outros termos, é através de nossas experiências que realizamos nossas categorizações, ou seja, ao separarmos eventos e objetos, estamos realizando combinações que nos levam a um nível de excelência na compreensão do significado, algo que será de grande importância para a construção de sentido presente na música *Quem viver verá*.

Na letra da música, percebemos claramente a analogia entre o personagem mais fraco e o leitor, o autor/narrador da música visa à identificação imediata do leitor com o personagem mais fraco que venceu o gigante. Isso nos leva, nos termos de Cutrer (1994), a conceptualizarmos um MCI de narrativas, o qual nos remete ao primeiro espaço *input* para a construção de sentido da letra da música. Nesse *input*, há o dito popular “Quem viver verá” e sua força persuasiva presente no discurso do personagem da letra da música.

O segundo *input* contém elementos relativos ao esquema imagético do TRAJETO, no qual há um indivíduo que planeja o seu percurso, sabendo que existirão adversidades; todavia, com planejamento, terá a vitória como certa. No terceiro *input*, há elementos relativos ao *frame* de VIDA, composto por um indivíduo que percorre as etapas da sua vida, além de possibilidades de vitórias, em razão da ausência de planejamento.

O quarto *input* da rede de construção de sentido da letra da música é composto de elementos relativos ao *frame* de RELIGIÃO. Na letra da música, o narrador/autor justifica a conquista do mais fraco sobre o mais forte devido à intercessão de Deus, o qual julga o merecimento dos homens na terra. Essa base na esfera do sagrado pode ser analisada, segundo Lakoff e Johnson (1999), a partir do sistema da metáfora moral do MODELO DO PAI SEVERO. Podemos afirmar que, nesse trecho, o autor da música conceptualiza os desejos do personagem através da presença de Deus que o libertará de todos os males, caso mereça e confie em Deus como seu salvador.

O espaço genérico possui a metáfora conceptual ATIVIDADES COM PROPÓSITOS DE LONGO PRAZO SÃO VIAGENS que estrutura o dito popular “Quem viver verá” utilizado em seu sentido geral em eventos/situações cotidianas e a força argumentativa do dito.

No espaço mescla, temos o indivíduo, que é o leitor da letra música, planejando suas ações futuras em prol da vitória e a força persuasiva do dito “Quem viver verá” refletida em seu discurso. Em outros termos, o leitor (personagem mais fraco) possui alguns propósitos em sua vida e só os alcançará através da intervenção de Deus. As ideias de superação e vitória estão presentes nesse espaço, pois, segundo a letra da música, só chegaremos a um destino em nossa jornada, se temermos a Deus como um juiz e tivermos paciência, pois tudo somente acontecerá no futuro.

Na rede de integração para construção de sentido da música *Quem viver verá*, temos as seguintes relações vitais: (a) relação vital de MUDANÇA, pois através da força de Deus, o personagem mais fraco se transforma em forte e acaba por matar o personagem mais forte, representado pelo gigante Golias da narrativa bíblica; (b) Compressão por CAUSA-EFEITO, pois, segundo a narrativa contada na música, quando acreditamos em Deus, podemos vencer qualquer desafio; assim, a causa é a fé no sagrado e o efeito é conseguir as coisas almeçadas; (c) compressão por IDENTIDADE, pois o autor da música busca a identificação/empatia entre o leitor e o personagem mais fraco, que fica mais forte, porque acredita no sagrado; (d) compressão de TEMPO, pois o personagem acredita que no futuro será vitorioso e (e)

ANALOGIA-DESANALOGIA com base na compressão PAPEL-VALOR, pois o autor/narrador atribui valores ao papel de personagem mais fraco, ligados a assuntos da fé, de acordo com padrões culturais.

A rede de integração para a conceptualização do dito retomado na letra da música é representada na figura (19):

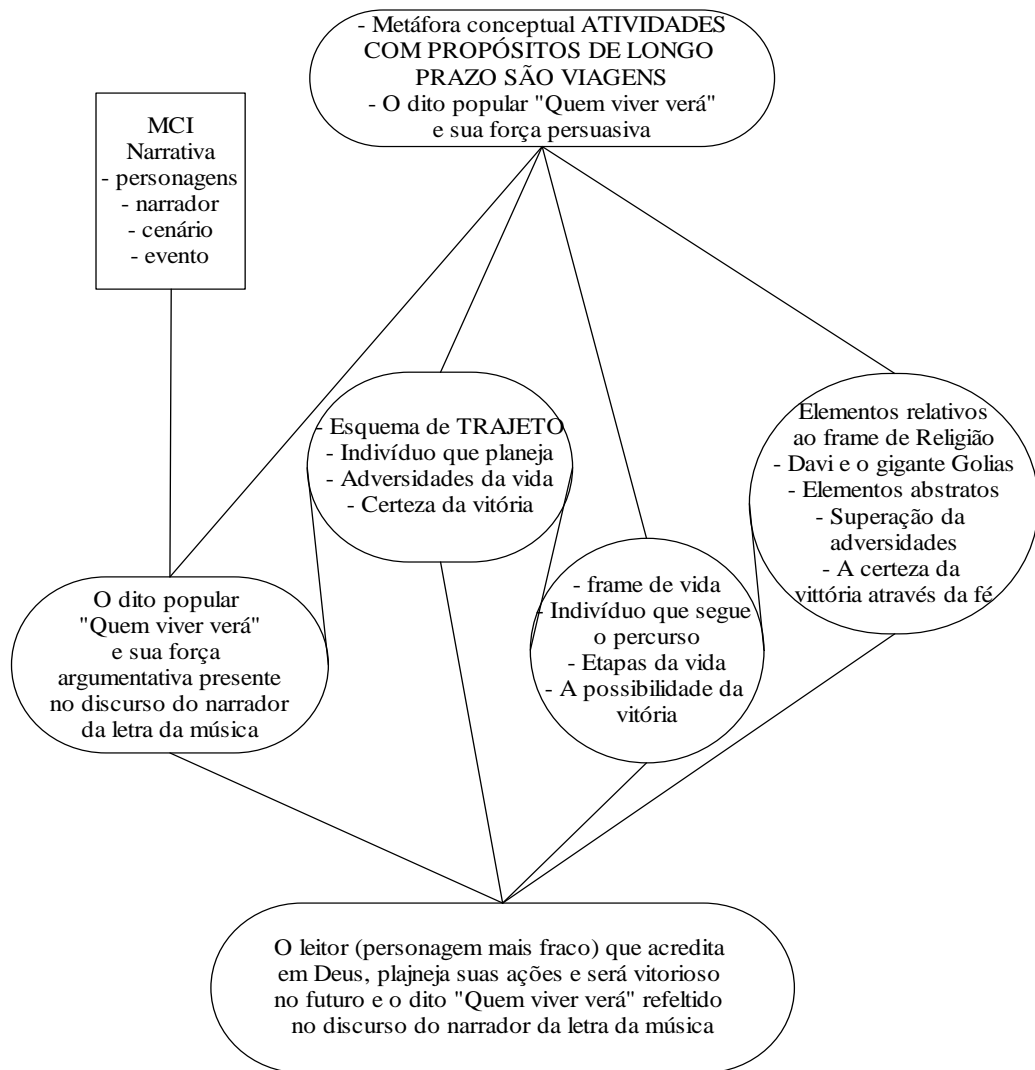


Figura (19) – Mesclagem na música *Quem viver verá*

Dessa forma, podemos observar que a metáfora conceptual subjacente ao dito popular também estrutura a retomada desse dito na letra desta música, já que a metáfora conceptual ATIVIDADES COM PROPÓSITOS DE LONGO SÃO VIAGENS pode ser vista como subjacente ao dito

empregado em situações cotidianas e ao dito retomado na letra da música *Quem viver verá* de Agailton Silva.

4.8 Quem come a carne róí o osso

A análise do dito popular apresentado nesta seção é uma tentativa de observação de como o significado é construído em termos de experiência dos indivíduos. A linguística cognitiva nos mostra que a compreensão humana sobre elementos do mundo acontece por meio de metáforas que são estruturadas através de nossas experiências em um dado contexto cultural.

Na perspectiva contemporânea da teoria da metáfora conceptual, a metáfora é entendida como algo presente na estrutura cognitiva dos indivíduos. Nesse arcabouço teórico, reside a metáfora estrutural, um tipo de metáfora que nos permite uma elaboração detalhada de conceitos, devido à clareza de detalhamentos estruturados no mapeamento entre domínios.

O dito popular “Quem come a carne róí o osso” é estruturado pela metáfora conceptual VIDA É UM JOGO, um caso de metáfora estrutural que nos permite conceptualizar o conceito VIDA em termos de algo mais fácil de compreender (algo mais físico), como o conceito JOGO, em que pessoas lutam por um resultado que pode ser bom ou não, ou seja, quem um dia come a carne pode vir a roer o osso. A noção de indivíduos que lutam por algo tem respaldo em todo o reino animal, até mesmo com os animais irracionais que brigam por um território, do qual o vencedor passará a comandar os outros. Podemos aqui afirmar que entendemos o conceito VIDA através de vários outros conceitos, mas nos deteremos apenas em apresentar a vida em termos de jogo de azar.

Na metáfora em que a vida é conceptualizada como jogo, há, no domínio fonte, o indivíduo que está disputando algo e pode ganhar ou perder; o jogo em si – a disputa; as adversidades encontradas durante a disputa e o caminho a ser percorrido para alcançar a vitória. Nesse momento, fica perceptível que a metáfora conceptual referida é fundamentada pelo esquema imagético de TRAJETO, pois o conceito CAMINHO emerge do esquema TRAJETO.

No domínio alvo, cujos elementos evocam o *frame* de VIDA, há um indivíduo que pode tomar decisões em relação a sua vida, escolhendo opções que o levem a seu destino final, à

vitória, mas pode também, contra seu gosto, levá-lo à derrota. Existem, também, neste domínio, os acontecimentos, as dificuldades vividas no percurso da vida e as escolhas feitas.

O mapeamento acontece pelas correspondências que existem entre os domínios. Assim, podemos perceber que a metáfora VIDA É UM JOGO possui uma estrutura bastante ampla, a saber: (a) os jogadores são os indivíduos, (b) o veículo que os impulsiona a viver é o jogo, (c) o jogo são os acontecimentos da vida, (d) as adversidades são as dificuldades no jogo e na vida, (e) as decisões de escolha de caminho na vida são as decisões no jogo e (f) o destino final é o destino dos jogadores.

Como mostrado anteriormente, a estrutura da metáfora em questão é licenciada pelo esquema imagético do TRAJETO, que não estrutura somente os domínios da metáfora, mas também elementos disponíveis nos domínios da metáfora. Nesse sentido, a rede de integração proposta para a conceptualização do dito isolado apresenta a seguinte configuração:

- Espaço-input (1) – composto de elementos relativos ao *frame* de VIDA, no qual temos um indivíduo que tem a possibilidade de tomar decisões em sua vida.
- Espaço-input (2) – composto de elementos relativos ao *frame* de JOGO, no qual temos um indivíduo que pode tomar decisões que o levem a uma vitória ou derrota no jogo.
- Espaço genérico – configurado com a compressão do conceito VIDA em termos do conceito JOGO, nos remetendo à metáfora conceptual VIDA É UM JOGO.
- Espaço mescla – resultado da projeção das contrapartes dos dois *inputs* interconectados que nos leva ao dito popular “Quem come a carne rói o osso”.

A rede para interpretação do dito apresenta uma compressão por IDENTIDADE, pois a conexão dos indivíduos só é determinada na mescla, já que nos inputs os indivíduos são diferentes. Também ocorre uma compressão por CAUSA – EFEITO, na medida em que as decisões tomadas no jogo da vida o levarão à vitória ou à derrota, ou seja, a roer ou não o osso.

A rede de integração postulada para a conceptualização cotidiana do dito é apresentada na figura (20).

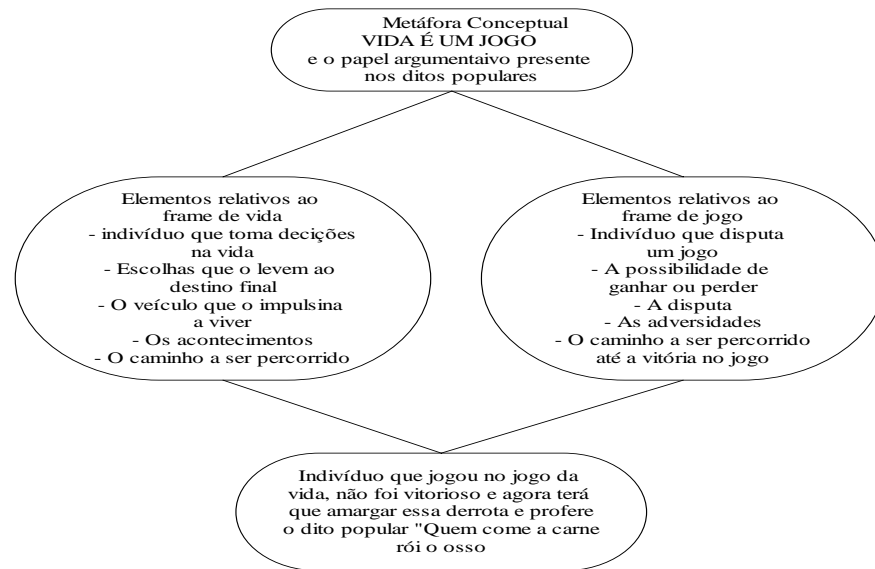


Figura (20) – Rede de integração de “Quem come a carne rói o osso”

Esse dito está presente na letra da música *Quem come a carne rói o osso*, de Jorge Costa e Renato Bezerra, analisada em seguida.

Quem come a carne rói o osso

Quem come a carne
Rói o osso meu bem
Agora você vai
Comer o resto que tem
(repete)

Tem gente por aí
Que é igual a passarinho
Pula de galho em galho
Cada galho faz um ninho
Pra viver mal acompanhado
Prefiro viver sozinho

Quem come a carne...

Quando eu te conheci
 Tudo era euforia
 Só falava de amor
 De paz e alegria
 Hoje tudo é diferente
 Não me dá mais atenção
 Quando falo de amor
 Traz quatro pedras na mão

Quem come a carne...

Hoje você diz pra mim
 Que já não me quer mais
 Vai voltar de onde veio
 Pra casa dos velhos pais
 Só que você esqueceu
 Que eu vou lhe dar o troco
 Porque quem comeu a carne
 Agora vai roer o osso

Quem come a carne...

Se tomarmos o autor da música como qualquer outra pessoa que possui interação com o mundo e está inserido em um contexto cultural que faz parte da sua realidade, podemos considerar que ele tenta apresentar essa realidade através de sua música, utilizando o dito popular com as mesmas finalidades que qualquer outro indivíduo. Assim, retornando à noção de que a metáfora não está somente na linguagem, mas no pensamento, observaremos se a metáfora VIDA É UM JOGO que estrutura o dito empregado em situações cotidianas é retomada na música com a mesma projeção.

Na música, temos uma narrativa por meio da qual o autor/narrador parece estar dialogando com a mulher amada que passou por mudanças no tempo e já não é mais como no passado. O autor/narrador inicia a música com o dito popular que, devido à força persuasiva, pode ser interpretado como uma estratégia de convencimento inicial da mulher amada, usada pelo autor/narrador no início do diálogo, ou seja, é um argumento para que a amada do narrador suporte a relação que não está mais sendo satisfatória para ela.

A rede de integração para a construção de sentido na letra da música é iniciada pelo MCI de narrativa, porque entendermos a história da música como um texto narrativo, que nos

levará ao primeiro *input* com a força argumentativa presente no dito “Quem come a carne rói o osso”, utilizado na letra da música.

O segundo *input* contém elementos relativos ao *frame* de VIDA, no qual há um indivíduo que toma decisões e faz escolhas na vida. Nesse *input*, temos também os caminhos que podem ser escolhidos no percurso da vida e o TEMPO, um componente do conceito VIDA.

O terceiro *input* é constituído por elementos relativos ao *frame* de JOGOS, no qual existem as possibilidades de ganhar ou perder um jogo, a disputa em si, as adversidades no jogo, os caminhos que levam à vitória ou à derrota e o tempo de jogo.

O espaço genérico é preenchido pela metáfora conceptual VIDA É UM JOGO que estrutura o dito popular “Quem come a carne rói o osso” utilizado em situações cotidianas e sua força persuasiva.

No espaço mescla, encontramos um indivíduo qualquer que fez escolhas erradas no jogo da vida e hoje precisa conviver com as derrotas, ou seja, entender que quando não se sabe escolher, é preciso saber aceitar a derrota, o que nos remete à força argumentativa do dito “Quem come a carne rói o osso”.

Observando a letra da música, percebemos que o narrador em determinado momento começa a mostrar elementos referentes a relações amorosas como nos versos “Quando eu te conheci”, “Tudo era euforia”, “Só falava de amor”, “De paz e alegria”, “Hoje tudo é diferente”. Isso nos leva a abrir um novo espaço *input* que será preenchido com elementos referentes ao *frame* de RELAÇÕES AMOROSAS e será integrado ao espaço mesclado 1, no qual temos uma projeção seletiva de elementos referentes ao *frame* de VIDA e de elementos referentes ao *frame* de JOGOS apoiados na força argumentativa que o dito possui na letra da música.

No espaço genérico, composto de elementos comuns ao espaço mesclado 1 e ao *input* de RELAÇÕES AMOROSA, temos as escolhas que podem ser feitas no jogo da vida e as escolhas que podem ser feitas nas relações amorosas.

O espaço mesclado final é composto por um indivíduo que fez escolhas erradas na relação amorosa, de modo a causar mudanças na mulher e hoje convive com a derrota no jogo do amor. Podemos afirmar que a letra da música possui na estrutura emergente o seguinte sentido: a mulher retratada jogou, apostou na relação, mas perdeu, agora terá que suportar um homem que ela não ama mais, haja vista que a vida é um jogo de azar.

A rede de integração para a conceptualização do dito retomado na letra da música é representada na figura (21).

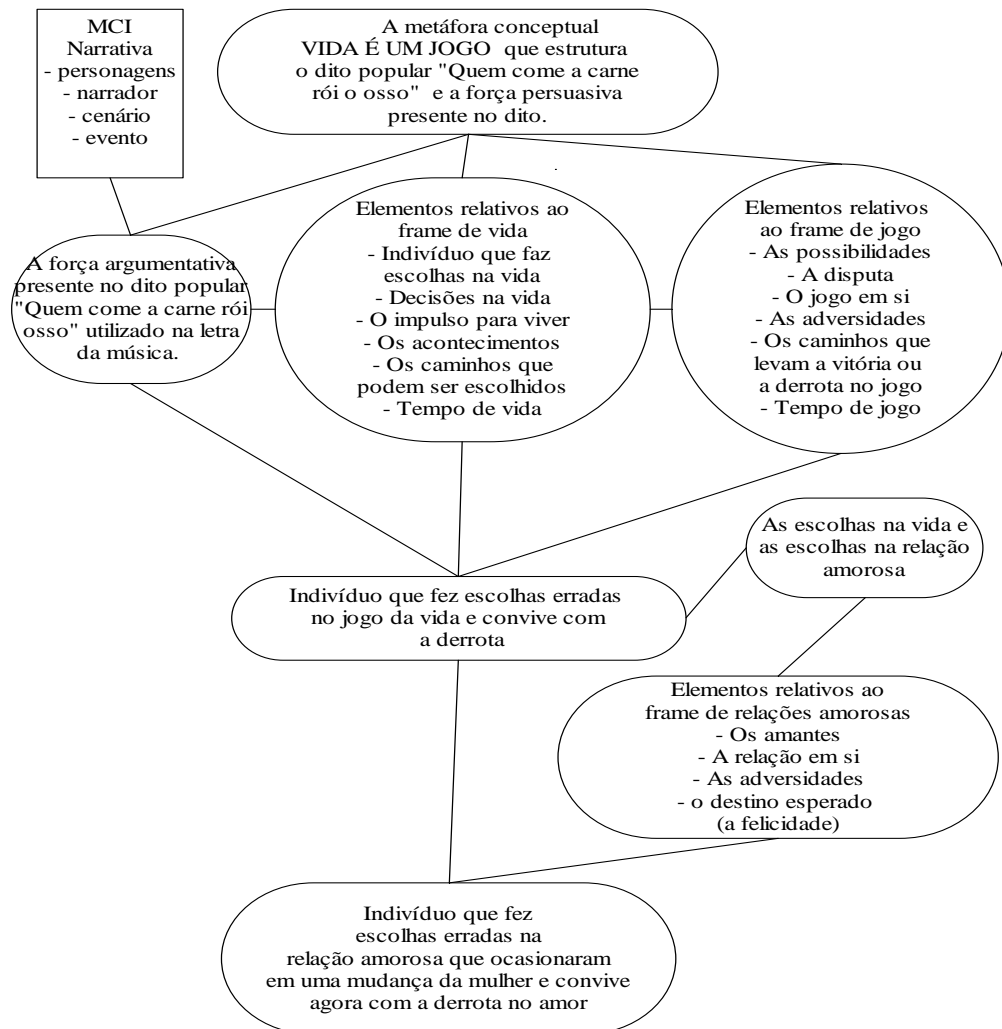


Figura (21) – Mesclagem na música *Quem come a carne rói o osso*

A rede de integração conceptual para interpretação da música *Quem come a carne rói o osso* resulta das seguintes relações vitais: (a) relação vital de MUDANÇA, pois a mulher transformou-se ao longo dos anos e já não ama mais o personagem narrador; (b) compressão por CAUSA - EFEITO, porque provavelmente atitudes do homem levaram à mudança da mulher ao longo dos anos; (c) compressão de TEMPO, na medida em que a música mescla fatos do PASSADO e do PRESENTE e (d) ANALOGIA - DESANALOGIA, com base na compressão PAPEL-VALOR, pois o narrador atribui valores ao papel de mulher de acordo com as ideias dele.

Ao analisarmos a letra da música *Quem come a carne rói o osso* com ferramentas disponíveis nas teorias da metáfora e da integração conceptual, observamos uma convergência nas metáforas conceptuais subjacentes ao dito popular e à música em questão.

4.9 Quem canta seus males espanta

Nesta seção, apresentaremos a análise do dito popular “Quem canta seus males espanta”. Observaremos, neste primeiro momento, de acordo com teorias postuladas no âmbito da linguística cognitiva, a metáfora conceptual que estrutura o referido dito e posteriormente analisaremos o dito retomando na música *Quem canta seus males espanta* de Zélia Duncan.

No dito popular “Quem canta seus males espanta”, podemos perceber uma clara noção de que algo está sobrecarregando alguém, que, não aguentando mais essa sobrecarga, invoca como solução o canto, para afastar seus males, a carga que afeta uma pessoa.

No dito em análise, a pessoa afastará todos os males, o estresse que a aflige, se cantar. Logo, com base no esquema imagético de CONTÊINER, a pessoa tensa pode ser entendida como um RECIPIENTE, de onde seus sentimentos saem sob a forma de canto. Podemos aqui conceptualizar o canto (sentimento) como uma válvula que promoverá o esvaziamento dos males que estavam transbordando do recipiente (pessoa), de modo a impedir uma explosão.

Dessa forma, evidenciamos que esquemas imagéticos ancoram vários conceitos linguísticos que refletem nossas experiências com o mundo que nos cerca e também ligados às projeções entre domínios conceptuais envolvidos nos processos metafóricos que estruturam e organizam o conhecimento a partir das experiências vivenciadas.

O dito popular “Quem canta seus males espanta” é estruturado pela metáfora conceptual PESSOA ESTRESSADA/SOBRECARREGADA É UM RECIPIENTE SOB PRESSÃO que emerge do esquema imagético do CONTÊINER. Tal metáfora nos permite o entendimento de um domínio abstrato em termos de outro domínio mais concreto.

A metáfora que conceptualiza uma pessoa zangada em termos de um recipiente sob pressão possui no seu domínio alvo um indivíduo que passa por algumas adversidades em algum momento de sua vida (trajetória), porém precisa retirar de sua cabeça tal coisa, porque

poderia “explodir”. Ao falarmos em trajetória, estamos indo ao encontro do esquema imagético do TRAJETO, pois adversidades podem surgir no trajeto/na jornada (vida) do indivíduo. O domínio fonte é composto de elementos referentes ao esquema imagético do CONTÊINER, pois há aqui um indivíduo que está cheio de males, como um fluido quente a ser colocado para fora de seu corpo.

Esse domínio possui também a escolha de cantar ou não, ou seja, deixar o fluido quente sair ou não de seu corpo, espantando, assim, os males. Observamos também o fator que levou a pessoa a encher este contêiner com as dificuldades apresentadas pela vida.

O mapeamento ocorre através das correspondências que existem entre os domínios. Dessa forma, podemos perceber que a metáfora PESSOA ESTRESSADA/SOBRECARREGADA É UM RECIPIENTE SOB PRESSÃO apresenta as seguintes projeções: (a) o CONTÊINER é o indivíduo, (b) o canto é a válvula que o impulsiona a colocar para fora o estresse, a fim de ficar bem (espantar os males), (c) as adversidades são as dificuldades da trajetória que levam o indivíduo a ficar cheio como um contêiner, (d) a escolha do indivíduo é a decisão de deixar o fluido quente sair ou não e (e) o destino final é resultante da escolha de esvaziar ou não contêiner.

Assim sendo, a rede de integração para a conceptualização do dito usado em situações cotidianas apresenta a seguinte configuração.

- Espaço-input (1) – composto de elementos relativos ao *frame* de vida, onde há um indivíduo que tem a possibilidade de cantar ou não, buscando, assim, espantar todos os seus males.
- Espaço-input (2) – composto de elementos relativos ao esquema imagético do CONTÊINER, onde há um indivíduo que precisa colocar raiva/estresse/tensão, fluido quente, para fora, pois só assim conseguirá continuar sua trajetória.
- Espaço genérico – configurado com a compressão de uma pessoa com raiva em termos de um contêiner cheio, prestes a transbordar, que nos remete à metáfora conceptual PESSOA ESTRESSADA/SOBRECARREGADA É UM RECIPIENTE SOB PRESSÃO.
- Espaço mescla resultado da projeção das contrapartes dos dois *inputs* interconectados que nos leva ao dito popular “Quem canta seus males espanta” usado em interações cotidianas.

Há no referido dito uma compressão por IDENTIDADE, pois a integração dos indivíduos só é realizada na mescla, já que nos inputs temos indivíduos diferentes com pretensões

diferentes: no input 1, há uma possibilidade, ao passo que no input 2 há uma necessidade de diminuir a pressão do contêiner para evitar uma explosão. Também ocorre uma compressão por CAUSA - EFEITO, porquanto a decisão de cantar levará o indivíduo a espantar todos os males, deixando o contêiner vazio.

A rede de integração postulada para a conceptualização cotidiana do dito é apresentada na figura (22).

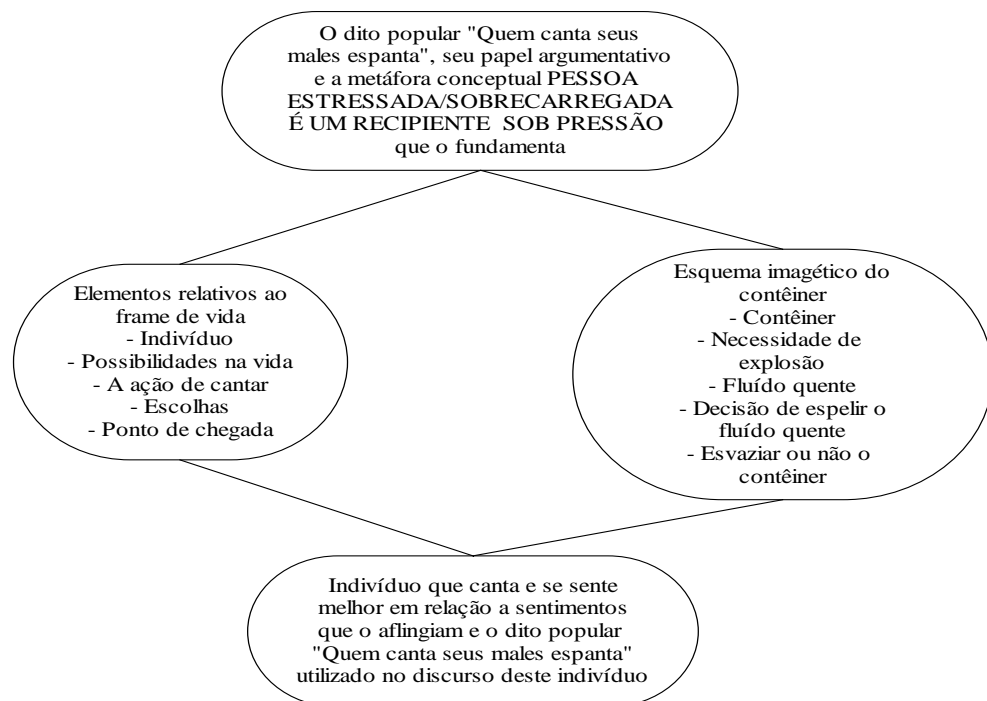


Figura (22) – Rede de integração de “Quem canta seus males espanta”

Podemos afirmar que, subjacente à metáfora conceptual que estrutura o ditado popular “Quem canta seus males espanta”, existe uma combinação complexa dos esquemas imagéticos de TRAJETO e de CONTÊINER, haja vista que, em sua trajetória por um caminho específico, um indivíduo pode cantar para espantar os males acumulados pelas tensões, ou seja, o canto esvaziará o contêiner.

O ditado popular “Quem canta seus males espanta” é retomado na música com título homônimo de Zélia Duncan, apresentada abaixo e analisada em seguida.

Quem canta seus males espanta

Entro em transe se canto, desgraça vira encanto
 Meu coração bate tanto, sinto tremores no corpo
 Direto e reto, suando, gemendo, resfolegando
 Eu me transformo em outras, determinados momentos
 Cubro com as mãos meu rosto, sozinha no apartamento
 Às vezes eu choro tanto, já logo quando levanto
 Tem dias fico com medo, invoco tudo que é santo
 E clamo em italiano ó dio come ti amo
 Eu me transmuto em outras, determinados momentos
 Cubro com as mão meu rosto, sozinha no apartamento
 Vivo voando, voando, não passo de louca mansa
 Cheia de tesão por dentro, se rola na face o pranto
 Deixo que role e pronto, meus males eu mesma espanto
 Eu me transbordo em outras, determinados momentos
 Cubro com as mãos meu rosto, sozinha no apartamento
 É pelos palcos que vivo, seguindo o meu destino
 É tudo desde menina, é muito mais do que isso
 É bem maior que aquilo , sereia eis minha sina
 Eu me descubro em outras, determinados momentos
 Cubro com as mãos meu rosto, sozinha no apartamento

Após a leitura da letra da música *Quem canta seus males espanta*, podemos perceber que estamos diante de um desabafo do personagem narrador que em sua trajetória passa por algumas adversidades muito incômodas e opressivas. O narrador acredita que através do canto conseguirá se transformar e espantar os males que o incomodam, como pode ser percebido por meio do verso “entro em transe quando canto, desgraça vira encanto”.

Com exceção do título, o dito não é expresso integralmente, em termos formais, na letra da música. O narrador apenas emprega trechos da frase que o compõe no verso “Deixo que role e pronto, meus males eu mesma espanto”, ao afirmar que ele próprio espanta os seus males. Porém, apresenta como causa, para essa expulsão dos problemas, o canto, estabelecendo, assim, uma relação com o dito presente no título da música *Quem canta seus males espanta*.

Observamos, em seguida, se a metáfora PESSOA ESTRESSADA/SOBRECARREGADA É UM RECIPIENTE SOB PRESSÃO estrutura a retomada do dito popular “Quem canta seus males espanta” na letra da música *Quem canta seus males espanta* com a mesma projeção metafórica postulada para o dito usado de forma geral nas interações cotidianas.

A letra da música é uma narrativa na qual o personagem narrador está em um momento não muito favorável, pois parece estar bastante nervoso, inquieto e fala muito em choro, medo, transformação e solidão. A letra da música inicia com o narrador apresentando a força que a música possui para ele, pois até mesmo as desgraças se transformam em canto.

Entendendo que na letra da música há uma narrativa, conceptualizaremos inicialmente um MCI de narrativa, o qual nos guiará ao *input* inicial que contém o dito popular “Quem canta seus males espanta” estruturando o discurso do personagem presente na letra da música e a força argumentativa presente nesse dito.

A rede de integração proposta para a interpretação da letra da música possui mais dois *inputs*: no segundo deles, há elementos referentes ao *frame* de VIDA, no qual existe um indivíduo com as possibilidades e as escolhas feitas no percurso da vida; há também a ação de cantar, algo muito presente na vida dos seres humanos, e o ponto de chegada, aquele destino a que todos almejam. O terceiro *input* possui elementos referentes ao esquema imagético do CONTÊINER, no qual temos o contêiner, a necessidade de explosão, o fluido quente e as decisões e as escolhas referentes ao fluido quente.

No espaço genérico, há a metáfora conceptual PESSOA ESTRESSADA/SOBRECARREGADA É UM RECIPIENTE SOB PRESSÃO que estrutura o dito “Quem canta seus males espante” utilizado em situações cotidianas e a força persuasiva presente no dito.

O espaço mescla é constituído por um indivíduo/personagem da música que se transmutou em outras e através do canto sente-se muito melhor. Dessa forma, chegamos ao dito “Quem canta seus males espanta” utilizado no discurso desse indivíduo.

A rede de integração conceptual para a música *Quem canta seus males espanta* resulta das seguintes relações vitais: (a) relação vital de MUDANÇA, pois a narradora transmuta-se em várias outras mulheres ao longo da música; (b) compressão por CAUSA – EFEITO, já que a narradora só consegue se transmutar, colocar sua raiva para fora, se cantar. A noção de causa e efeito é bastante relevante na letra da música, pois tudo que a narradora apresenta na letra da música só se concretizará se ela cantar, (c) compressão de TEMPO, a música integra fatos em momentos indeterminados e em momentos determinados e (d) compressão por IDENTIDADE, pois a conexão dos indivíduos só se realiza na mescla.

A rede de integração para a conceptualização do dito retomado na letra da música é representada na figura (23).

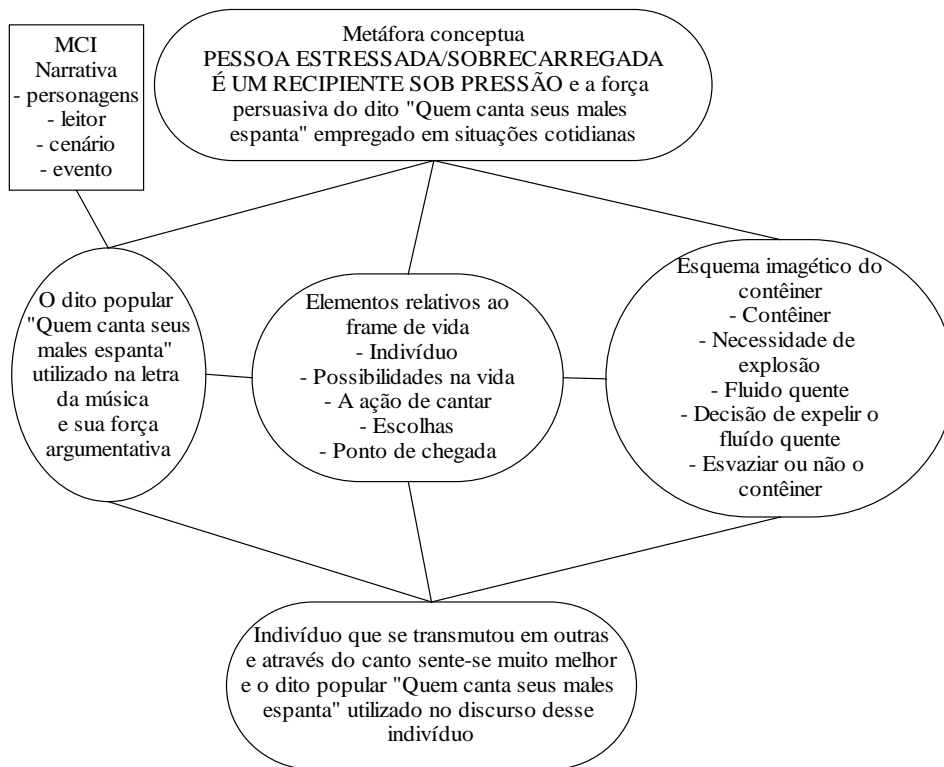


Figura (23) – Mesclagem na música *Quem canta seus males espanta*

Concluída a análise da letra da música *Quem canta seus males espanta*, verificamos que a metáfora conceptual PESSOA ESTRESSADA/SOBRECARREGADA É UM RECIPIENTE SOB PRESSÃO estruturou o dito usado em situações da vida cotidiana e o dito retomado na música com a mesma projeção metafórica.

4.10 Quem não chora não mama

De acordo com estudos realizados no âmbito da LC, fenômenos da idiomaticidade deixam de ser relegados a um segundo plano e voltam a ser um vasto campo de estudo. Tomando como relevante esse caminho aberto, observaremos, nesta seção, a projeção metafórica presente no dito popular “Quem não chora não mama”.

A projeção metafórica que estrutura o dito isolado emerge do esquema imagético de TRAJETO, ao entendermos que o dito popular “Quem não chora não mama” é estruturado pela metáfora conceptual AÇÕES SÃO PROPÓSITOS, pois a ação de chorar possui um claro propósito: a ação de mamar.

Como já explorado anteriormente neste estudo, esquemas imagéticos são estruturas de conhecimento que surgem de nossa experiência pré-conceitual e adquirem importância no nível conceptual exatamente por derivarem de nossas experiências. O esquema imagético de TRAJETO, no dito analisado, emerge de nossa experiência em conceber as ações como propósitos que permeiam o nosso percurso da vida, haja vista que, com base no conceito PERCURSO com início, meio e fim, sempre teremos como propósito a ação de chegar ao fim do percurso.

A metáfora que conceptualiza AÇÕES como PROPÓSITOS possui em seu domínio fonte elementos relativos ao esquema imagético de TRAJETO, no qual há um indivíduo que precisa de metas em seu trajeto, pois sabe que o propósito de mamar só surtirá efeito caso haja um planejamento; logo, para ele, a ação de mamar representa o ponto final de sua trajetória, ou seja, é a realização de seu propósito.

O domínio alvo contém outros elementos referentes ao *frame* de VIDA, em que um dos elementos é a ação de mamar, utilizada metonimicamente para representar as várias ações realizadas pelo indivíduo ao longo da vida.

O mapeamento ocorre através das correspondências que existem entre os domínios. Dessa forma, podemos perceber que a metáfora AÇÕES SÃO PROPÓSITOS possui uma estrutura bastante ampla, a saber: (a) O indivíduo que pretende praticar a ação de mamar, necessita antes da ação de chorar, ou seja, é uma relação de causa e consequência; (b) o veículo que o impulsiona a praticar a ação de chorar é o propósito firmado na ação de mamar; (c) o conceito CHORAR relaciona-se ao propósito final de mamar, (d) a negação da ideia de chorar relaciona-

se com a impossibilidade de realização da ação de mamar, e (e) o destino final é a consequência da ação de chorar, ou seja, o propósito concluído.

A rede de integração para a conceptualização do dito empregado em situações cotidianas apresenta a seguinte configuração:

- Espaço-input (1) – composto de elementos relativos ao *frame* de VIDA, no qual temos um indivíduo que possui a intenção de chorar para que possa mamar, conseguindo assim vantagens pessoais em sua vida, ou seja, existe uma intenção.
- Espaço-input (2) – composto por elementos relativos ao esquema imagético do TRAJETO, no qual há um indivíduo que possui propósitos a serem alcançados durante uma trajetória.
- Espaço genérico configurado com a compressão do conceito AÇÕES em termos de PROPÓSITOS, nos remetendo à metáfora conceptual AÇÕES SÃO PROPÓSITOS que estrutura o dito popular “Quem não chora não mama”.
- Espaço mescla – é o resultado da projeção das contrapartes dos dois *inputs* interconectados, que evoca a força argumentativa do dito popular “Quem não chora não mama” no discurso.

A rede de integração postulada para a conceptualização cotidiana do dito é apresentada na figura (24).

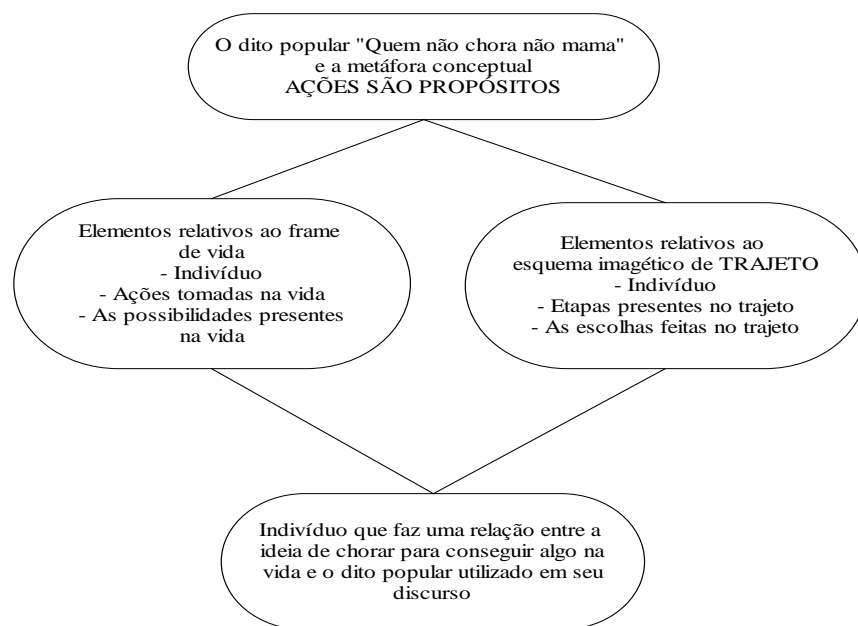


Figura (24) – Rede de integração de “Quem não chora não mama”

Nesse processo de mesclagem, ocorre uma compressão por IDENTIDADE, já que, embora o indivíduo seja o mesmo nos dois inputs a intenção só se concretiza na mescla. Há ainda uma compressão por INTENCIONALIDADE, pois o que move a utilização do dito analisado é a intenção do indivíduo. Podemos também postular uma compressão por CAUSA - EFEITO, na medida em que as decisões tomadas na vida – ação de chorar – levam esse indivíduo a obter vantagens ou não.

O dito popular “Quem não chora não mama” é retomado na letra da música *Quem não chora não mama* de Antônio M.de Oliveira e Carlos Cassiano apresentada em seguida.

Quem Não Chora Não Mama

Quem não chora não mama.
 Sou feliz com a mulher que me engana.
 O amor e melhor que a solidão
 É por isso eu lhe dou meu perdão | 2x bis
 Quem não chora não ama.
 Ê por esse motivo eu aceito.
 As mentiras traições e defeitos.
 Pois com ela sou feliz na cama.
 Quem não chora não ama
 Não curte não mama
 A mulher que eu gosto.
 É mulher de programa... voltar no ref.....

[Falado]

Não tive mãe.
 Minha vida e uma solidão.
 Ando com o coração magoado é ferido
 Mas este mundo não condeno
 Pois estou amando demais
 Já provei o veneno do amor

Você é uma mulher que me trai
 Na hora que quer
 Mais eu me sinto feliz
 Com o veneno do seu amor.
 Porque... quem não chora não mama

O dito popular “Quem não chora não mama”, empregado em conversas cotidianas, pode ser entendido como uma menção à vontade de sempre se obter vantagens em situações da vida. Geralmente é utilizado em situações comunicativas voltadas para a justificativa de ações/atitudes questionáveis. Dessa forma, pode ser vista como uma estratégia de proteção à face.

No caso da letra da música analisada, a vantagem obtida pelo personagem narrador poder ser considerada como uma desvantagem, pois o propósito dele é viver com uma mulher que não o ama mais, a fim de fugir da solidão. O propósito do narrador é amar, o que pode ser observado na analogia entre amar e mamar. Embora o personagem profira o dito de forma adaptada, a metáfora conceptual AÇÕES SÃO PROPÓSITOS, subjacente ao dito popular se sustenta, porque amar uma mulher que o engana é uma maneira de chegar ao propósito de não ficar sozinho.

Em outras palavras, o dito retomado na música é uma forma de proteção à face do personagem, como forma de justificar atitudes e ações tomadas na relação com a amada. O narrador utiliza o dito para justificar que ele é feliz com uma mulher que o engana, pois o amor é melhor que a solidão; logo, se ele não aceitasse tantas coisas, também não estaria com a mulher, o destino final/propósito na letra da música é afeto da mulher que o engana para evitar a solidão.

A rede de integração possui como primeiro *input* o dito popular e sua força argumentativa presente no discurso; este *input* é ancorado no MCI de narrativa. O segundo *input* contém elementos referentes ao *frame* de RELAÇÕES AMOROSAS e o terceiro *input* possui elementos relativos ao *frame* de TRAJETO.

O espaço genérico é constituído pelo dito popular “Quem não chora não mama” e a metáfora conceptual que o estrutura: AÇÕES SÃO PROPÓSITOS.

No espaço mescla, temos um indivíduo que é infeliz em sua relação amorosa, porém sabe que é preciso aceitar algumas coisas durante o percurso da relação, quando se persegue o propósito final de manter a relação.

A rede de integração para a conceptualização do dito retomado na letra da música é representada na figura (25).

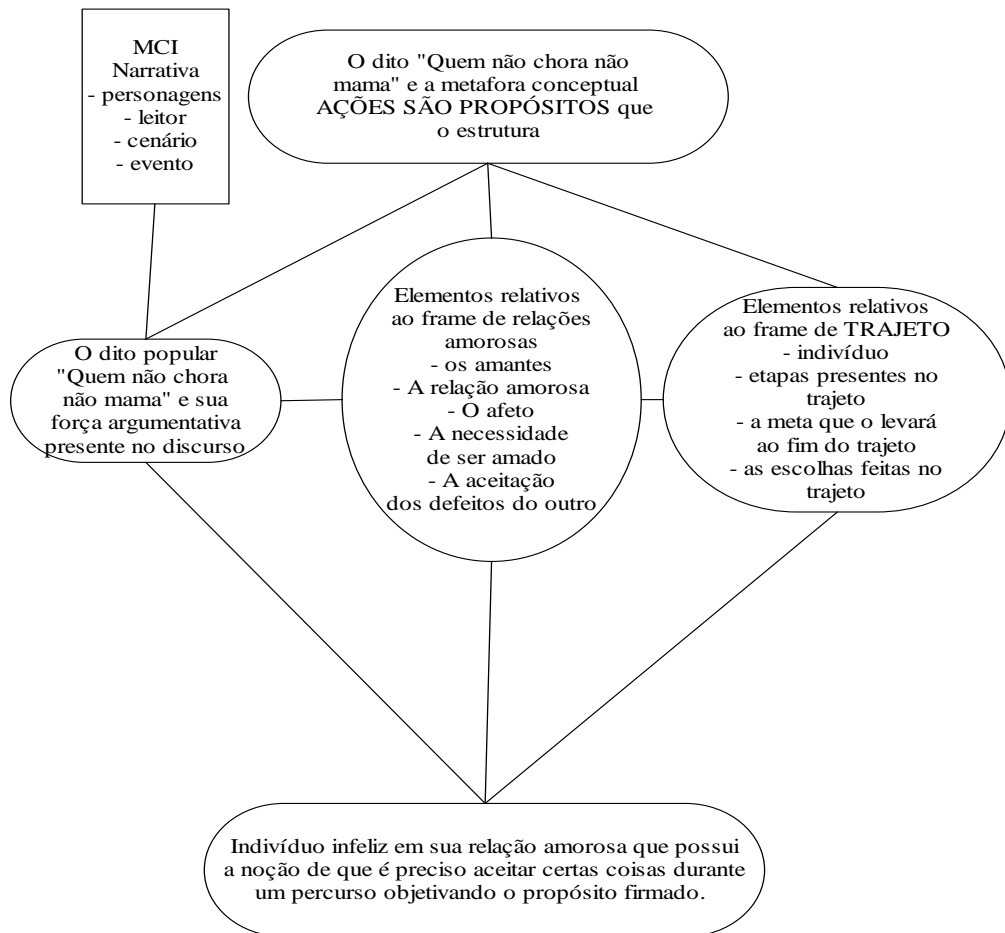


Figura (25) – Mesclagem na música *Quem não chora não mama*

A rede de integração conceptual que configura a interpretação da música *Quem não chora não mama* resulta das seguintes relações vitais: (a) relação vital de IDENTIDADE, pois o mesmo homem que precisa de tanto afeto, acaba se contentando com tão pouco, ou seja, ele aceita a simples presença de uma mulher que não o ama, (b) compressão por CAUSA-EFEITO, já que para o personagem amar possui como causa natural a ação de chorar; (c) compressão de TEMPO, o personagem mostra que por não tido mãe no PASSADO, aceita, no PRESENTE, viver

com uma mulher que o trai, ou seja, a música mescla fatos do PASSADO e do PRESENTE, (d) ANALOGIA - DESANALOGIA, com base na compressão PAPEL - VALOR, pois, para o narrador, a mesma mulher, que não tem caráter e o trai, é aquela que o faz feliz com as qualidades de uma boa amante e (e) compressão por INTENCIONALIDADE, devido à intenção do personagem de amar essa mulher, para que não chore de solidão, por falta de amor, afeto.

Concluída a análise da letra da música *Quem não chora não mama*, podemos perceber que a metáfora estruturadora do dito empregado em situações comunicativas cotidianas também fundamenta o dito retomado na letra da música.

5 CONCLUSÃO

Baseados em discussões travadas no âmbito da linguística cognitiva acerca dos processos de construções de sentido e da concepção de ditos populares como construções de poder projetivo e metafórico presente na mente dos falantes, propusemos metáforas conceptuais estruturantes dos ditos Quem corre cansa; Quem te viu quem tem vê, Quem tudo quer nada tem; Quem espera sempre alcança; Quem dá aos pobres empresta a Deus; Quem não tem teto de vidro que atire a primeira pedra, Quem viver verá; Quem come a carne róí o osso; Quem canta seus males espanta e Quem não chora não mama. Propusemos ainda que o processo de construção de sentido dos mesmos pode ser explicado por meio do processo de mesclagem. Dessa forma, acreditamos ter alcançado nosso objetivo precípua de demonstrar uma convergência entre a projeção metafórica presente em um dito empregado em situações cotidianas e a projeção do dito retomado em uma música.

O estudo possibilitou-nos reconhecer que nos apoiamos em modelos de um mundo concreto para conceituar fenômenos abstratos, não apenas em termos conceptuais com a utilização de metáforas, a fim de buscar sentidos precisos, mas também porque, ao integrarmos cognitivamente estados de coisas abstratas e domínios da experiência concreta, asseguramos inconscientemente uma maior eficiência e expressividade no uso da linguagem cotidiana.

Além das teorias da metáfora e da integração conceptuais, o conceito de imaginação narrativa revelou-se importante para o sentido dos ditos, já que tais expressões evocam histórias ou cenas recortadas de histórias de vida. Quando pensamos ou empregamos um dito popular, projetamos uma história ou uma cena relacionada a tais expressões na história que desejamos produzir. Como essas histórias são invocadas em situações extremamente diferentes, pudemos verificar uma das supremacias da capacidade humana: operar redes de integração entre domínios.

No que tange às redes de integração postuladas para explicar a construção de sentido dos ditos e destes nas músicas analisadas, foi possível demonstrar a adequação dessa ferramenta à análise, em virtude da compressão das relações vitais presente nos espaços mentais de *input* e no espaço mescla. Entre as mais acionadas, observamos as de CAUSA-EFEITO, MUDANÇA, IDENTIDADE, ANALOGIA-DESANALOGIA e TEMPO, devido, sobretudo, ao papel que os ditos desempenham de ilustrar uma cena característica, exemplar, da vida das

peessoas.

Em outras palavras, o sentido dos ditos é integrado às situações retratadas nas músicas, que, por sua vez, espelham as histórias de vida. Daí todas as redes de integração, propostas para construção de sentido dos ditos nas letras das músicas, apresentarem o espaço mental relativo ao dito na conceptualização fundamentado em um MCI de NARRATIVA.

Todos os dez ditos empregados em situações cotidianas são estruturados por metáforas conceptuais licenciadas por algum esquema imagético. Setenta por cento dos ditos possuem, subjacente à metáfora estruturadora, o esquema imagético de TRAJETO. Em vinte por cento, percebeu-se o esquema imagético de FORÇA e, em dez por cento, o de CONTÊINER.

Para os ditos “Quem não tem teto de vidro que atire a primeira pedra”, “Quem tudo quer nada tem” e “Quem canta seus males espanta”, postulamos um esquema imagético de TRAJETO complexo, já que os esquemas de FORÇA, FORÇA CONTRÁRIA e CONTÊINER, licenciadores das metáforas conceptuais subjacentes a esses ditos, estão relacionados à forma como os seres humanos lidam com essas questões pré-conceituais ao longo da vida. Assim, podemos inferir que, nos dados analisados, todas as metáforas conceptuais são estruturadas pelo esquema imagético do TRAJETO, devido ao fato de os ditos serem utilizados em situações reais na vida das pessoas que pressupõem um percurso, suscetível a sofrer ação de forças que o impulsionam, retardam ou interrompem.

O dito “Quem corre cansa” é estruturado pela metáfora conceptual A VIDA É UMA VIAGEM e contém uma noção de prevenção, como se fosse um alerta a situações que podem ser praticadas na vida. A projeção metafórica emerge do esquema imagético do TRAJETO, pois temos uma projeção entre uma atividade e uma experiência presentes em uma trajetória que possui respaldo em nossa própria essência.

Esse dito é retomado na letra da música *Quem corre cansa* de Jacinto Limeira, que apresenta um desdobramento do dito popular. De acordo com a narrativa da música, quem corre cansa, mas devagar também se alcança. O dito retomado na letra da música também é estruturado pela metáfora conceptual A VIDA É UMA VIAGEM, mas o desdobramento presente na letra da música nos obriga a desdobrar a metáfora estruturadora do dito retomado, a saber, A VIDA É UM TRAJETO QUE DEVE SER PERCORRIDO COM CAUTELA.

O dito “Quem te viu quem te vê” possui em seu sentido amplo as possibilidades de mudanças que o tempo pode causar em nossas vidas. É estruturado pela metáfora conceptual TEMPO É LOCAL PARA ONDE ALGO SE DESLOCA, cuja projeção metafórica emerge do esquema imagético do TRAJETO, haja vista que realizamos uma projeção entre a passagem do tempo e a

nossa experiência de trajeto.

Tal dito é retomado na letra da música *Quem te viu quem te vê* de Chico Buarque, na qual o narrador nos apresenta a história de um casal, separado no presente, embora tenha sido feliz no passado. As ações sucedem-se num processo de vai e volta no tempo, oscilando a narração entre passado e presente. Na música, o narrador utiliza o dito, objetivando enfatizar as mudanças inesperadas, causadas pela vida, que marcaram o seu destino e levaram sua mulher para outro lugar, tendo o tempo como fator determinante. Dessa forma, o dito popular retomado na letra da música também é estruturado pela a metáfora conceptual TEMPO É LOCAL PARA ONDE ALGO SE DESLOCA.

O dito popular “Quem tudo quer nada tem” expressa uma noção de EXAGERO, pois, ao utilizarmos esse dito, estamos, na verdade, exprimindo um sentido de querer exagerado, que, às vezes, acaba por tirar-nos o que mais queremos, ou seja, a ação de exagerar não garante o sucesso pretendido, devido à possibilidade de insucesso. Isso nos leva a postular que o dito “Quem tudo quer nada tem” é estruturado pela metáfora conceptual EXAGEROS SÃO GOLPES, na qual projetamos o conceito EXAGERO em termos de um golpe que pode ser incerto.

A metáfora em questão é licenciada pelo esquema imagético de FORÇA, haja vista a noção de EQUILÍBRIO, FORÇA e FORÇA CONTRÁRIA presente no dito. Em nossa vida cotidiana, utilizamos esse dito quando queremos argumentar em favor da busca de equilíbrio no percurso da vida.

Esse dito popular é retomado na letra da música *Quem tudo quer nada tem*. Admitindo que a noção do dito retomado na letra da música mantém a noção do dito utilizado em situações cotidianas, torna-se natural que haja confluência entre as metáforas estruturadoras. Nesse sentido, temos a metáfora conceptual EXAGEROS SÃO GOLPES, estruturando o dito utilizado em situações cotidianas e retomado na letra da música.

O dito popular “Quem espera sempre alcança” é estruturado pela metáfora conceptual DIFICULDADES SÃO IMPEDIMENTOS TRANSPONÍVEIS, na qual há um indivíduo em cuja trajetória de vida encontra dificuldades/impedimentos para a conclusão do percurso, porém esses impedimentos são transponíveis. Isso nos leva a inferir que a metáfora conceptual estruturadora do dito emerge do esquema imagético do TRAJETO.

Esse dito é retomado na letra da música homônima de Déo do Baião, na qual o narrador conversa com a saudade sobre os problemas vivenciados em sua relação amorosa, pois foi abandonado por sua amada. De acordo com a análise apresentada, podemos afirmar que a metáfora DIFICULDADES SÃO IMPEDIMENTOS TRANSPONÍVEIS, estruturante do dito

utilizado cotidianamente, também estrutura o dito retomado na letra da música.

Porém dois versos presentes na letra da música nos levaram a postular que o narrador questiona a metáfora estruturadora do dito, pois, para ele, no contexto da música, as dificuldades podem ser impedimentos intransponíveis, haja vista que não tem a real certeza de que a mulher voltará. Nesse sentido, realmente não acredita que quem espera sempre alcança.

O dito “Quem dá aos pobres empresta a Deus”, que encontra sua força persuasiva no discurso religioso, é estruturado pela metáfora conceptual RELIGIÃO É UMA TRANSAÇÃO COMERCIAL, ao entendermos que na trajetória da vida devemos praticar boas ações, esperando que Deus nos dê uma recompensa. Sob essa perspectiva, afirmamos que tal metáfora é licenciada pelo esquema imagético de TRAJETO, haja vista que o conceito trajetória emerge desse esquema.

Esse dito é retomado na música *Quem dá aos pobres empresta a Deus*, na qual há fortes referências às desigualdades sociais encontradas a todo o momento em nosso cotidiano. Há, na letra da música, um forte apelo à fraternidade pregada por várias religiões cristãs, para as quais todos os homens são irmãos. Assim, consideramos que a metáfora conceptual subjacente a esse dito usado nas interações cotidianas também estrutura a retomada do mesmo nesta música.

O dito popular “Quem tem teto de vidro que atire a primeira pedra” possui a noção de que é melhor evitarmos criticar ou julgar quem quer que seja, a fim de que não sejamos criticados em igual medida, quando cometemos falhas. Nessa perspectiva, podemos dizer que é estruturado pela metáfora conceptual MORAL É UM OBJETO PRECIOSO (MAS FRÁGIL COMO VIDRO). A metáfora em que o conceito de MORAL é conceptualizado como um OBJETO PRECIOSO pode ser interpretada como um fundamento para a restrição à crítica às pessoas expressa pelo dito. Isso nos leva a admitir noções presentes nos conceitos de FORÇA CONTRÁRIA, BLOQUEIO e EQUILÍBRIO, que nos remetem ao esquema imagético de FORÇA, que estrutura a metáfora presente no dito utilizado em situações cotidianas.

Esse dito popular está presente na letra da música *Teto de vidro* de Pitty, que nos apresenta uma narrativa cuja personagem narradora fala a seu interlocutor sobre algumas circunstâncias vividas que acabaram por produzir nela uma grande transformação, especificada ao longo da música. As experiências da personagem narradora integradas a um novo jeito de conceber a vida faz com que ela utilize o dito popular “Quem não tem teto de vidro que atire a primeira pedra” com a mesma projeção metafórica presente na utilização do dito usado em interações cotidianas. Isso nos leva a concluir que há aqui uma confluência dos

processos conceptuais metafóricos e imagéticos que estruturam o dito “Quem não tem teto de vidro que atire a primeira pedra” no senso comum e na letra da música.

O dito “Quem viver verá” é estruturado pela metáfora conceptual ATIVIDADES COMO PROPÓSITOS DE LONGO PRAZO SÃO VIAGENS, com a qual conceptualizamos ATIVIDADES em termos de VIAGENS, transmitindo a ideia de que alguém, ao realizar o percurso da vida, acredita que no futuro a vitória será certa.

Essa metáfora estruturadora do dito possui relação com a metáfora primária A VIDA É UMA VIAGEM, estruturada pelo esquema imagético do TRAJETO; assim, a metáfora estruturadora do dito é licenciada pelo esquema do TRAJETO. Dessa forma, o dito é retomado na música *Quem viver verá* com a mesma noção do dito empregado em situações cotidianas, evidenciando uma convergência entre as metáforas estruturadoras.

O dito popular “Quem come a carne rói o osso” é estruturado pela metáfora conceptual VIDA É UM JOGO, com a qual conceptualizamos o conceito VIDA em termos do conceito JOGO. O dito possui a ideia de que alguém disputa algo no trajeto de sua vida e pode ganhar ou perder (a ação de comer a carne pode nos levar a satisfação, mas também pode nos levar a roer o osso), algo que nos remete ao esquema imagético de TRAJETO.

Esse dito está presente na letra da música *Quem come a carne rói o osso*, na qual o narrador emprega o dito com a mesma finalidade de quem o utiliza de maneira cotidiana, havendo aqui uma convergência entre a metáfora conceptual subjacente ao dito popular e à música em questão.

O dito “Quem canta seus males espanta” expressa uma noção de sobrecarga. Empregamos esse dito em situações cotidianas, quando temos a intenção de mostrar que algo nos sobrecarrega e o canto poderá nos livrar da carga que nos aflige. Isso nos remete ao esquema imagético do CONTÊINER, com base no qual podemos conceber a pessoa sobrecarregada como um RECIPIENTE que necessita de esvaziamento e o canto funcionará como a válvula que promoverá esse esvaziamento. Esse dito é estruturado pela metáfora conceptual PESSOA ESTRESSADA/SOBRECARREGADA É UM RECIPIENTE SOB PRESSÃO.

Esse dito é retomado na música com título homônimo de Zélia Duncan. Na música, estamos diante de um desabafo do personagem narrador que, em sua trajetória, passa por algumas adversidades muito incômodas e opressivas. O narrador acredita que através do canto conseguirá se transformar e espantar os males que o incomodam. Entendendo que o dito retomado na letra da música, mesmo que de modo não formal, possui a mesma noção expressa pelo dito utilizado em situações cotidianas, sustenta-se a ideia de que a metáfora

conceptual PESSOA ESTRESSADA É UM RECIPIENTE SOB PRESSÃO estrutura as duas utilizações do mesmo dito popular.

O dito “Quem não chora não mama” é estruturado pela metáfora conceptual AÇÕES SÃO PROPÓSITOS, haja vista que a ação de chorar possui relação com um propósito claro que é a ação de mamar. A projeção metafórica que estrutura o dito utilizado em situações cotidianas emerge do esquema imagético de TRAJETO, ao concebermos que as ações são propósitos que permeiam a nossa trajetória no percurso da vida. Esse dito carrega uma menção à vontade de sempre se obter vantagens em situações da vida.

O dito em questão é retomado na letra da música homônima; porém, a vantagem obtida pelo personagem narrador da letra da música poder ser considerada como uma desvantagem, pois o propósito dele é viver com uma mulher que não o ama mais, a fim de fugir da solidão. O propósito do narrador é amar, o que pode ser observado na analogia entre amar e mamar. Embora o personagem profira o dito de forma adaptada, a metáfora conceptual AÇÕES SÃO PROPÓSITOS, subjacente ao dito popular se sustenta, porque amar uma mulher que o engana é uma maneira de chegar ao propósito de não ficar sozinho. Logo, na música *Quem não chora não mama*, podemos perceber a mesma metáfora estruturadora do dito empregado em situações comunicativas cotidianas.

Não há, neste estudo, a intenção de alcançar generalizações, em razão de sua natureza qualitativa, todavia foi possível propor a hipótese de que ditos populares retomados em letras de músicas possuem a mesma projeção metafórica dos ditos utilizados em situações cotidianas. Assim, esperamos que este estudo motive outras pesquisas sob o escopo teórico da Linguística Cognitiva, com ênfase nas teorias da metáfora e da mesclagem conceptual.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Lucia Leitão de et al. *Linguística cognitiva em foco: morfologia e semântica do português*. Rio de Janeiro: PUBLIT, 2009.

ARISTÓTELES. Arte poética. In: _____. *Arte Retórica e Arte Poética*. Tradução: Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964, p. 301-309.

BERNARDO, Sandra P. *Foco e ponto de vista na conversa informal: uma abordagem sociocognitiva*. 2002. 221f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Departamento de Linguística e Filologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

BIRRER, Frans. *Definitions and research orientation: Do we need a definition of popular music?* Popular Music Perspectives 2; papers from the Second International Conference on Popular Music Studies, Italy: Reggio Emilia, September 19-24, 1983.

CUTRER, Michelle. *Time e tense in narrative and in everyday language*. San Diego: University of California, 1994.

FAUCONNIER, G. *Mental spaces*. Cambridge. Cambridge University Press. 1994.

_____. *Mappings in language and thought*. Cambridge: Cambridge University Press. 1997.

_____; TURNER, Mark. *The way we think: conceptual blending and the mind's hidden complexities*. New York: Basis Books, 2002.

_____; SWEETSER, Eve. *Cognitive links and domains: basic aspects of mental space theory*. In: *Spaces, worlds & grammar*. Chicago: University of Chicago Press, 1996

FELTES, Heloísa Pedrosa de Moraes. *Semântica cognitiva: ilhas, pontes e teias*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

FERRARI, Lilian Vieira. Postura epistêmica, ponto de vista e mesclagem em construções condicionais na interação conversacional. *Veredas*, Juiz de Fora, v. 3, n. 1, p. 115-128, 1999.

_____. *Introdução à linguística cognitiva*. São Paulo: Contexto, 2011.

FERRARI, Lilian Vieira. Linguística Cognitiva: Pesquisas recentes e aplicações interdisciplinares. In: _____. (org). *Espaços mentais e construções gramaticais: do uso linguístico à tecnologia*. Rio de Janeiro: Imprinta, 2009. p. 13-26.

FILLMORE, Chales J. Frames and the semantics of understanding. *Quaderni di semântica*, 6 2, p.222-254, 1985.

GEERAERTS, D (Ed). *Cognitive linguistics: basic readings*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2006.

GOOGLE. Disponível em: < www.google.com>. Acesso em: jun. 2011.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. CD-ROM

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

_____. *Metaphor in culture: universality and variation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

LAKOFF, George. *Women, fire, and dangerous things: what categories reveal about the mind*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

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

_____, TURNER, M. *More than cool reason: field guide to poetic metaphor*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

LANGACKER, Ronald W.. *Foundations of cognitive grammar : theoretical prerequisites*. Stanford ; California: Stanford University Press, 1987. v.1

LIMA, Paula L. Costa; FELTES, Heloísa Pedroso de Moraes; MACEDO, Ana Cristina Pelosi de. Cognição e metáfora: a teoria da metáfora conceitual. In: MACEDO, Ana Cristina Pelosi de; FELTES, Heloísa Pedroso de Moraes; FARIAS, Emilia Maria (Orgs.). *Cognição e linguística: explorando territórios, mapeamentos e percursos*. Caxias do Sul: EDUCS; Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008. p. 127-165.

MIRANDA, Neusa Salim. 1999. Domínios conceptuais e projeções entre domínios: uma introdução ao Modelo dos Espaços Mentais. *Veredas*, Juiz Fora, n. 4, p. 81-95, 1999.

NEDER, Álvaro. *O enigma da MPB e a trama das vozes: identidade e intertextualidade no discurso musical dos anos 60*. 2007. 487f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *A Linguagem e seu funcionamento: as formas de discurso*. Campinas: Editora: Pontes, 1987

RIBOLDI, Ari. *O bode expiatório: Origem de palavras, expressões e ditados populares com nomes de animais*. Porto Alegre: Editora AGE, 2008.

SARDINHA, Tony Berber. *Metáfora*. São Paulo: Parábola Editorial, 2007b.

TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.

TERRA. Disponível em: <www.terra.com.br>. Acesso em: jun. 2011.

TURNER, Mark. *The literary mind*. New York: Oxford University Press, 1996.

VELLASCO, Ana Maria de Moraes Sarmento. Padrões de uso de provérbios na sociedade brasileira. *Cadernos de Linguagem e Sociedade*, n. 4, 2000, p. 122-160.

XATARA, Claudia Maria ; SUCCI, Thais Marini. Revisitando o conceito de provérbio. *Veredas*, Juíz de Fora, v.12, n.1, p. 33-48, 2008. Disponível em : <<http://www.ufjf.br/revistaveredas/edicoes-anteriores/revista/>>. Acesso em: jun. 2011.