

Marcela de Almeida Moschem

**Verossimilhança das metáforas roseanas em
Sagarana**

Araraquara
2006

Marcela de Almeida Moschem

**Verossimilhança das metáforas roseanas em
Sagarana**

DISSERTAÇÃO APRESENTADA À FACULDADE DE CIÊNCIAS
E LETRAS, UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA- CÂMPUS
DE ARARAQUARA, COMO PARTE DOS REQUISITOS PARA A
OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM LETRAS (ÁREA DE
CONCENTRAÇÃO: LINGÜÍSTICA E LÍNGUA PORTUGUESA).

ORIENTADOR: PROF. DR. ANTÔNIO SUÁREZ ABREU

Araraquara
2006

Moschem, Marcela de Almeida
Verossimilhança das metáforas roseanas em Sagarana /
Marcela de Almeida Moschem / – 2006
130 f. : 30 cm

Dissertação (Mestrado em Lingüística e Língua Portuguesa)
– Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e
Letras, Campus de Araraquara.
Orientador: Antônio Suárez Abreu

1. Lingüística. 2. Rosa, Guimarães, 1908-1967.
3. Sagarana. I. Título.

Marcela de Almeida Moschem

**Verossimilhança das metáforas roseanas em
Sagarana**

DISSERTAÇÃO APRESENTADA À FACULDADE DE CIÊNCIAS
E LETRAS, UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA-CÂMPUS
DE ARARAQUARA, COMO PARTE DOS REQUISITOS PARA A
OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM LETRAS (ÁREA DE
CONCENTRAÇÃO: LINGÜÍSTICA E LÍNGUA PORTUGUESA).

ORIENTADOR: PROF. DR. ANTÔNIO SUÁREZ ABREU

Comissão Julgadora

Presidente e Orientador:.....

1º Examinador (a):.....

2º Examinador (a):

Araraquara, ____ de _____ de 2006

À minha família

AGRADECIMENTOS

A Deus.

À FCLAr da Unesp, seus funcionários e professores, pelo suporte acadêmico.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

Ao Prof. Dr. Antônio Suárez Abreu, pela orientação e dedicação.

Ao meu pai, José Armando Moschem, à minha mãe, Maria Terezinha de Almeida Moschem, e ao meu irmão, José Armando de Almeida Moschem, pelo carinho incondicional.

À tia Inês, pelo incentivo.

Aos amigos, pelo companheirismo e apoio.

RESUMO

Partindo do conceito de metáfora de Lakoff e Johnson (1980), que entende essa figura como a projeção de um domínio de origem em um domínio-alvo, e da teoria de Fauconnier e Turner (2002), vinculada esta última à Teoria dos Espaços Mentais, o objetivo deste trabalho é descrever os domínios de origem das metáforas de alguns contos de Sagarana. O estudo da metáfora tem condições de revelar o grau de verossimilhança dessa obra, pois, nas metáforas criadas por um personagem, o narrador-personagem, os domínios de origem devem circunscrever-se ao universo do sertão. Quando o narrador é onisciente, em terceira pessoa, esse domínio pode ter um escopo muito maior. Trata-se, pois, de verificar até que ponto a metáfora contribui para a verossimilhança na obra de Guimarães Rosa.

Palavras-chave: Linguística Cognitiva. Metáfora. Sagarana. Guimarães Rosa.

ABSTRACT

Departing of the concept of metaphor of Lakoff and Johnson (1980), which understands this figure as the projection of a domain of source in a target domain, and of the theory of Fauconnier and Turner, tied this last at Theory of the Mental Spaces, the objective of work is to describe the domains of source of the metaphors of some short stories of Sagarana. The study of this figure has conditions of disclose the degree of probability of this workmanship, therefore, in the metaphors created for a personage, or narrator-personage, the domains of source must circumscribe the universe of the remote interior. When the narrator is omniscient, in third person, this domain can have a target very major. Treat, therefore, of verifying until which point the metaphor contribute for the probability in the workmanship of Guimarães Rosa.

Key-words: Cognitive Linguistics. Metaphor. Sagarana. Guimarães Rosa.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 Algumas palavras sobre a Estilística.....	3
1.1. A Estilística da língua.....	6
1.2. A Estilística como Sociolinguística.....	7
1.3. A Estilística Literária.....	10
1.4. A Estilística Funcional e Estrutural.....	14
SEÇÃO II	
1- Metáfora.....	18
2.1. Conceituação tradicional.....	18
2.2. Teoria Moderna.....	19
2.3. Metáforas Primárias e Metáforas Complexas.....	26
2.4. Teoria de “Blend”.....	31
2.5. Projeção de Esquemas de Imagem.....	33
SEÇÃO III	
2- Notícia sobre Guimarães Rosa e <i>Sagarana</i>	41
SEÇÃO IV	
3- Domínio de origem das metáforas em alguns contos de <i>Sagarana</i>	45
4.1. <u>O burrinho pedrês</u>	45
4.2. <u>A volta do marido pródigo</u>	56
4.3. <u>Sarapalha</u>	67
4.4. <u>Duelo</u>	78
4.5. <u>São Marcos</u>	87
4.6. <u>A hora e vez de Augusto Matraga</u>	96
SEÇÃO V	
4- Discussão sobre a criatividade de algumas metáforas de <i>Sagarana</i>	107
5.1. Metáforas criativas de <u>Sarapalha</u>	107

5.2. Metáforas criativas de <u>São Marcos</u>	110
5.3. Metáforas criativas de <u>A hora e vez de Augusto Matraga</u>	112
5.4. Metáforas criativas de <u>O burrinho pedrês</u>	113

SEÇÃO VI

5- Conclusão.....	116
-------------------	-----

BIBLIOGRAFIA	119
---------------------------	-----

INTRODUÇÃO

O estudo da metáfora vem sendo feito no Ocidente, desde os gregos, mas teve, no século XX, um avanço considerável, a partir do referencial teórico da lingüística funcional cognitiva, com o trabalho de Lakoff e Johnson (1980), *Metaphors we live by*, que considera a metáfora como a transposição de um determinado *frame* de um domínio de origem (DO) para um domínio-alvo (DA). Os domínios de origem estão sempre ligados ao conhecimento enciclopédico de mundo de quem produz as metáforas.

A outra teoria da metáfora, que complementa a primeira, é a Teoria dos Espaços Mentais, de Fauconnier e Turner (2002). Esses autores introduzem o modelo teórico do *blending*, que considera o DO e o DA, respectivamente, como *input 1 e input 2*, a partir dos quais se cria um espaço mental genérico em que atributos de ambos os domínios se encontram, produzindo um quarto espaço mental, denominado de *espaço blending*.

É visando a fazer um estudo da metáfora de acordo com o modelo cognitivo que se elabora este trabalho. Pela análise de alguns contos de Sagarana, pretendemos descrever os domínios de origem das metáforas de Guimarães Rosa (1984), procurando investigar em que situações suas origens se encontram no próprio cenário do sertão, e em que situações elas se encontram nas experiências culturais extra-sertão do autor, verificando como a metáfora pode contribuir para a verossimilhança na obra de Guimarães Rosa.

Para tanto, este trabalho está dividido em 6 Seções. Na Seção 1, conceituamos a Estilística e damos um breve histórico dessa ciência. Na

Seção 2, explicitamos o referencial teórico utilizado nesta dissertação. Na Seção 3, fazemos um breve estudo sobre Guimarães Rosa e sua obra, com destaque para Sagarana, obra que serviu de corpus para o nosso trabalho. Na Seção 4, realizamos a análise dos dados, ou seja, a aplicação da teoria dos domínios de origem a seis contos de Sagarana. Na Seção 5, embora não estivesse no escopo inicial do trabalho, discutimos o caráter criativo de algumas metáforas roseanas em Sagarana. Finalmente, na Seção 6, apresentamos nossas conclusões finais.

1 ALGUMAS PALAVRAS SOBRE A ESTILÍSTICA

A Estilística ocupou o lugar deixado pela Retórica, surgindo nas primeiras décadas do século XX como uma nova disciplina ligada à Lingüística, sob duas correntes: Charles Bally (1865-1947) com a Estilística da língua, e Leo Spitzer (1887-1960) com a Estilística literária.

Embora tenha aparecido como disciplina científica nas primeiras décadas do século passado, não podemos nos esquecer da sua ligação com estudos feitos sobre a expressão lingüística nos séculos anteriores, especialmente com a Retórica, que se ocupava da utilização da linguagem para fins persuasivos e artísticos.

A Retórica iniciou-se de forma assistemática, anterior a Córax e Tísias, que são os primeiros mestres na arte do discurso. Sua introdução em Atenas se deu com Górgias, discípulo de Tísias, e assim começou o ensinamento dos sofistas. Para Górgias (apud MARTINS, 1989) e os demais sofistas, a Retórica era vista como meio de utilizar o discurso como persuasão. Mas, vista como uma forma de manipulação do discurso, passou a ser criticada e condenada.

Aristóteles [19--], em sua Retórica, foi o primeiro a escrever o verdadeiro tratado sobre todos os aspectos da arte do discurso. Sua Arte Retórica e Arte Poética, constituíram a base da crítica literária ocidental.

A Retórica clássica, estudada por Aristóteles [19--], possuía sua própria espécie de rigor intelectual, sendo o discurso o seu objetivo de análise. O autor fez uma minuciosa demonstração das questões concernentes à melhor forma de obter uma argumentação apropriada para cada fim desejado. A Retórica é, antes, mais uma técnica de argumentação do que de ornamentação. Por isso, o estilo é estudado por Aristóteles [19--] como responsável pela clareza, segundo ele, a principal virtude do discurso.

Cabe ainda ao orador a adequação do estilo às diferentes situações em que o discurso é utilizado. A elegância do estilo podia ser obtida principalmente pela metáfora, mas também por outros meios, como o epíteto e o diminutivo.

A Retórica clássica era composta por quatro partes: *heuresis* (invenção), *táxis* (disposição), *lexis* (elocução) e *hipocrisis* (ação).

Aristóteles [19--] define os elementos essenciais da elocução, explica que a metáfora faz parte desta e que é um dos principais meios para se alcançar, além da elegância, a clareza do estilo.

A metáfora é o meio que mais contribui para dar ao pensamento clareza, agrado e o ar estrangeiro de que falamos; nem é possível tomá-la de outrem. Devemos portanto selecionar os epítetos e as metáforas que se adaptam ao assunto, para o que guiar-nos-emos pela analogia[...] (ARISTÓTELES, [19--], p. 209).

Na Arte Poética, Aristóteles [19--] tratou da conceituação da poesia como representação da realidade (*mimese*), dos gêneros poéticos (epopéia e

principalmente a tragédia) e da elocução poética. Para explicar a linguagem poética, mencionou alguns aspectos de assuntos já percorridos na Arte Retórica, como a clareza e os desvios da linguagem, enfatizando entre esses novamente o valor da metáfora.

É importante saber empregar a propósito cada uma das expressões por nós assinaladas, nomes duplos e glosas; maior todavia é a importância do estilo metafórico. (ARISTÓTELES, [19--], p. 337).

A Retórica, após esse período de grande importância, foi confundida com a Poética no Classicismo e, praticamente, perdeu seu prestígio na época do Romantismo.

Nos anos sessenta, ocorreu uma revalorização da Retórica, Pierre Guiraud (apud MARTINS,1989) afirma a sua contribuição para o conhecimento dos fatos da linguagem, em geral, e da linguagem artística.

Assim, podemos notar que algumas noções fundamentais da Estilística já se encontravam na Retórica, como os “desvios de linguagem”, as variedades de estilo de acordo com a situação a que se destina o discurso ou de acordo com o estado psíquico do falante e a questão da expressividade.

Por isso, a Estilística encontra-se intimamente ligada à Retórica, embora seu campo de estudo seja mais amplo, por não limitar-se apenas ao estudo da linguagem literária, mas também à investigação da linguagem como sistema, por meio dos usos lingüísticos correspondentes às diversas funções da linguagem.

1.1 A Estilística da Língua

Para Charles Bally (apud MARTINS,1989), a descrição dos aspectos afetivos da língua falada, viva, como comunicação, possuidora de um sistema expressivo, constitui tarefa da Estilística. Suas concepções são desenvolvidas em ensaios reunidos nos livros *Le langage et la vie* e *Traité de stylistique française*.

Bally (apud MARTINS,1989) entende que a linguagem é composta por duas faces: a intelectual ou lógica e a afetiva. Partindo desse princípio, ele estuda os efeitos da afetividade no uso da língua, os meios que permitem que a língua sistematizada, estudada por Saussure, se converta em fala, em língua viva.

Assim, Bally (apud MARTINS, 1989) se torna o primeiro a fazer uma distinção entre o conteúdo lingüístico e o conteúdo estilístico. Mas é preciso atentar para o fato de que ele não se volta para o discurso (*parole*), para o uso individual da língua, mas para o sistema expressivo da língua coletiva (*langue*). Por isso, a Estilística estuda os fatos da expressão da linguagem, de acordo com o seu conteúdo afetivo.

Bally inicia a Estilística da língua ou da expressão lingüística, a descrição do mecanismo expressivo da língua como sistema. Não se dedica ao estudo dos estilos individuais, portanto, sua Estilística afasta-se da Literatura.

1.2 A Estilística como Sociolingüística

David Crystal e Derek Davy (apud MARTINS, 1989), entre os lingüistas ingleses voltados para Estilística, são mencionados por apresentarem traços comuns a Bally (apud MARTINS, 1989), apesar de não se prenderem à sua corrente. Os autores de *Investigating English Style* entendem a Lingüística como uma disciplina acadêmica que estuda cientificamente a linguagem. A Estilística faz parte dessa disciplina por estudar aspectos da variação lingüística. As diferentes situações sociais determinam diferentes variedades de linguagem.

Dessa forma, cabe à Estilística o estudo das variedades da língua falada e escrita, de acordo com diferentes situações e classes sociais.

Para esses autores, Estilística é Sociolingüística, uma disciplina útil a todos os interessados no uso da linguagem na sociedade.

A abordagem do capítulo “O vergalho”, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis (1988) fornece um bom exemplo de como uma análise estilística como sociolingüística pode ser realizada.

O vergalho

Tais eram as reflexões que eu vinha fazendo, por aquele Valongo fora, logo depois de ver e ajustar a casa. Interrompeu-mas um ajuntamento; era um preto que

vergalhava outro na praça. O outro não se atrevia a fugir; gemia somente estas únicas palavras: - “ Não, perdão, meu senhor; meu senhor, perdão”! Mas o primeiro não fazia caso, e, a cada súplica, respondia com uma vergalhada nova.

- Toma, diabo! dizia ele; toma mais perdão, bêbado!
- Meu senhor! gemia o outro.
- Cala a boca, besta! replicava o vergalho.

Parei , olhei...Justos céus! Quem havia de ser o do vergalho? Nada menos que o meu moleque Prudêncio, - o que meu pai libertara alguns anos antes. Cheguei-me; ele deteve-se logo e pediu-me a benção; perguntei-lhe se aquele preto era escravo dele.

-É, sim, nhonhô.

- Fez-te alguma coisa?
- É um vadio e um bêbado muito grande. Ainda hoje deixei ele na quitanda, enquanto eu ia lá embaixo na cidade, e ele deixou a quitanda para ir na venda beber.

-Está bom,perdoa-lhe, disse eu.

-Pois não, nhonhô. Nhonhô manda, não pede. Entra para casa, bêbado!

Saí do grupo, que me olhava espantado e cochichava as suas conjeturas. Segui caminho, a desfiar uma infinidade de reflexões, que sinto haver inteiramente perdido; aliás, seria matéria para um bom capítulo, e talvez alegre. Eu gosto dos capítulos alegres; é o meu fraco. Exteriormente, era torvo o episódio do Valongo; mas só exteriormente.Logo que meti mais dentro a faca do raciocínio achei-lhe um miolo gaiato, fino, e até profundo. Era um modo que o Prudêncio tinha de se desfazer das pancadas recebidas,-transmitindo-as a outro. Eu, em criança, montava-o, punha-lhe um freio na boca, e desancava-o sem compaixão; ele gemia e sofria. Agora, porém, que era livre, dispunha de si mesmo, dos braços, das pernas, podia trabalhar, folgar, dormir, desagrilhado da antiga condição, agora é que ele se desbancava: comprou um escravo, e ia-lhe pagando, com alto juro, as quantias que de mim recebera.Vejam as sutilezas do maroto! (ASSIS, 1988, p. 68-69).

Fazendo uma análise breve, devemos considerar em que situação ocorre o episódio, ou seja, numa praça pública. Devemos atentar também para as diferenças sociais existentes entre as personagens para se chegar às variedades de linguagem. O fato de a cena ocorrer numa praça implica uma linguagem informal, coloquial.

Quanto às diferenças sociais, o personagem-narrador Brás Cubas é um homem rico e requintado, faz parte da alta sociedade, por isso notamos traços de uma linguagem mais formal, contrastante em relação ao seu ex-escravo Prudêncio, que faz parte da classe mais baixa da sociedade e, assim, sua linguagem é simples, sem formalidade alguma, o que pode ser visto, por exemplo, no emprego do pronome do caso reto como complemento e a regência do verbo **ir** com preposição **em** : “ainda hoje deixei **ele** na quitanda, enquanto eu ia lá embaixo **na** cidade, e ele deixou a quitanda para ir **na** venda beber.” (ASSIS,1988, p. 68).

Percebemos, portanto, variações lingüísticas nesse pequeno texto de Machado, devido à situação informal do diálogo, e, das diferentes classes sociais das personagens, variações essas que são apreendidas por meio de uma análise estilística do texto sob uma perspectiva sociolingüística.

1.3 A Estilística Literária

Iniciada por Leo Spitzer (apud MARTINS, 1989), é chamada também de *idealista*, devido à filosofia idealista de B. Croce e K. Vossler (apud MARTINS, 1989), *psicológica*, em alusão à psicologia do autor e *genética*, em razão da origem da obra literária. Spitzer (apud MARTINS, 1989) concebe a Estilística como ponte entre a filosofia e a literatura. Ele parte da reflexão de cunho psicologista.

Os “desvios da linguagem” em relação ao uso comum acontecem devido a uma alteração psicológica, a um estado emocional alterado do indivíduo, que passa a usar uma linguagem diferente, dotada de expressividade. Assim, o estilo do escritor reflete o seu mundo interior, a sua experiência de vida.

Para Spitzer (apud MARTINS, 1989) a intenção do autor é específica e por isso, encontrável em sua obra. O espírito do autor (sua vivência), encontra-se na obra e é por meio dele que se chega à compreensão do seu estilo como revelação do homem. Sua obra mais acessível é a coleção de ensaios intitulada *Lingüística e história literária*.

Tomemos um outro texto de Machado de Assis (1964), o poema “Suave Mari Magno”, como exemplo de uma análise da Estilística Literária, de cunho psicologizante.

Suave Mari Magno

Lembra-me que, em certo dia,
Na rua, ao sol de verão
Envenenado morria
Um pobre cão.

Arfava, espumava e ria,
De um riso espúrio e bufão,
Ventre e pernas sacudia
Na convulsão

Nenhum, nenhum curioso
Passava, sem se deter,
Silencioso,

Junto ao cão que ia morrer,
Como se lhe desse gozo
Ver padecer. (ASSIS, 1964,p. 69).

Nesse poema, podemos imaginar que a maneira individual de Machado (1964) expressar-se (seu estilo) pode refletir seu mundo interior, ou seja, um aspecto de sua vida, o fato de o escritor sofrer de epilepsia. Nesse poema, o autor transfere esse “mal” a um cão envenenado que está morrendo com as mesmas sensações que um epiléptico sente nos momentos em que a doença se manifesta.

Um outro fato descrito pelo autor é que as pessoas que passam não deixam de parar para verificar o que está acontecendo, mas não fazem nada para ajudar. Ao contrário, o prazer por não estar submetido ao sofrimento alheio parece tomar conta dessas pessoas.

É nessa segunda parte que percebemos um dos traços principais do estilo machadiano: sua ironia. Assim, mesmo projetando um aspecto “trágico” de sua vida na figura do cão, Machado (1964) não deixa de lado o aspecto irônico de um incidente como esse.

Por meio dessa análise da Estilística Literária de cunho psicologizante, a apreensão do estilo se deve a um fato que ocorre na vida do autor, que faz parte da sua experiência.

Ainda dentro da Estilística Literária, é importante mencionar Erich Auerbach (apud MARTINS, 1989). Sua obra *Mimesis- a representação da realidade na literatura ocidental* constitui o mais abrangente estudo de estilo utilizando a combinação da abordagem sincrônica com a diacrônica. Nessa obra, Auerbach (apud MARTINS,1989) demonstra como os vários aspectos da experiência humana: histórico, social, moral e religioso são transpostos para as diversas obras literárias produzidas no decorrer dos séculos na cultura ocidental.

Devido a essa concepção abrangente da relação entre obra literária e experiência humana em realidades várias, Auerbach (apud MARTINS,1989) concebe o estilo vinculado com a ideologia. Podemos sintetizar esse conceito a partir da definição de Bidarra (2002)

Ideologia

Ideologia é um sistema ordenado de idéias ou representações de normas e regras. A Ideologia nasce para fazer com que os homens acreditem que suas vidas são o que são em decorrência da ação de certas entidades (natureza, deuses, Deus, razão, Estado) que existem em si e por si e às quais é legítimo e legal que se submetam. Tudo isso consiste naquilo que é a operação intelectual da ideologia: a criação de “ universais abstratos”, isto é, a transformação das idéias particulares de uma classe dominante em idéias universais de todos e para todos os membros de uma sociedade.

Na qualidade de corpo teórico e de conjunto de regras práticas, a ideologia possui uma coerência racional pela qual precisa pagar um preço. Esse preço é a existência de “brancos”, de “ lacunas” ou de “silêncios” que nunca poderão ser preenchidos sob pena de destruir a coerência ideológica. Assim, ela é coerente não apesar das lacunas, mas por causa ou graças a elas. É coerente, porque não diz tudo e não pode dizer tudo. Se dissesse tudo, quebrar-se-ia por dentro. (BIDARRA, 2002, p.11).

Aplicando esse conceito ao capítulo citado de Machado de Assis (1988), notamos claramente a noção de ideologia relatada pela autora, principalmente neste trecho:

A Ideologia nasce para fazer com que os homens acreditem que suas vidas são o que são em decorrência da ação de certas entidades (natureza, deuses, Deus, razão, Estado) que existem em si e por si e às quais é legítimo e legal que se submetam. (BIDARRA, 2002, p.11).

Na época em que o texto machadiano foi escrito, final do século XIX, era um fato comum (da realidade da época) as pessoas ricas possuírem escravos e puni-los em caso de indisciplina. Era comum, também, por incrível que pareça, ex-escravos libertos comprarem escravos a quem também castigavam, imitando seus antigos senhores.

Segundo a concepção de Auerbach (apud MARTINS, 1989), esses fatos faziam parte da experiência humano-histórica, social, moral e religiosa daquele tempo; portanto, o episódio narrado por Machado de Assis (1888) encontra-se totalmente de acordo com a ideologia do século XIX. Dessa forma, o narrador-personagem Brás Cubas , embora se sinta desconfortável com relação ao fato de Prudêncio açoitarem um escravo, aceita, com naturalidade, o fato de Prudêncio ter um escravo.

De acordo com esse tipo de análise, a Estilística está atenta à ideologia de uma época, como também alguns aspectos do estilo individual de cada escritor.

1.4 A Estilística Funcional e Estrutural

Em meados do século passado, a Estilística se desenvolve (com outra denominação) por meio de Roman Jakobson (apud MARTINS,1989). Trata-se da Estilística Funcional que estuda as funções da linguagem e da Estilística Estrutural na relação entre os elementos do texto.

Jakobson (apud MARTINS, 1989) substitui os termos *Estilística* e *estilo* por *Poética* e *função poética*.

O objetivo da poética é explicar como a mensagem verbal se torna foco num processo comunicativo. Dessa forma, a Poética faz parte da Lingüística, pois se ocupa de estruturas lingüísticas. Porém, ocorre uma distinção entre o objetivo da Poética e o objetivo da Lingüística, entre linguagem poética e linguagem comum.

Roman Jakobson (apud MARTINS,1989) parte das funções da linguagem (Estilística Funcional) para chegar aos diferentes tipos de linguagem utilizados para diferentes finalidades. Isso acontece devido ao fato de que, para ele, ocorrem seis fatores no processo de comunicação: emissor, destinatário, contexto, mensagem, contato e código.

Ao destaque de cada um desses fatores corresponde uma função lingüística. Embora todos eles se realizem simultaneamente, há sempre o

predomínio de um sobre os outros, de acordo com os vários tipos de linguagem (científica, publicitária, comum, épica, jornalística, etc).

Assim, quando ocorre uma maior propensão para o emissor, a função lingüística correspondente é a **emotiva** ou **expressiva**. A função resultante da propensão para o **destinatário** é a **conativa**. Ao ocorrer maior inclinação para o **contexto**, surge a função **referencial**. A função cuja propensão encontra-se ligada ao canal, ou seja, no **contato** entre emissor e receptor, é a **fática**. Quando houver uma maior inclinação da comunicação voltada para a **linguagem**, o código como objetivo de comunicação, trata-se da função **metalingüística**. E, por fim, a função resultante da propensão para a própria **mensagem** é a **poética**.

Então a Poética (Estilística), segundo Jakobson (apud MARTINS, 1989), é a parte da Lingüística que trata da função poética (estilo), nas suas relações com as outras funções de linguagem.

Ao fazermos uma comparação entre a concepção de Estilística de Jakobson (apud MARTINS, 1989), e Bally (apud MARTINS, 1989), em relação às funções da linguagem, podemos depreender que para este último, a Estilística se detém na função emotiva da linguagem em relação com a função intelectual (referencial). Já, para Jakobson (apud MARTINS, 1989), a Estilística ou Poética ocorre na relação da função poética com as demais funções.

Para explicar a realização da função poética, Jakobson (apud MARTINS, 1989) procura a estrutura da frase e do texto (Estilística

Estrutural). Essa estrutura é composta da seleção (eixo paradigmático) e combinação (eixo sintagmático), que são os dois modos fundamentais do comportamento verbal, segundo ele.

A função poética (estilo) acontece quando ocorre uma equivalência do eixo da seleção sobre o eixo da combinação, ou seja, o estilo ocorre de acordo com a seleção individual, presente no sistema da língua, e sua combinação específica que cada escritor faz, resultando na Estilística do autor, ou, para Jakobson, na Poética de determinado texto. Assim, a Estilística decorre de acordo com a estrutura do texto, ou seja, das relações entre as partes no interior da mensagem, e não de acordo com a estrutura do código (sistema).

Determinado vocábulo possui seu valor expressivo tanto por ter sido escolhido entre outros que poderiam ocupar o seu lugar, como também por sua relação com os outros vocábulos de uma frase, de um texto.

Portanto, para Jakobson (apud MARTINS,1989), a Estilística deve tratar dos meios expressivos em potencial na língua, e dos efeitos alcançados pelo seu uso no texto.

Ele valoriza o papel da gramática no texto poético, pois é por meio das categorias gramaticais que ocorre a construção do texto. E é a maneira de usá-las que causa a expressividade e o valor artístico da obra.

Para exemplificar a Estilística Funcional e a Estrutural, voltemos ao texto “O vergalho”, de Machado de Assis (1988) . Podemos analisar, nele, a função poética, a partir das escolhas de Machado (1988).

Como exemplo disso, encontramos, entre suas seleções, uma metáfora, que, combinada com os demais elementos, confere uma certa ironia desencadeada pela frase:

Logo que meti mais dentro **a faca do raciocínio** achei-lhe um **miolo gaiato, fino, e até profundo**. Era um modo que o Prudêncio tinha de se desfazer das pancadas recebidas, transmitindo-as a outro... (ASSIS, 1988,p.69).

Assim, o autor utiliza as metáforas **faca do raciocínio e miolo fino e até profundo** como uma escolha poética.

É exatamente esse recurso de estilo, a metáfora, o objetivo do meu estudo nesta dissertação, com aplicação nos contos de Sagarana de Guimarães Rosa (1984).

2 METÁFORA

Vamos tratar da metáfora de acordo com a conceituação tradicional, e, em seguida, de acordo com a teoria moderna da Lingüística Cognitiva.

2.1 Conceituação Tradicional

A metáfora vem sendo estudada desde muito tempo; o filósofo grego Aristóteles [19--], há mais de dois mil anos, tratou desse fenômeno. Para ele, em sua Arte Retórica, a metáfora faz parte da argumentação, conferindo ao estilo clareza e elegância de linguagem. Em sua Arte Poética, ele trata didaticamente do fenômeno, definindo:

A metáfora é a transposição do nome de uma coisa para outra, transposição do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra, por via de analogia. (ARISTÓTELES, [19--], p.332).

A metáfora consiste ainda, segundo Aristóteles [19--], num desvio de linguagem que torna a poesia mais elevada.

Segundo a teoria clássica (das gramáticas em geral), a metáfora é uma figura literária. A palavra vem do grego *metaphorá* (transporte), que consiste na transferência de um termo para um campo de significação que não é o seu, devido a uma comparação implícita. A metáfora é construída por meio de uma similaridade entre o sentido literal e o sentido metafórico da palavra, através da associação de idéias, propiciando uma expressividade maior.

De acordo com a teoria clássica, há uma distinção entre metáfora estética e metáfora lingüística. Essa última ocorre quando o termo metafórico perde seu valor expressivo e se transforma num idiotismo da língua, num termo estereotipado. É a chamada *catacrese* como **pernas da mesa, cabeça**

de alfinete etc. Nesses casos ocorre uma fossilização, uma metáfora morta, que se torna necessária pelo fato de não haver um termo próprio para designar determinada coisa.

Já a metáfora estética é vista como um “desvio de linguagem”, como uma forma de concebê-la de maneira criativa, com o intuito de produzir um efeito de sentido original. Nesse caso, a metáfora permite destacar aspectos que o termo próprio não é capaz de expressar.

Essa metáfora viva seria utilizada estilisticamente pelos escritores, como uma das formas do processo de criação literária. Portanto, na teoria clássica, a metáfora é concebida apenas como uma figura da linguagem literária, que tem a função de utilizar um termo pelo outro, por meio de uma comparação abreviada.

2.2 Teoria Moderna

A teoria moderna da metáfora surge com o trabalho de Lakoff e Johnson (2002), intitulado *Metáforas da vida cotidiana*. Os autores partem de uma abordagem cognitivista, tratando a metáfora como um conceito que estrutura nosso pensamento e nossa linguagem, surgindo assim a metáfora conceitual.

De acordo com esse novo paradigma, a metáfora possui valor cognitivo, não é uma simples figura literária, mas uma operação cognitiva fundamental, que estrutura e influencia nosso pensamento e nossas ações.

Eles demonstram que a metáfora também faz parte da linguagem cotidiana, pois esta revela um sistema conceptual metafórico no modo de compreender e experienciar o mundo. Esse sistema rege também nosso pensamento e nossa ação. Dessa forma, as metáforas da linguagem cotidiana influenciam nossa vida, porque as vivenciamos no dia-a-dia.

Os autores demonstram que a linguagem cotidiana é amplamente metafórica e parcialmente literal. Além disso, Lakoff e Turner (apud LAKOFF e JOHNSON, 2002) mostram que o sistema metafórico convencional, ou seja, da linguagem cotidiana, é a base da compreensão e produção das metáforas literárias. Dessa forma, não existe a dicotomia linguagem literária/linguagem cotidiana, assim como o conceito de figura que a fundamenta passa a ser outro, a figura não é mais concebida como algo desviante e periférico. Ao contrário, ela é vista como um fenômeno central na linguagem e no pensamento, estando presente em todos os tipos de linguagem, na cotidiana e também na científica.

Muitos conceitos básicos como tempo etc; e conceitos emocionais como amor e raiva são compreendidos metaforicamente. Exemplos:

Conceitos metafóricos de tempo:

O seu tempo está se *esgotando*.

O tempo *voa*.

Conceitos metafóricos de amor:

Eles sentem um pelo outro uma *atração* incontrolável.

Ele é conhecido por suas inúmeras *conquistas* rápidas.

Conceitos metafóricos de raiva:

Ele está *fervendo* de raiva.

Ela ficou *verde* de raiva.

Assim a sistematicidade das expressões metafóricas convencionais constitui uma importante fonte de evidência de que as pessoas pensam metaforicamente. Portanto, a metáfora é um recurso de pensamento (um aparato cognitivo) que nos faz falar, ver e agir sobre determinados fenômenos de um certo modo, e não de outro.

Segundo esses autores, a metáfora é uma forma de projeção de um domínio sobre outro domínio: “ A essência da metáfora é compreender e experienciar uma coisa em termos de outra.” (LAKOFF e JOHNSON, 1980, p.5). Ou seja, a metáfora é uma transposição de um domínio de origem para um domínio alvo.

Embora não lembrado por esses autores, o conceito que faz parte do domínio de origem constitui um *frame*, o qual é constituído por modelos globais associados a um conceito central que, de acordo com o senso comum, são informações presentes a longo prazo em nossa memória, de caráter universal e apreendidas no convívio social.

Assim, de acordo com esse modelo, se quisermos falar de amor, podemos usar o domínio da loucura e dizer algo como “estou fora de mim por causa dele”. Podemos também usar o domínio da magia e dizer “fiquei encantada com ele”. Podemos esquematizar dessa forma:

domínio de origem

domínio alvo

loucura

amor

magia

Os autores ainda lembram que nem todos os elementos que pertencem ao domínio de origem são transpostos para o domínio alvo, mas apenas parte

deles. Por exemplo, quando dizemos “aquela menina é uma flor”, entendemos que ela é delicada, frágil como uma flor, e não que possui pétalas.

Quanto às metáforas conceituais, Lakoff e Johnson (1980) demonstram que são três os tipos fundamentais: as metáforas estruturais, as metáforas orientacionais e as metáforas ontológicas.

As metáforas estruturais consistem na estruturação parcial de um conceito em função de outro. Assim, é possível tomar um conceito por outro, sob alguns aspectos que queremos realçar, não em sua totalidade. Exemplos:

Discussão é guerra¹

Suas críticas foram *direto ao alvo*.

Jamais *ganhei* uma discussão com ele.

Ele *derrubou* todos os meus argumentos.

domínio de origem

guerra

domínio alvo

argumentação

Tempo é dinheiro

Você está me fazendo *perder* tempo.

Como você *gasta* seu tempo hoje em dia?

Eu não *tenho* tempo para *perder* com isto.

domínio de origem

dinheiro

domínio alvo

tempo

¹ Os exemplos são dos autores citados.

As metáforas orientacionais organizam todo um sistema de conceitos em relação a um outro, surgem de orientações espaciais ligadas na relação dos nossos corpos com o ambiente físico. Ex:

Feliz é para cima; triste é para baixo

Meu astral *subiu*.

Pensar nela sempre me *levanta* o ânimo.

Eu *caí* em depressão.

Estou *no fundo do poço*.

Saúde e vida são para cima; doença e morte são para baixo

Ele está no *auge* da sua forma física.

No que diz respeito à sua saúde, ele está se *levantando*.

Ele *caiu* doente.

A gripe o *derrubou*.

As metáforas ontológicas decorrem da relação da nossa experiência com substâncias e objetos físicos. São conceitos que permitem identificar nossas experiências com entidades ou substâncias, capazes de categorizar, quantificar ou agrupar o que se encontra à nossa volta, organizando nosso raciocínio. Ex:

Metáforas de entidades e de substância

Metáfora de entidade: *Mente é uma entidade*

Mente é uma máquina

A minha mente simplesmente não está *funcionando* hoje.

Estou um pouco *enferrujado* hoje.

Mente é um objeto quebradiço

O seu ego é muito *frágil*.

A experiência o *despedaçou*.

Metáfora de substância

Campos visuais são recipientes

O navio *está entrando no meu campo* de visão.

Ele *está ao alcance* da minha visão.

Estados são recipientes

Ele está *em* estado de amor.

Estamos *fora de* perigo agora.

Atividades são recipientes

Ele está *imerso na* lavagem de janelas agora.

Como Jerry *escapou* de lavar as janelas?

Partindo desses três tipos fundamentais de conceituar metaforicamente o que queremos expressar sob a forma da linguagem, Lakoff e Johnson (1980) demonstram que a metáfora é de natureza conceptual, pois é um instrumento do nosso aparato cognitivo, essencial para a nossa compreensão do mundo, da nossa cultura e de nós mesmos.

2.3 Metáforas Primárias e Metáforas Complexas

Em seu livro *Philosophy in the Flesh*, Lakoff e Johnson (1999) propõem uma divisão das metáforas em primárias e complexas.

As metáforas primárias são aquelas vinculadas à própria aquisição da linguagem pela criança, adquirida automaticamente e inconscientemente. É por meio dela que nós conceptualizamos nossas experiências subjetivas como importância, similaridade, afeição, intimidade etc; por meio de outros domínios da experiência, os domínios sensório-motores.

Segundo os autores, as metáforas primárias são mapeamentos de um cruzamento de domínios, de um domínio de origem (domínio sensório-motor) para um domínio alvo (o domínio da experiência subjetiva).

Em *Metaphors we live by*, Lakoff e Johnson (1980) apontam para a existência da experiencialidade baseada em mapeamentos, por exemplo, em **Mais é para cima**. Nesse caso, um julgamento subjetivo de quantidade é conceitualizado em termos da experiência sensório-motora de verticalidade.

De acordo com eles, no começo do desenvolvimento, não ocorre o mapeamento do cruzamento de domínios, pois essas correlações são “conflações”, em que quantidade e verticalidade não são vistas separadamente, mas como associações. Somente após esse período, segundo Grady (apud LAKOFF e JOHNSON, 1999) é que as associações entre Mais e Cima e entre Menos e Baixo constituem um mapeamento de cruzamento de domínios.

Dessa forma, podemos concluir que nós adquirimos um grande sistema de metáforas primárias desde os primeiros anos de vida, que isso não depende de nossa escolha, e que pensamos naturalmente utilizando centenas de metáforas primárias.

Exemplos de metáforas primárias segundo Grady (apud LAKOFF e JOHNSON, 1999,p. 50)² :

Afeição é quente

Julgamento subjetivo: afeição

Domínio sensório-motor: temperatura

Exemplo: Eles me cumprimentaram *calorosamente*.

Experiência primária: sensação de calor quando se é abraçado afetuosamente.

O importante é grande

Julgamento subjetivo: importância

Domínio sensório-motor:tamanho

Exemplo: Amanhã será um *grande* dia.

Experiência primária: quando criança, descobrir que as coisas grandes, como os pais, são importantes e podem exercer forças maiores sobre ela e dominar sua experiência visual.

² A tradução é nossa.

Metáforas Complexas

As metáforas complexas vão surgindo a partir da vivência das metáforas primárias. Segundo Lakoff e Johnson (1999):

Primary metaphors are like atoms that can be put together to form molecules. A great many of these complex molecular metaphors are stable, conventionalized, entrenched, fixed for long periods of time. They form a huge part of our conceptual system and affect how we think and we care about almost every waking moment. (LAKOFF ; JOHNSON, 1999, p.60)³.

Assim, as metáforas complexas são construídas a partir de conceitos estruturados por metáforas primárias.

Um exemplo de metáfora complexa é o de que **Uma vida intencional é uma jornada**. Essa metáfora veicula um conceito arraigado em nossa cultura: as pessoas são consideradas “de bem” e “normais” quando possuem metas para atingir, quando passam por obstáculos e fazem planos para alcançá-las, para, finalmente, chegar à realização daquilo que planejaram.

Essa metáfora complexa **Uma vida intencional é uma jornada** é construída a partir de metáforas primárias que veiculam os conceitos de que as pessoas têm propósitos na vida, e de que elas precisam agir para alcançá-los.

As metáforas primárias são:

Propósitos são destinos.

Ações são movimentos.

³ “Metáforas primárias são como átomos que podem ser colocados juntos para formarem moléculas. Muitas dessas metáforas moleculares complexas são estáveis, convencionadas, firmadas por longo período de tempo. Elas formam uma vasta parte do nosso sistema conceitual e influenciam como nós pensamos e cuidamos sobre quase todos os nossos momentos despertos”. (LAKOFF ; JOHNSON, 1999, p. 60, tradução nossa).

Esses conceitos combinados veiculam a idéia de que uma longa viagem de destino é uma jornada, e assim formam um mapeamento metafórico complexo:

Uma vida intencional é uma metáfora de jornada

Uma vida intencional é uma jornada.

Uma pessoa vivendo uma vida é um viajante.

Metas na vida são destinos.

Um plano de vida é um itinerário.

Um exemplo dessa metáfora complexa é o famoso poema de Drummond (1974) “No meio do caminho”:

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra. (DRUMMOND, 1974, p.12).

A “pedra no meio do caminho” pode ser entendida como uma manifestação dessa metáfora complexa. Aqui, a “pedra” constitui a metáfora de problema, dificuldade, que cresce, fica enorme, por meio do recurso da repetição. Assim, ela representa um obstáculo nas metas que determinada pessoa (viajante) deseja alcançar.

Um outro exemplo de metáfora complexa é **Amor é uma jornada**. Essa metáfora é formada com base em outra vista acima: **Uma vida intencional é uma jornada**. Quando pensamos nessa metáfora, percebemos que as metas propostas para serem alcançadas são planejadas apenas por uma pessoa, que só depende de suas ações e desejos para atingir seus planos. **Em Amor é uma jornada**, ocorre uma extensão desses primeiros conceitos: quando falamos de amor concebido em termos de jornada, pensamos em duas pessoas, dois viajantes que planejam metas comuns, que procuram alcançar juntamente tais metas, mas que, devido aos obstáculos que aparecem, podem ficar juntos ou não.

Mapeamento metafórico complexo:

O amor é uma metáfora de jornada

Amor é uma jornada.

Os amantes são viajantes.

Suas metas comuns de vida são destinos.

O relacionamento é um veículo.

Dificuldades são impedimentos para o movimento.

Alguns exemplos dessa metáfora complexa:

Não podemos *voltar atrás*.

Não estamos *indo para lugar nenhum*.

2.4 Teoria de “Blend”

A teoria de “Blend” constitui uma outra teoria da metáfora, que complementa a de Lakoff e Johnson (1980), aperfeiçoada por Fauconnier (1999), em seu livro *Mental Spaces*, e por Fauconnier e Turner (2002), em *The way we think*, introduzindo a teoria do *espaço blend*.

O modelo teórico do “*blending*”, considera que o domínio de origem (DO) e o domínio alvo (DA), funcionam, respectivamente, como *input1* e *input2*, a partir dos quais se cria um terceiro espaço mental genérico, em que atributos de ambos os domínios se encontram, compartilhados pelos inputs

anteriores, produzindo um quarto espaço mental, denominado de “*espaço blending*.” No seguinte exemplo podemos demonstrar o processo do *espaço blend*.

Aquele médico *é um cavalo*.

cavalo

irracionalidade

brutalidade

animal para montar

etc.

médico

competência

relacionamento com pacientes

cura de doenças

etc.

input1

input2

A partir desses dois inputs, é criado um espaço genérico que contém os elementos mais comuns compartilhados por esses *inputs*:

brutalidade

relacionamento com pacientes

espaço genérico

Dessa forma, é criado um *espaço blend*, em que surge a metáfora:

brutalidade = relacionamento com pacientes

espaço blend

De acordo com Fauconnier e Turner (2002), o que existe no *espaço blend*, não existe nem no *input 1*, nem no *input 2*. Segundo o exemplo acima, não existe, no conceito de **cavalo** (*input 1*), a noção de cura de doenças ou de relacionamento com pacientes, assim como no conceito de **médico** (*input 2*), não existe a noção de montaria.

Assim, podemos concluir que no *espaço blend*, existe apenas uma das características que engloba o conceito de **cavalo**, que queremos projetar para uma das características que engloba o conceito de **médico**, nesse caso, o conceito de brutalidade (cavalo), para o de relacionamento com pacientes (médico). Esse é o mecanismo da **compressão**, que faz parte dos nossos processos cognitivos diários e está na origem de toda a criatividade humana, pois realizamos um significativo *blending* criativo nas nossas ações e fala diárias.

Portanto, a teoria de *blending* faz uma nova leitura do modelo anterior da metáfora, dentro da teoria dos Espaços Mentais.

2.5 Projeção de Esquemas de Imagem

De acordo com Mark Turner (1996), em seu livro *The Literary Mind: the origins of the thought and language*, os seres humanos possuem uma mente literária que trabalha com histórias e projeções por meio de parábolas.

Segundo Turner (1996), essa mente literária tem a capacidade de construir, diariamente, pequenas histórias, projetando-as em outras histórias:

Story, projection, and parable do work for us; they make everyday life possible; they are the root of human thought; they are not primarily, or even importantly, entertainment. (TURNER,1996, p.12)⁴.

Em nossas experiências cotidianas, construímos pequenas histórias espaciais para entender o significado do que ocorre à nossa volta. Essas são histórias básicas, que são compreendidas com mais facilidade por meio de eventos no espaço. Por exemplo: o vento que sopra as nuvens no céu, uma criança que atira uma pedra, uma baleia que nada na água.

Assim, nós criamos pequenas histórias espaciais para compreender esses eventos simples e corriqueiros. Essas histórias são invenções da mente humana, mas, apesar disso, não são opcionais. Nós precisamos inventá-las para poder sobreviver como seres humanos, pois elas são a base da compreensão de nossa vivência.

Segundo Turner (1996), nessas pequenas histórias, distinguimos objetos de eventos, objetos de outros objetos, e eventos de outros eventos. Esses objetos e eventos são combinados para formarem uma pequena história espacial, que pode ser projetada numa parábola.

Para reconhecermos as histórias, objetos e eventos, contamos com esquemas de imagens, que são modelos padrões que ocorrem em nossa experiência sensorial e motora, como *movimento ao longo de um trecho, limite interior, equilíbrio e simetria*.

⁴ “ História, projeção e parábola trabalham para nós, elas fazem a vida de todo o dia possível, elas são a raiz do pensamento humano, elas não são fundamentalmente, ou mesmo importante, entretenimento”. (TURNER, 1996, p.12, tradução nossa).

Por exemplo, o esquema de imagem *movimento ao longo de um trecho*, é utilizado para o reconhecimento da locomoção de pessoas, de uma bola rolando, do leite sendo derramado dentro de uma xícara. Os esquemas de imagens são usados para estruturar nossa experiência e, com isso, para reconhecermos objetos e eventos, e colocá-los em categorias.

Reconhecemos uma categoria quando reconhecemos vários eventos estruturados em um mesmo esquema de imagem. Por exemplo, na pequena história de uma pessoa sentando em uma cadeira, nós categorizamos objetos como pertencendo à categoria pessoa, outros objetos como pertencendo à categoria cadeira, e nós reconhecemos o que uma pessoa faz com a cadeira como pertencendo à categoria sentar.

A parábola, freqüentemente, projeta os esquemas de imagens. A projeção transporta a estrutura de uma origem para um alvo, e o resultado desse alvo não deve entrar em conflito com os esquemas de imagens. Dessa forma, a imagem da origem e a imagem do alvo devem estar alinhadas em certas direções. Quando dizemos, por exemplo, que a cabeça de alguém está caída como uma flor murcha, a origem (flor murcha) e o alvo (cabeça caída) estão alinhados na nossa percepção de que algo está para baixo.

Um outro exemplo é o esquema de imagem dinâmico. De acordo com Turner (1996), nós apresentamos um esquema de imagem dinâmico quando uma coisa vem de outra, e nós projetamos para o esquema de imagem um de nossos conceitos de causalidade, como quando dizemos, utilizando o esquema de imagem do parentesco que “o português veio de sua língua mãe, o latim”.

Dessa forma, o raciocínio abstrato parece ser possível, em grande parte, porque projetamos a estrutura do esquema de imagem de conceitos espaciais em conceitos abstratos. É assim que se dá a parábola.

Voltando às pequenas histórias espaciais, para reconhecemos seus objetos e eventos, é preciso reconhecemos também a seqüência de ambos. Toda pequena história espacial é organizada em seqüências, como, por exemplo, quando uma criança vê uma pedra, abaixa-se para pegá-la, olha para uma janela, atira a pedra, e ela quebra a janela. Isso é uma seqüência de objetos envolvendo eventos.

Contudo, quando nós reconhecemos pequenas histórias espaciais, não reconhecemos apenas uma seqüência particular de objetos envolvidos em eventos particulares, mas também uma seqüência de objetos que pertencem à categorias envolvidos em eventos que pertencem, por sua vez, a categorias.

Dessa forma, apesar de nossa experiência diferir nos detalhes, nós reconhecemos uma história geral, mas só lhe concedemos um sentido porque ela faz parte de um repertório de pequenas histórias espaciais, sempre repetidas.

Segundo o autor, a maior parte de nossas ações consiste na execução de pequenas histórias espaciais, como pegar um copo de água na geladeira, ir ao supermercado etc.

Assim, temos uma previsão, uma avaliação, um planejamento e uma explanação quando nos referimos a uma pequena história espacial, tanto para executá-la, quanto para perceber sua execução por outra pessoa.

Como as pequenas histórias espaciais envolvem objetos e eventos, precisamos reconhecer que alguns desses objetos são atores animados. Os atores prototípicos, os seres humanos e alguns animais, são reconhecidos por terem movimento próprio e por serem capazes de ter sensações.

Dessa forma, nós reconhecemos histórias como integrações dinâmicas complexas entre objetos, atores e eventos.

Nós não reconhecemos cada história como completamente original, pois sabemos que histórias abstratas se aplicam em situações específicas.

A parábola se inicia com a compreensão de um complexo dos objetos, dos eventos, e dos atores, organizados por nosso conhecimento da história. A essência da parábola é a combinação intrincada de dois de nossos mecanismos básicos do conhecimento: história e projeção. Essa combinação produz um de nossos melhores processos mentais para construir o significado.

Um tipo fundamental de projeção parabólica projeta histórias-ações em histórias-eventos. Segundo Lakoff e Turner (apud TURNER,1996), esse modelo geral é chamado de “eventos são ações”. Eventos são ações é um caso especial de parábola: o domínio de origem é uma história-ação, e o domínio-alvo é uma história-evento.

Um exemplo desse tipo de parábola é o trecho da Odisséia de Homero, no qual o retorno de Ulisses e seus companheiros de Tróia a Ítaca é permeada de obstáculos e mortes. Essa é uma história espacial de uma jornada, estruturada por um esquema de imagem direcionado de uma origem (Tróia)⁵ para um alvo (Ítaca). Homero apresenta uma complicada história-evento espacial de uma jornada. Por meio da parábola, ele projeta nela uma história-ação espacial.

Essas projeções parabólicas ocorrem na literatura porque elas são indispensáveis na mente literária do cotidiano. Em nossa concepção diária, nós freqüentemente projetamos uma história-ação espacial em uma história-evento espacial. Isso acontece quando dizemos, por exemplo, que “uma máquina de xerox mastigou as cópias.” O domínio-alvo é um evento físico e espacial sem ator: um documento é danificado por uma máquina de xerocar, o domínio de origem é uma ação física e espacial com um ator: o ator que mastiga um alimento. Nós compreendemos a história-evento do domínio-alvo de *danificar* pela projeção da história-ação da origem de *comer*.

Assim, uma história-ação de *comer* é projetada parabolicamente em uma história-evento de *danificar*. Dessa forma, a projeção da primeira na segunda depende da projeção de esquemas de imagens da primeira história na segunda. Mas os esquemas de imagens devem ser projetados de uma história-ação para uma história-evento sob a condição de não haver conflito com o resultado da estrutura do esquema de imagem no alvo.

⁵ Embora Tróia seja o destino dos gregos na Ilíada, na Odisséia faz o papel de origem no esquema de imagem de percurso.

Dessa forma, a projeção conceitual de uma origem para um alvo não é arbitrária, ela é guiada pelo princípio de se evitar que um esquema de imagem entre em conflito com o alvo. Esse princípio é chamado de princípio da invariância, que é encontrado freqüentemente no mecanismo da parábola, que requer que o resultado da projeção não inclua uma contradição de esquemas de imagens.

Resumidamente, quando falamos de história, projeção e parábola, estamos nos referindo a como a mente literária constrói o significado de ações do dia-a-dia por meio de pequenas histórias espaciais que são projetadas parabólicamente. Vimos também que em consequência disso, essa projeção parabólica é usada amplamente na literatura.

O seguinte trecho de autoria de Eduardo Graeff (Folha de S. Paulo, 01/06/05, p. A3) é um exemplo de projeção parabólica:

Charlton Heston e eu.

Esta é uma das melhores que eu conheço do folclore político mineiro (pré-responsabilidade fiscal, claro). As professoras primárias do Estado, com os salários atrasados há meses, protestavam em frente ao Palácio da Liberdade. Lá dentro, o governador recém-empossado reúne o secretariado: “Coisa de louco, sô! Precisamos pagar as professorinhas.” O secretário da Fazenda suspira: “Tão cedo não vai dar, governador. Sabe, o seu antecessor deixou um monte de restos a pagar e raspou o cofre.” O governador, aflito: “E aí, como é que faz?” Branco total. Até que o secretário da Administração, político tarimbado, deu uma saída: “Bom, governador,

já que não é para pagar mesmo, por que o senhor não anuncia um aumento para as coitadas?”

O uso que fazemos das leis no Brasil às vezes me lembra essa anedota. No campo penal é recorrente. Toda vez que algum caso mais escabroso aguça a sensação geral de impunidade, alguém sai com a proposta: “Aumenta a pena! Transforma em crime hediondo.” A polícia arquiva uma quantidade espantosa de inquéritos sem apontar culpados. A morosidade da Justiça deixa criminosos identificados escapar da punição graças à prescrição legal. Milhares de mandados de prisão não são cumpridos por falta de vaga nas penitenciárias. Mas tudo bem: se não conseguimos aplicar a lei na vida real, por que não deixá-la mais dura no papel e dar uma satisfação para a coitada da sociedade?(GRAEFF, Folha de S. Paulo, 01/06/05, p.A3).

Como a parábola combina a história com a projeção, depreendemos que o primeiro parágrafo do texto é projetado no segundo. O primeiro parágrafo é a história da origem, e o segundo é a história do alvo.

Dessa forma, compreendemos o segundo parágrafo de acordo com o nosso entendimento do primeiro. De acordo com o texto, as professoras primárias não recebiam seus salários há meses, e como o governador não “podia” pagá-las, resolveu anunciar um aumento para elas.

Essa história é projetada parabolicamente para entendermos, no segundo parágrafo, que o sistema penal no Brasil aumenta a pena e transforma alguns crimes em hediondos, mas isso jamais acontece na prática.

Assim, as professoras são enganadas com um aumento salarial de um salário que nem mesmo existe há algum tempo, como a sociedade brasileira é enganada com leis rígidas aplicadas somente no papel, mas não na vida real.

Podemos concluir, pois, que a metáfora se inclui nesse mecanismo de projeção mais geral, por meio dos esquemas de imagens.

3 NOTÍCIA SOBRE GUIMARÃES ROSA E SAGARANA

João Guimarães Rosa nasceu em Cordisburgo (Minas Gerais), em 1908, e faleceu no Rio de Janeiro, em 1967. Filho de um pequeno comerciante, Florduardo Pinto Rosa e de Francisca Guimarães Rosa, aprendeu as primeiras letras em Cordisburgo com Mestre Candinho e francês com Frei Esteves (franciscano).

Fez o curso secundário em Belo Horizonte, revelando desde cedo sua paixão pela natureza e pelas línguas. Em 1925, matricula-se na Faculdade de Medicina de Minas Gerais. Em 1929, é nomeado funcionário do Serviço de Estatística de Minas Gerais. No ano seguinte, casa-se com Lígia Cabral Pena, com a qual teve duas filhas, Agnes e Vilma. Nesse mesmo ano (1930), forma-se em Medicina, tendo sido o orador da turma. Formado, Guimarães Rosa vai exercer a profissão em cidades do interior mineiro. Nesse período, estudou sozinho alemão e russo.

Dois anos mais tarde retorna a Belo Horizonte. Em 1932, devido à Revolução Constitucionalista, atua como médico voluntário da Força Pública. Volta para o interior, em Barbacena, em 1933, e torna-se oficial-médico do 9º Batalhão de Infantaria.

Em 1934, vai para o Rio de Janeiro, prestar o concurso do Itamaraty, em que passa em segundo lugar. Cultivou a literatura durante todo esse tempo. Além de contos, escrevia versos, chegando a reunir alguns num volume,

Magma, com o qual concorreu, em 1936, ao prêmio de poesia da Academia Brasileira de Letras. Mesmo tendo vencido, o escritor não publica a obra.

Guimarães Rosa, em 1937, escreve os contos que iriam formar o seu futuro Sagarana, onde descreve a paisagem mineira com toda riqueza de detalhes, a vida das fazendas, dos vaqueiros, histórias de gente simples vividas ou imaginadas, o mundo em que passara a infância e a mocidade. Transpôs para os contos a linguagem rica e original daquela gente, registrando regionalismos, muitos ainda não utilizados em literatura. No entanto, Guimarães Rosa nunca foi um autor estritamente regionalista, pois seu vocabulário é universal. A leitura de Sagarana mostra a coexistência das expressões sertanejas, de termos eruditos, de expressões técnicas ou científicas, e principalmente de neologismos.

Levou sete meses para escrever essa obra. Em dezembro de 1937, resolve concorrer com o volume (intitulado apenas Contos) ao prêmio Humberto de Campos, instituído pela Editora José Olímpio. Perdeu por um voto para Maria Perigosa, de Luís Jardim.

Nomeado cônsul-adjunto em Hamburgo, em 1938, segue o escritor para a Europa. Em 1942, depois de uma rápida passagem pelo Rio de Janeiro, parte para Bogotá, como Secretário da Embaixada, onde fica até junho de 1944. Em 1945, é Chefe do Serviço de Documentação do Itamaraty e, nesse mesmo ano, retoma o seu livro e em cinco meses o refaz inteiramente, suprimindo duas histórias. Em 1946, o volume Sagarana é publicado pela Editora Universal, com extraordinário sucesso. Nesse mesmo ano, é nomeado Chefe de Gabinete do Ministro João Neves da Fontoura e enviado a Paris

como membro da delegação à Conferência da Paz. Em 1948, segue para Bogotá como secretário-geral da delegação brasileira à IX Conferência Pan-americana.

Em janeiro de 1956, reaparece o escritor com as novelas de Corpo de Baile, onde continua a experiência iniciada em Sagarana. A nova obra, em dois volumes (822) páginas, compõe-se de sete longos trabalhos, tendo por cenário o mesmo sertão mineiro. Ainda em 1956 (maio), ao mesmo tempo em que Sagarana reaparece em 4º edição, apresenta o romance Grande sertão: veredas. O livro causa impacto, sobretudo por suas inovações formais, e recebe três prêmios: o Machado de Assis, do Instituto Nacional do Livro; o Carmem Dolores Barbosa, de São Paulo; e o Paula Brito, do Rio de Janeiro.

Guimarães Rosa passa um largo período sem escrever. Em 1961, consagra-se com a atribuição do prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto da obra. Sagarana é editado em Portugal; na França, surge a primeira tradução de Corpo de Baile. Em 1962, o escritor apresenta um novo trabalho, Primeiras estórias, em que reúne vinte e um pequenos contos.

Em maio de 1963, candidata-se, pela segunda vez, à Academia Brasileira de Letras (a primeira fora em 1957), na vaga de João Neves da Fontoura. A eleição realiza-se em 8 de agosto, sendo, dessa vez, o escritor eleito por unanimidade. Em 1965, seus livros encontram-se traduzidos na Itália, Estados Unidos, Canadá e Alemanha.

Em abril de 1967 vai ao México, para representar o Brasil no I Congresso Latino-Americano de Escritores, no qual atua como vice-presidente. De regresso, faz parte, juntamente com Jorge Amado e Antônio Olinto, do júri do II Concurso nacional de Romance “Walmap”. Em meados do ano, publica Tutaméia, com o subtítulo de “Terceiras estórias”, embora não tenha havido segundas; e a singularidade de conter quatro prefácios.

Finalmente, decide-se a tomar posse na Academia, que adiou por quatro anos, e a solenidade é marcada para 16 de novembro. Ao assumir sua cadeira na Academia, havia declarado: “As pessoas não morrem, ficam encantadas”. Faleceu três dias depois, na noite de domingo, dia 19, vítima de um enfarte, quando se encontrava em casa, escrevendo em seu gabinete.

4 DOMÍNIO DE ORIGEM DAS METÁFORAS EM ALGUNS CONTOS DE SAGARANA

4.1 O Burrinho Pedrês

Metáfora de personagem

DO com “frames” vinculados ao sertão

“_Você faz mal, de andar assim desarmado de arma! Silvino é *onça-tigre...*”p.20

DO: natureza animal (onça-tigre)

“_Baio, como o Paulatão?

_*Cor de céu que vem chuva.* Berrava rouco, de fazer respeito...

_Todo zebu se impõe.”p.26

DO: natureza (céu, chuva)

“...A corcunda ia até lá embaixo, no lombo, e, na volta, passava do lugar seu dela e *vinha pôr chapéu na testa do bichão.*”p.30

DO: artefato produzido pelo homem (chapéu)

“_Alguma, não! Razão inteira, porque estou representando seu Major, por ordem dele, e meu revólver *pode parir cinco filhotes, para mamarem no couro de quem trucar de falso.*”p.56

DO: natureza animal (filhote)

DO com “frames” não vinculados ao sertão

“Sei disso Manico, mas é coisa que mal não dá, porque, se eles têm seu divertimento, *ficam mais marinheiros*, na hora de fazer força...”p.34

DO: navio (marinheiro)

“...no curral, tinha uma vaca mestiça, meio pintarroxa...Quando nós íamos chegando, ela berrou...Seu Major Saulinho estava alegre...Foi perguntando ao dono, gritando, ainda em antes de desaparecer do cavalo:_”Quanto quer pela *clarineta?*”..._”É cem mil-réis”..._”Pois chego mais dez, pelo berro!...”p.49

DO: instrumento musical (clarineta)

“_Perde o medo, Manico! Você não sabe que joãozinho-corta-pau é o passarinho mais bonzinho e engraçadinho que tem, e que nunca ninguém não disse que ele agoura?! Isto, que não veio falar aviso, nenhuns-nada, ele gosta é de se encolher dentro da moita, por causa do molhado, e é capaz que ele fique aí a noite toda, dando seus *gritinhos de gaita*...”p.56

DO: instrumento musical (gaita)

Metáfora de narrador

DO com “frames” vinculados ao sertão

“...Era decrépito mesmo a distância: *no algodão bruto do pêlo, sementinhas escuras em rama rala e encardida...*”p.9

DO: natureza vegetal (algodão, semente, rama)

“...os focinhos babosos apontando, e as caudas, que não cessam de espanejar *com as vassourinhas.*”p.11

DO: natureza vegetal (planta: vassourinha)

“...E quando o caracu-pelixado solta seus mugidos de nariz fechado, começando por um eme e prolongando-se *em rangidos de porteira velha...*”p.11

DO: material rural (porteira)

“...E pululam, entrechocados, emaranhados, os cornos...*em esgalhos de cacto...em puãs de caranguejo...*”p.12

DO: natureza vegetal (cacto)

DO: natureza animal (caranguejo)

“...O cavalo preto de Benevides, soreiro fogo, *de pescoço recurvo em cauda de galo...*”p.13

DO: natureza animal (galo)

“...Pula de-escanacha no arreio, e o poldro _ hop’plá!_ esconde o rabo e funga e desanda, num estardalhaço *de peixe fera pego no anzol...*”p.18

DO: natureza animal (peixe)

“*É o primeiro jacto de uma represa.* Saltou uma vaca china, estabanada, olhando para os lados ainda indecisa._ Dois! _ Pula um pé-duro mofino, como um veado perseguido. Passam todos. Três, quatro, cinco. Dez. Quinze. Vinte. Trinta.”p.23

DO: natureza (represa)

“...Os vultos dos bois pareciam crescer no nevoeiro, virando sombras, esguias, *de reptis desdebuxados, informes...*”p.29

DO: natureza animal (réptil)

“...O frio aumentou. Estavam no leito primitivo e normal do córrego da Fome. Atravessavam a mãe-do-rio.

E ali era a barriga faminta da cobra, comedora de gente; ali onde findavam o fôlego e a força dos cavalos aflitos...”p.59

DO: natureza animal (cobra)

DO com “frames” não vinculados ao sertão

“O burrinho permanecia na coberta, teso, sonolento e perpendicular ao cocho, apesar de estar o cocho de-todo vazio. Apenas, quando ele cabeceava, soprava no ar um resto de poeira de farelo. Então, dilatava ainda mais as *crateras das ventas*, e projetava o beijo de cima...”p.10

DO: relevo lunar (cratera)

“...e depois o de baixo, muito flácido, com finas falripas, deixadas, *na pele barbeada de fresco*. E, como os dois cavos sobre as órbitas eram bem *um par de óculos puxado para a testa*, Sete-de-Ouros parecia ainda mais velho.”p.10

DO: ação humana (barbear)

DO: artefato produzido pelo homem (óculos)

“Sete-de-Ouros, uma das patas meio flectida, riscava o chão com o rebordo do casco desferrado, que lhe rematava o *pezinho de Borracheira*...”p.11

DO: conto de fadas (A Gata Borracheira)

“Alta, sobre a *cordilheira de cacundas sinuosas*, oscilava a *mastreção de chifres*...”p.11

DO: acidente geográfico (cordilheira)

DO: navio (mastros)

“...esperando o touro sertanejo, que encurva o arcabouço de bisonte, franjando *um leque de dobras no cachaço...*”p.12

DO: artefato produzido pelo homem (leque)

“...e, com ligeiras variantes, nas muitas outras *constelações de fazendas...*”p.18

DO: astronomia (constelação)

“Já se avista, lá muito embaixo, o arraial; a *igrejinha, boneca e branca...*”p.42

DO: brinquedo (boneca)

“...Era uma vez, era outra vez, no *umbigo do mundo*, um burrinho pedrês...”p.45

DO: anatomia (umbigo)

“...Zé Grande e Tote, abraçados, engalfinhados, sobraram num poço de vazante, com urubus em volta, aguardando o que escapasse das bocas dos pacamãs. Mas o que *navegou mais longe* foi Sebastião, que *aproou – barca vazia – e ancorou de cabeça*, esticado e leve, os cabelos tremulando como fiapos aquáticos, no barro do vau de Silivéria Branca...”p.59

DO: mar (navegar, aproar, barca, ancorar)

Campos Semânticos dos DO

Campos Semânticos dos DO de O Burrinho Pedrês

Campos Semânticos vinculados ao sertão

Mundo natural

Animal

onça-tigre
filhote
caranguejo
galo
peixe
réptil
cobra

Vegetal

algodão
semente
rama
vassourinha
cacto

Fenômenos naturais

chuva
represa

Artefatos ligados ao sertão

chapéu
porteira

Campos Semânticos não vinculados especificamente ao sertão

Instrumentos musicais

clarineta
gaita

Navegação

marinheiro
navio
navegar, aproar, barca, âncora

Astronomia

relevo lunar (cratera)
constelação

Ação humana

barbear

Artefatos produzidos pelo homem

óculos
boneca
leque

Acidente geográfico

cordilheira

Conto de fadas

A Gata Borralheira

Anatomia

umbigo

Análise e Comentário

No conto O Burrinho Pedrês, os campos semânticos relacionados ao universo do sertão são, na maior parte, elementos da natureza. Isso confere uma grande verossimilhança ao conto, pois, para falar de personagens e fatos ocorridos no sertão, o autor utiliza um grande número de metáforas com DO também pertencentes a esse universo.

Os elementos da natureza abrangem o mundo animal, vegetal e aquático.

Um outro campo semântico que aparece vinculado a esse universo é o de **artefatos ligado ao sertão**, que é constituído pelo DO *chapéu*, muito usado pelos jagunços, e pelo DO *porteira*, elemento comum no meio rural, onde agem as personagens roseanas.

Assim, os quatro campos semânticos vinculados ao sertão: **animal, vegetal, fenômenos naturais e artefatos ligados ao sertão**, formam, entre si, uma unidade semântica mais abrangente, que engloba elementos típicos desse mundo primitivo.

Os campos semânticos não-vinculados ao universo do sertão são, entre si, muito variados, como podemos notar: **instrumento musical, navegação, astronomia, ação humana, artefatos produzidos pelo homem, acidente geográfico, conto de fadas e anatomia.**

Apesar de ocorrer essa variedade semântica nos DO dessas metáforas, a maioria dos elementos pertencentes aos campos semânticos não vinculados ao sertão, estão, indiretamente, relacionados a esse mesmo sertão.

No campo semântico de **astronomia**, o DO *constelação* está indiretamente ligado ao sertão, pois as personagens que habitam esse universo vêem as estrelas quando olham, à noite, para o céu. No campo semântico **ação humana**, a ação de *barbear* é feita pelas personagens que habitam o sertão, em **artefatos produzidos pelo homem**, *óculos*, por exemplo, é um artefato que também pode ser usado no sertão.

Já os elementos dos campos semânticos que não estão indiretamente ligados ao sertão, como *navio*, do campo semântico **navegação**, o conto de fadas A Gata Borralheira, são, por sua vez, bastante familiares para o leitor, e contribuem, mesmo que isso não esteja aparente, para criar um efeito de verdade que se relaciona com os demais DO vinculados ao sertão, conferindo uma unidade de sentido ao conto.

Assim, podemos depreender que, nas metáforas de personagem, a maior parte dos DO, está diretamente vinculado ao universo do sertão, e, quando os DO não pertencem a esse universo, é porque se trata de elementos conhecidos das personagens, ou que estão indiretamente ligados ao sertão. Como é o caso, por exemplo, do instrumento musical *gaita*, que é conhecido pela personagem que fala sobre ele.

...e é capaz que ele fique aí a noite toda, dando seus *gritinhos de gaita*... p. 56.

Nas metáforas de narrador, a ocorrência dos DO vinculados ao sertão e dos não vinculados se equilibram, pois, nesse caso, percebemos que o conhecimento de mundo do narrador é muito mais abrangente que o das personagens. É o caso do DO A Gata Borracheira, que, apesar de ser considerado um elemento não relacionado às coisas do sertão, não foge do conhecimento do narrador, que utiliza esse DO para criar um efeito de sentido na descrição do burrinho, ou seja, sua ocorrência não é, de forma alguma, arbitrária.

4.2 A Volta do Marido Pródigo

Metáfora de personagem

DO com “frames” vinculados ao sertão

“_Trabalhar é que não trabalha. Se encosta p’ra cima, e fica contando história e *cozinhando o galo...*”p.65

DO: natureza animal (galo)

“...Com menos força e mais de jeito, você faz o mesmo serviço, sem carecer de ficar suando, *pé-de-couve no chuvisco!*”p.66

DO: natureza vegetal (couve)

“_Mas, seu Laio...Isso é uma *ação de cachorro!* Ela é sua mulher!...”p.76

DO: natureza animal (cachorro)

“...Vai deixar a sá Ritinha com o Ramiro?...Malfeito! Isso é ter *sangue de barata...*”p.83

DO: natureza animal (barata)

“...E a espanholada, prevenida, deve de estar arreliada e armada, me esperando. Sou lá besta, p’ra pôr mão em *lagarta cabeluda*?! Eu não, que não vou cutucar *caixa de mangangaba*...”p.83

DO: natureza animal (lagarta, mangangaba: abelha)

“...Definitivamente! Aquilo é um grandessíssimo *cachorro*, desbriado, sem moral e sem temor de Deus...Vendeu a família, o desgraçado!...”p.85

DO: natureza animal (cachorro)

“...Mas, já que o senhor não quer, estou aqui estou o que não. Agora, mudando de conversa: topei com outro *boi ervado*, no pastinho do açude...”p.85

DO: natureza vegetal (erva)

“...Gente que pendura o chapéu *em asa de corvo* e guarda dinheiro em *boca de jia*...Ajusta o mulatinho, mano Cleto, que *esse-um é o Saci*.”p.86

DO: natureza animal (corvo, jia: rã)

DO: entidade folclórica (saci-pererê)

DO com “frames” não vinculados ao sertão

“_Ora, seu Marrinha, pois onde é que havia de ser?!...No Rio de Janeiro! Na capital...Isso é teatro de *gente escovada*...”p.70

DO: artefato produzido pelo homem (escova)

“_E sua vida?

_Moída e cozida...”p.82

DO: ação humana (moer, cozer)

“...Dá dinheiro ao mulatinho, que a *corda nele eu dou...*”p.87

DO: artefato produzido pelo homem (corda)

“...P’ra poder trabalhar melhor para o senhor...E mais p’ra uma *costura* que eu não posso lhe contar agora...”p.90

DO: ação humana (coser)

“...Fazer política não é assim tão fácil...Mas, alguma coisa fica, no *fundo do tacho...*”p.92

DO: artefato produzido pelo homem (tacho)

Metáfora de narrador

DO com “frames” vinculados ao sertão

“No meio do caminho, cruza-se com o *burro pêlo-de-rato...*”p.63

DO: natureza animal (rato)

“Lalino nunca foi soldado, mas sabe unir forte os calcanhares, ao defrontar seu Marra. E assenta os *olhinhos gateados* nos olhos severos do chefe.”p.64

DO: natureza animal (gato)

“Lalino se afasta com o andar pachola, esboçando uns *meios passos de corta-jaca...*”p.71

DO: natureza vegetal (jaca)

“...Ou talvez estivessem gritando, apenas: _ *Não! Não! Não!... Bão! Bão ! Bão!...* _ em notável e *aquática discordância.*”p.76

DO: natureza (água)

“Mas teve de parar, porque Lalino, respeitosamente erecto, *desfreou a catarata:*

_Seu major, faz favor, me desculpe!...”p.87

DO: natureza (catarata)

“Aí foi o diabo. Major Anacleto *ficou peru*, de tanta raiva..”p.90

DO: natureza animal (peru)

“Enquanto isso, *Lalino Salãthiel pererecava* ali por perto...”p.93

DO: natureza animal (perereca)

“Tomado o café, alegria feita, *cortesia floreada, política arrulhada*, e o muito mais_ o estilo, o sistema, _ o tempo valera. Daí, se despediam: abraço cordial, abraço cordial...”p.101

DO: natureza vegetal (flor)

DO: natureza animal (arrulhar: barulho produzido por pombas e rolas)

DO com “frames” não vinculados ao sertão

“...Só se sabe do sol nas arestas dos quartzos_ cada ponta de cristal irradiando *em agulheiro ...*”p.64

DO: artefato produzido pelo homem (agulheiro)

“...Tira o chapelão: cabelos pretíssimos, com as *ondas* refulgindo de brilhantina borora.”p.64

DO: mar (onda)

“...*Lalino ri com cartas...*”p.68

DO: artefato produzido pelo homem (carta)

“...E Lalino dava passos aflitos e ajeitava o *pescoço da camisa*, sem sossego e sem assento.”p.73

DO: anatomia (pescoço)

“...Procurou assento, recostou-se, e fechou os olhos, *saboreando a trepidação* e sonhando...”p.76

DO: sinestesia (sentido do paladar)

“...Mas, aquelas mulheres, de gozo e bordel, as bonitas, as lindas, mesmo, mas que *navegavam em desafino* com a gente...”p.78

DO: mar (navegar)

“E, tarde da madrugada, com o trem a rolar barulhento nas *goelas da Mantiqueira*...”p.78

DO: anatomia (garganta)

“Esse “mudando de conversa”, com o major Anacleto, era tiro e queda: *pingava um borrão de indecisão*, e pronto...”p.85

DO: mancha de tinta (borrão)

“E major Anacleto tocou pelas fazendas, em glorioso *périplo*, com Tio Laudônio à direita, seu Oscar à esquerda, e um camarada atrás.”p.89

DO: marítimo (*périplo*: navegação em volta de um mar ou pelas costas de um país)

“Seu Oscar era jogador de truque e sabia que “a primeira é a que vai à missa!”

Assim, achou que estava na hora de não *perder a vaza*, e disse:

_ Pois não foi não, sá Ritinha... Aquele seu marido é um ingrato!...”p.93

DO: baralho (*vaza*: número de cartas que os parceiros jogam de cada vez ou de cada lance e que são recolhidas pelo que ganha)

Campos Semânticos dos DO de A Volta do Marido Pródigo

Campos Semânticos vinculados ao sertão

Mundo natural

Animal

galo
cachorro
barata
lagarta
mangangaba
corvo
jia
rato
gato
peru
perereca
barulho produzido por pombas e rolas

Vegetal

couve
erva
jaca
flor

Fenômenos naturais

aquática
catarata

Entidade folclórica

saci-pererê

Campos Semânticos não vinculados especificamente ao sertão

Artefatos produzidos pelo homem

escova
corda
tacho
agulheiro
carta
baralho (vaza)

Marítimo

onda
navegar
périplo

Ação humana

coser (costura)
moer, cozer (culinária)

Pintura

mancha de tinta (borrão)

Sinestesia

sentido do paladar

Anatomia

pescoço
garganta

Análise e Comentário

Nesse conto, podemos verificar que os campos semânticos vinculados ao universo do sertão são, como no conto O Burrinho Pedrês, na maior parte, relativos a elementos da natureza, com a mesma subdivisão: **animal, vegetal e fenômenos naturais**. A única diferença é que, no primeiro conto, ocorre o campo semântico de **artefatos ligados ao sertão**, e, nesse, aparece o campo semântico **entidade folclórica**, com apenas um elemento, o saci-pererê.

Assim, seguimos o mesmo caminho traçado no O Burrinho Pedrês. Para falar de coisas do sertão, para falar de seus jagunços e suas histórias, o autor utiliza, em suas metáforas, DO com elementos naturais desse universo e um elemento imaginário pertencente à credence popular, o saci-pererê, que habita, no imaginário popular, as matas do Brasil. É uma entidade diretamente ligada ao meio primitivo do sertão.

..Ajusta o mulatinho, mano Cleto, que *esse-um é o Saci...* p.86

Dessa forma, também no conto A Volta do Marido Pródigo, os DO vinculados ao universo do sertão conferem verossimilhança à narrativa.

Os campos semânticos não vinculados ao sertão são também variados entre si, mas conferem uma relação com O Burrinho Pedrês, pois, em ambos os contos, ocorrem os campos semânticos de **artefatos produzidos pelo homem, ação humana, navegação e anatomia**, ou seja, o autor utiliza os mesmos campos, mas, quase sempre, elementos diferentes deles, pois se trata de histórias diferentes e, conseqüentemente, de efeitos de sentido diferentes.

Também nesse conto, podemos considerar que os DO não pertencentes aos campos semânticos vinculados ao sertão estão, indiretamente, relacionados a esse mesmo sertão, como é o caso do campo semântico da **sinestesia**, no qual está inserido o sentido do paladar. Todo ser humano e, “*ipso facto*”, todas as personagens que vivem no sertão possuem esse sentido. “...Procurou assento, recostou-se, e fechou os olhos, *saboreando a trepidação e sonhando*”... p.76.

O mesmo ocorre com o campo semântico da **anatomia**, pois as personagens que habitam o sertão, assim como todo ser humano, possuem **pescoço, garganta**, que são elementos desse campo, caracterizados como posse inalienável.

Dessa forma, podemos depreender que cada DO, independente de a que campo semântico pertença, vinculado ou não ao sertão, contribui para conferir verossimilhança ao texto.

Aqui, quando as personagens utilizam DO não vinculados ao sertão, esses não fogem totalmente ao seu conhecimento de mundo. O narrador faz uso, como as personagens, de muitos DO vinculados ao sertão. Quando os DO

não pertencem ao sertão, ou estão indiretamente ligados a ele, ou pertencem ao conhecimento de mundo do narrador e do leitor, não estão distantes do universo do sertão.

4.3 Sarapalha

Metáfora de personagem

DO com “frames” vinculados ao sertão

“_Estou com uma sede...Estou *me queimando* por dentro...”p.118

DO: natureza (fogo)

“_Não, Primo... isso não!... Não foi nada por causa... Eu também sofri muito... Não queria mais nada no mundo... E foi por conta do senhor, também... Quando ela deixou de estar aqui, eu fiquei querendo um bem enorme ao senhor... a esta casa de fazenda... aos trens todos daqui... Até à maleita!...

*_Fui picado de cobra... Fui picado de cobra... Ô mundo!*⁶

“_Mas, sossega, Primo Ribeiro... Já lhe jurei que não faltei nunca ao respeito a ela... Nem eu não era capaz de cair num pecado desses...”p.120

DO: natureza animal (cobra)

⁶ Essa expressão é utilizada para denominar a “ traição do primo” que gostava de sua mulher.

DO com “frames” não vinculados ao sertão

“_A *moça* que eu estou vendo agora é uma só, Primo... Olha!... É bonita, muito bonita. É a *seção*...disse que a *maleita era uma mulher de muita lindeza*...p.117

DO: ser humano (moça, mulher)

Metáfora de narrador

DO com “frames” vinculados ao sertão

“O rio, lá adiante, vê-se agora a três dimensões; porque o rolo de névoa, *alagartado*, vai, volta a volta, pela várzea...”p.107

DO: natureza animal (lagarto)

“... Mas ambos escutaram o mosquito a noite inteira. E o *anofelino é o passarinho que canta mais bonito*...”p.107

DO: natureza animal (pássaro)

“O sol cresce, *amadurece*. Mas eles estão esperando é a febre, mais o tremor...”p.108

DO: natureza vegetal (madureza dos frutos)

“...Até a cara de Primo Ribeiro faz medo, de tão vermelha que está. Parece que ele engordou, de repente. Inchaço. E *está pegando fogo...*”p.116

DO: natureza (fogo)

DO com “frames” não vinculados ao sertão

“...Um dia, tomou caminho, entrou na *boca aberta do Pará*, e pegou a subir...”p.105

DO: anatomia (boca)

“...o rio...*desengordou devagarinho*, deixando poços redondos num brejo de ciscos: troncos, ramos, gravetos, coivara; cardumes de mandis apodrecendo;*tabaranas vestidas de ouro...*”p.105

DO: ação de seres animados (desengordar, vestir)

“...e essas outras cobras claras, que passam de cabeça alçada, *em nado de campeonato...*”p.106

DO: esporte (natação)

“...na terra bonita onde *mora a maleita...*”p.107

DO: ação humana (morar)

“...e quando o carapanã rajado mais o mossorongo cinzento se recolhem, que ele aparece, o pernilongo pampa, de *pés de prata e asas de xadrez...*”p.107

DO: química (prata: elemento metálico)

DO: tecido (xadrez)

“...Enquanto as fêmeas sugam, todos os machos montam guarda, *psalmodiando tremido, numa nota única, em tom de dó. E, uma a uma, aquelas já fartas de sangue abrem recitativo, esvoaçantes, uma oitava mais baixo, em meia voz de descante...*”p.107

DO: música (psalmodiar, nota em tom de dó, recitativo, oitava mais baixo, descante)

“...pincha num galho de cedro e convoca os outros passopretos, *que fazem luto alegre no vassoural rasteiro e compõem um kraal nos ramos da capoeira-branca...*”p.109

DO: ação humana (fazer luto, compor)

“Mas Primo Ribeiro nunca teve esses olhos estúrdios e nem esse *ar de fantasma...*”p.110

DO: entidade sobrenatural (fantasma)

“Primo Argemiro falou olhando para o *coqueiro cintado*, erguido lá adiante do cruzeiro, com as palmas recurvas *remando o vento.*”p.112

DO: navio (remo, cintado: série de pranchas que cavilham por fora o cavername do navio)

“Enrola-se mais no cobertor. Os *dentes se golpeiam*. Desencontrados, *dançam-lhe todos os músculos do corpo*.”p.114

DO: bélico (golpear)

DO: ação humana (dançar)

“...Viu-a de *vestido azul-do-mar*...”p.115

DO: mar

“... Nem resto de brumas na baixada. O *sol caminhou muito*.”p.115

DO: ação de seres animados (caminhar)

“...Agora, ela havia de se lembrar, achando *que era um pamonha*, um homem sem decisão...”p.116

DO: alimento (pamonha)

“...Trepidam, sacudindo as suas *estrelinhas alaranjadas*, os ramos da vassourinha...”p.122

DO: astronomia (estrela)

“...E o açoita-cavalos derruba frutinhas fendilhadas, *entrando em convulsões*.”p.122

DO: ação de seres animados (ter convulsão)

Campos semânticos dos DO de Sarapalha

Campos semânticos vinculados ao sertão

Mundo natural

Animal

cobra
lagarto
pássaro

Vegetal

madureza dos frutos

Fenômenos naturais

fogo

Campos semânticos não vinculados especificamente ao sertão

Música

psalmodiar
nota em tom de dó
recitativo
oitava mais baixo
descante

Ação humana

dançar
morar
fazer luto
compor

Navegação

cintado
mar
remo

Ação de seres animados

caminhar
ter convulsão
desengordar
vestir

Ser humano

mulher
moça

Anatomia

boca

Esporte

natação

Química

prata

Vestuário

tecido xadrez

Entidade sobrenatural

fantasma

Astronomia

estrela

Alimento

pamonha

Bélico

golpear

Análise e Comentário

O conto Sarapalha segue mais ou menos as características dos outros contos já analisados em relação aos campos semânticos vinculados ao sertão, que são formados, nesse conto, somente por elementos da natureza. Esses elementos são subdivididos em **natureza animal, vegetal e fenômenos naturais**.

Como já foi mencionado, os DO com esses elementos contribuem para dar verossimilhança ao conto, pois o autor os utiliza para falar de coisas do sertão. Tanto as personagens quanto o narrador compartilham esse universo sertanejo presente nos DO vinculados a ele.

Por outro lado, ocorre uma grande variedade de campos semânticos não vinculados especificamente ao sertão, que, entre si, parecem não fazer sentido, mas que, na fala das personagens e no relato do narrador, ganham efeito de verdade.

Notamos que alguns campos semânticos também apareceram nos dois contos já analisados, **como anatomia, ação humana e navegação**. Essa constatação nos faz pensar que, no caso de **anatomia e ação humana**, o

primeiro ocorre porque as pessoas são constituídas de partes anatômicas, como nesse caso, possuem *boca* e, conseqüentemente, as personagens do sertão também; a ocorrência do segundo se dá nos três contos porque todos os seres humanos são dotados de ações, no caso de Sarapalha, *dançar*, *morar*, *vestir* etc. Dessa forma, as personagens roseanas que vivem no sertão também podem fazer essas coisas, embora esses elementos estejam inseridos em campos semânticos não vinculados especificamente ao sertão. Ou seja, nesses dois casos, os DO desses campos semânticos ocorrem devido ao alcance universais dessas ações.

No que se refere ao campo semântico **navegação**, podemos dizer que o autor utiliza muitos elementos em seus DO, devido à sua grande variedade, que pode ser aplicada para criar diferentes efeitos de sentido, que concernem, logicamente, à unidade do conto. Esse campo semântico é também de grande conhecimento do leitor.

O campo semântico **astronomia** ocorre no conto O Burrinho Pedrês. Podemos dizer, também aqui, que se trata de elementos universais que podem ser vistos tanto por pessoas que habitam o sertão, quanto por pessoas que vivem em outras regiões.

A peculiaridade desse conto consiste na exploração de outros campos semânticos não vinculados ao sertão: **esporte, química, vestuário, música, entidade sobrenatural, ação de seres animados, alimento, bélico e ser humano**.

Do campo semântico **esporte** há apenas uma ocorrência: “...e essas outras cobras claras, que passam de cabeça alçada, *em nado de campeonato*..”p. 106. Trata-se do relato do narrador, descrevendo o modo de nadar dessas cobras. É possível que os habitantes do sertão não devem conhecer esse esporte, mas sabem o que é *nadar*. Portanto, esse DO não se encontra totalmente desvinculado desse mundo, mesmo porque pertence ao relato do narrador, e este pode ter um conhecimento de mundo abrangente, o que confere sentido à referida passagem do conto.

Os elementos dos campos semânticos **química** e **vestuário** são utilizados para descrever as características físicas dos pernilongos e os elementos do campo **música**, para descrever como eles agem. Nesse caso, é de grande criatividade do autor a maneira como ele mostra a ação dos pernilongos: “...Enquanto as fêmeas sugam, todos os machos montam guarda, *psalmodiando tremido, numa nota única, em tom de dó*. E, uma a uma, aquelas já fartas de sangue, *abrem recitativo, esvoaçantes, uma oitava mais baixo, em meia voz de descante*..”p. 107.

Os demais campos semânticos são compostos por elementos que podem ocorrer no sertão e em outras partes, como *pamonha*, alimento que, apesar de sua origem rural, pode existir em vários lugares; *mulher, moça*, no caso do campo **ser humano**, também são elementos universais.

Dessa forma, podemos depreender que a maior parte dos DO constituídos por elementos de campos semânticos não vinculados especificamente ao sertão, ocorrem nos relatos do narrador, que possui um conhecimento de mundo mais amplo, e que, ao mesmo tempo, faz parte, de

alguma forma, do universo do sertão e de suas personagens. O campo semântico **música**, utilizado para descrever como os pernileros agem, é um exemplo do conhecimento abrangente do narrador.

Para narrar a história de dois primos doentes, com maleita, o autor utiliza uma grande variedade de metáforas, com DO pertencentes a diversos campos semânticos, que enriquecem uma narrativa aparentemente simples, contribuindo para criar uma unidade de sentido a essa história.

4.4 Duelo

Metáfora de personagem

DO com “frames” vinculados ao sertão

“_Sei o jeito deles. Conheço esse *gadinho de asa!*...”p.138

DO: natureza animal (asa de animal)

“...gavião, passa dos grandes, dos de penacho, *aguiados*, sempre vindos do sertão...”p.138

DO: natureza animal (águia)

“_Eh, mano velho! Baamo pro São Paulo, tchente!... Ganhá munto denheero... Tchente! Lá *tchove denheero* no tchão!...”p.140

DO: natureza (chuva)

DO com “frames” não vinculados ao sertão

“... *Gastei minha raiva...* Se ele voltasse, eu nem não fazia nada...”p.140

DO: dinheiro (gastar)

“_ Sai p’ra lá, diabo! Tu é valente demais. Tu é ferra-brás... Sai daqui, que o *baralho ainda não bateu na tua porta...*”p.142

DO: jogo (baralho)

“...Isto, por aqui, não é vida, é uma *miséria-magra* de fazer dó!...”p.147

DO: característica de seres animados (magra)

“__Qual, seu Turíbio Todo...Com perdão da palavra, mas este *mun*do é um *monte de estrume!*...”p.149

DO: material em decomposição (estrume)

Metáfora de narrador

DO com “frames” vinculados ao sertão

“...ao que contrapõe Timbora, que ele só é mais feroz porque tem a *base do queixo pintada de limão maduro e açafreão...*”p.126

DO: natureza vegetal (limão, açafrão)

“...dona Silivana tinha grandes olhos bonitos, *de cabra tonta...*”p.127

DO: natureza animal (cabra)

“Agora, quando encontrava qualquer mandioqueiro ou qualquer um andejo, tinha lérias e embustes para indagar, sem dar a saber quem era; sim, que passara o tempo de *semear notícias...*”p.130

DO: ação humana (semear)

“Cassiano, tendo *colhido notícias* bem pagas, e agora sabendo que vinha nos *cascos de Turíbio*, chegou de-tardinha à borda do rio.”p.133

DO: ação humana (colher)

DO: natureza animal (cascos)

“...E ele foi para um jirau, com a barriga de hidrópico e a *respiração difícil de um cachorro veadeiro que volta da caça.*”p.141

DO: natureza animal (cachorro)

DO com “frames” não vinculados ao sertão

“...Turíbio Todo se afastou...e foi *cozinhar o seu ódio branco em panela de água fria.*”p.127

DO: ação humana (cozinhar)

DO: cor (branco)

DO: artefato produzido pelo homem (panela)

“...meia dúzia de passos e todo o *mau humor se deitava* num estado de alívio, mesmo de satisfação. Respirava fundo e sua cabeça trabalhava com gosto, compondo urdidos planos de vingança....”p.127

DO: ação de seres animados (deitar)

“...e porque basta, de sobra, o sangue de uma criatura, para *lavar, enxaguar e enxugar a honra mais exigente.*”p.127

DO: ação humana (lavar, enxaguar, enxugar)

“... e bastara-lhe um dia de repouso para compreender que estava num *fundo-de-saco*, pois que aquele *lugarejo era a boca do sertão.*”p.129

DO: artefato produzido pelo homem (saco)

DO: anatomia (boca)

“_ Tem tempo... _ disse. E continuou a batida, confiado tão-só na inspiração do momento, porquanto *o baralho fora rebaralhado e agora tinham ambos outros naipes a jogar.*”p.129

DO: jogo (baralho)

“E Cassiano Gomes, por ter apenas vinte e oito anos e, pois, ser estrategista mais fino, vinha pula-pula, ora em bizarras demoras de espera, sempre *bordando espirais* em torno do eixo da estrada-mãe...”p.130

DO: ação humana (bordar)

“...e levava além disso estupenda vantagem, traquejado no terreno, que lhe *era palma das mãos*.”p.131

DO: anatomia (mão)

“...Havia toadas de grilos, houve *risadas de corujas*,e, dos *fundos da noite*, muito fresca, um cachorro latiu.”p.134

DO: ação humana (rir)

DO: recipiente (fundo)

“...E a placidez do ambiente lhe ia *adoçando a alma*...”p.144

DO: alimento (açúcar)

“E Turíbio Todo apontou com o chicote as ventas do animal, que pulsavam, *lambuzadas de uma clara de ovo batida*.”p.146

DO: alimento (ovo)

“...subiu pelo rastilho de *flores solares* do unha-de-gato, galgou as alturas de um anelím; sumiu-se nas grimpas; e dali, vaiou.”p.148

DO: astronomia (sol)

Campos semânticos dos DO de Duelo

Campos semânticos vinculados ao sertão

Mundo natural

Animal

asa de animal
cabra
cachorro
águia
cascos

Vegetal

limão
açafão

Ação humana

semear
colher

Fenômenos naturais

chuva

Campos semânticos não vinculados especificamente ao sertão

Ação humana

cozinhar
lavar
enxaguar
enxugar
bordar
rir

Alimento

ovo
açúcar

Artefatos produzidos pelo homem

saco
panela

Anatomia

boca
mão

Material em decomposição

estrume

Jogo

baralho

Astronomia

sol

Recipiente

fundo

Ação de seres animados

deitar

Dinheiro

gastar

Cor

branco

Característica de seres animados

magra

Análise e Comentário

Esse conto segue a mesma tendência dos demais já analisados, no que se refere aos campos semânticos vinculados ao sertão. Aqui também se trata de elementos da natureza subdivididos em **animal, vegetal e fenômenos naturais**. O que dá para notar, até agora, é que, nesses quatro contos, entre os elementos da natureza, o que aparece com maior frequência são os **animais**. Também pode ocorrer um outro campo semântico vinculado ao sertão, que não seja de elementos da natureza. Nesse conto, o campo é o de **ação humana**, em que a ação de *semear* e *colher* são próprias de ambientes rurais, e ligadas à natureza, e portanto, diretamente ao sertão.

Dessa forma, podemos notar uma certa simetria entre os contos, quando os DO são constituídos por elementos da natureza. Tanto as personagens como o narrador utilizam esses DO, pois fazem parte do seu conhecimento de mundo, criando, por meio deles, uma atmosfera primitiva: “..dona Silivana tinha grandes olhos bonitos, *de cabra tonta..*”.p. 127.

Os campos semânticos não vinculados especificamente ao sertão, como nos demais contos já mencionados, são bastante variados. O campo **anatomia** encontra-se presente nesse conto, como nos demais. Ocorrem também: **artefatos produzidos pelo homem, astronomia, ação de seres animados, alimento e ação humana**, que já apareceram nos outros contos. O campo semântico **ação humana** ocorre aqui, vinculado ao sertão e não vinculado especificamente ao sertão, o primeiro já foi comentado acima, e o segundo é composto por ações que as pessoas realizam em qualquer lugar, no sertão ou fora dele, como *cozinhar, lavar, enxaguar* etc.

Dessa forma, percebemos que o autor utiliza campos semânticos recorrentes, quando se trata de elementos não vinculados especificamente ao sertão, portanto, a verossimilhança em suas histórias é construída por meio de campos abrangentes que contribuem, com seus diversos elementos, para criar efeitos de sentido particulares em cada conto.

O conto Duelo é composto, também, de campos semânticos mais específicos, que contribuem para a originalidade da história: **jogo, material em decomposição, recipiente, dinheiro, cor e características de seres animados**. Esses campos semânticos são compostos, cada um, por apenas um elemento, por isso conferem especificidade ao conto.

Mesmo nesse caso, trata-se de elementos que fazem parte do conhecimento do sertanejo, embora não estejam diretamente ligados a ele, como em “...Isto, por aqui, é *uma miséria-magra* de fazer dó!”...p. 147, no caso de **características de seres animados**.

Podemos concluir que, mais uma vez, os elementos que constituem os DO não fogem do conhecimento de mundo das personagens e do narrador. Dessa forma, os DO vinculados ao sertão, juntamente com os não vinculados, são utilizados para conferir uma unidade de sentido ao conto.

4.5 São Marcos

Metáfora de personagem

DO com “frames” vinculados ao sertão

“_ Você vem vindo do Mangolô, hein Aurísio?

_ Tesconjuro!...’Tou vindo mas é da missa. Não gosto de *urubu*...

_ Mas você tem medo dele...”p.199

DO: natureza animal (urubu)

“_ Já sei como é que a gente põe escola para *papagaio velho*: bebe este copo de cachaça, todo!... Pronto. Vamos de-banda...”_ E foi cantando a lição a eito, começada do começo. Mas melhor não foi, com a burrice do Tião.”p.202

DO: natureza animal (papagaio)

“...e tu ou tem cera nos ouvidos ou essa *cabeça é de galinha?!...*”p.202

DO: natureza animal (galinha)

DO com “frames” não vinculados ao sertão

“...Outro safanão, e Mangolô foi à parede e voltou *de viagem, com movimentos de rotação e translação ao redor do sol, do qual recebe luz e calor.*”p.217

DO: percurso (viagem)

DO: astronomia (movimento de rotação e translação ao redor do sol)

“__Não caçoa! Boa mesmo!...Eu cá não largo a minha. Arma de fogo *viaja a mão da gente longe*, mas cada garrucha tem seu nome com sua moda...”p.200

DO: percurso (viagem)

Metáfora de narrador-personagem

DO com “frames” vinculados ao sertão

“...e para rir-me, à glória das aranhas-d’água, que vão corre-correndo, *pernilongando* sobre a *casca de água* do poço...”p.197

DO: natureza animal (pernilongo)

DO: natureza vegetal (casca)

“...a avenca dourada, recurvando em torno ao espique as *folhas-centopéias...*”p.208

DO: natureza animal (centopéia)

“...sob a minha corticeira de *flores de crista de galo* e coral...”p.210

DO: natureza animal (galo)

“...Este lugar é *caminho de vento*, e dos rumores que o vento traz...”p.214

DO: natureza (vento)

DO com “frames” não vinculados ao sertão

“...e a leste subia o sol, crescido, oferecido, *um massa-mel amarelo, com favos brilhantes no meio a mexer.*”p.197

DO: alimento (mel)

“...só na barra sul do horizonte estacionavam cúmulos, *esfiapando sorvete de coco...*”p.197

DO: alimento (sorvete)

“...para apostar sozinho, *no concurso de salto-à-vara* entre os gafanhotos verdes e os gafanhões cinzentos...”p.197

DO: esporte (salto com vara)

“...Tião Tranjão, que sempre tinha tido um *medo magro* dos praças...”p.202

DO: característica de seres animados (magro)

“...Porque, diante de um *gravatá, selva moldada em jarro jônico*...”p.205

DO: artefato produzido pelo homem (jarro)

“...Mas, não teve dúvida; *o mato era um menino dador de brinquedos*...”p.206

DO: ser humano (menino)

“...as *folhas são estrelas verdes, mãos verdes espalmadas*...”p.207

DO: astronomia (estrela)

DO: anatomia (mão)

“...Estou entre o começo do mato e um *braço de lagoa*...”p.209

DO: anatomia (braço)

“...O *marrequinho de gravata* é muito mais gentil: coinha no alto, escolhe o ponto, e aqatiza meigamente...”p.209

DO: vestuário (gravata)

“...Passou ainda uma *borboleta de páginas ilustradas...*”p.211

DO: desenho gráfico (livro ou revista)

“...Mas o João-pinto, no posto, continua a dar o seu *assovio de açúcar.*”p.214

DO: alimento (açúcar)

Campos Semânticos dos DO de São Marcos

Campos semânticos vinculados ao sertão

Mundo natural

Animal

urubu

papagaio

galinha

pernilongo

centopéia

crista de galo

Vegetal

casca

Fenômenos naturais

vento

Campos semânticos não vinculados especificamente ao sertão

Alimento

açúcar

mel

sorvete

Anatomia

mão

braço

Percurso

viagem

Esporte

salto com vara

Artefatos produzidos pelo homem

jarro

Desenho

desenho gráfico

Ser humano

menino

Característica de seres animados

magro

Vestuário

gravata

Astronomia

movimento de rotação e translação ao redor do sol

estrela

Análise e Comentário

Os DO do conto São Marcos pertencentes aos campos semânticos vinculados ao sertão são de elementos da natureza. Como nos demais contos já analisados, encontram-se subdivididos em: **natureza animal, vegetal e fenômenos naturais**.

O conto é narrado em primeira pessoa, portanto, trata-se do relato de um narrador-personagem.

Em São Marcos, os DO vinculados ao sertão conferem um efeito de sentido peculiar, pois o conto é centrado, em sua maior parte, numa mata, onde o narrador-personagem perde momentaneamente a visão. Assim, os DO presentes na fala do narrador-personagem fazem parte, quase sempre, da sua impressão particular dos elementos da natureza com os quais entra em contato. Ao utilizar os DO vinculados ao sertão, ou seja, de elementos da natureza, atribui verossimilhança à narrativa.

Os DO vinculados ao sertão que pertencem à fala das personagens que habitam esse lugar também conferem um efeito de sentido próprio da linguagem dessa gente, que utiliza, muitas vezes, elementos de seu meio natural para se expressar, como papagaio, urubu, vento, etc.

Os campos semânticos não vinculados especificamente ao sertão são variados, como **percurso, artefatos produzidos pelo homem, anatomia, desenho, astronomia, esporte, característica de seres animados, ser humano, vestuário e alimento**. Com exceção dos campos semânticos **percurso e desenho**, os demais ocorrem nos contos que já foram analisados.

Nesse conto, como nos outros, o autor utiliza uma grande variedade de elementos nos DO para conferir à narrativa um universo rico de significados. Apesar dessa variedade, a verossimilhança é mantida tanto quando os DO pertencem às personagens, como ao narrador-personagem, pois trata-se de elementos que, embora não pertençam especificamente ao universo do sertão, fazem parte do conhecimento de mundo, mais abrangente, da gente simples desse meio primitivo.

Como já foi mencionado, referente aos DO vinculados ao sertão, a maioria dos DO não vinculados especificamente ao sertão, pertencentes ao narrador-personagem, são utilizados para conferir a impressão, a visão particular que ele possui dos elementos da natureza à sua volta.

Alguns DO utilizados pelo narrador-personagem revelam-nos um ponto de vista extremamente criativo da percepção da natureza. Como, por

exemplo, no DO pertencente ao campo semântico **esporte**:”...para apostar sozinho, no *concurso de salto-à-vara* entre os gafanhotos verdes e os gafanhões cinzentos...”p. 197.

Ou no DO pertencente ao campo semântico **ser humano**:”...Mas, não tive dúvida, *o mato era um menino dador de brinquedos*...”p. 206.

Assim, o narrador-personagem utiliza os mais variados DO para descrever sua paixão pela natureza, e isso produz um efeito de sentido original para o conto.

Podemos concluir que a heterogeneidade dos DO, pertencentes ou não pertencentes especificamente ao universo do sertão, contribuem todos para criar verossimilhança à narrativa.

4.6 A Hora e vez de Augusto Matraga

Metáfora de personagem

DO com “frames” vinculados ao sertão

“...Modere esse seu mau gênio: faça de conta que *ele é um poldro bravo*, e que você é mais mandante do que ele...”p.293

DO: natureza animal (poldro)

“_Mas, será que deus vai ter pena de mim, com tanta ruindade que fiz, e tendo nas costas tanto pecado mortal?!

_Tem, meu filho. Deus mede a *espora pela rédea, e não tira o estribo do pé de arrependido nenhum.*”p.293

DO: artefatos produzidos pelo homem (espora, rédea, estribo)

“_Reze e trabalhe, fazendo de conta que *esta vida é um dia de capina com sol quente, que às vezes custa muito a passar, mas sempre passa...*”p.294

DO: ação humana (capinar)

“_Que nada, mano velho! Nós estamos de saída, mas ainda falta ajustar um devido, para não se *deixar rabo para trás...*Depois lhe conto...”p.313

DO: natureza animal (rabo de animal)

“_Ai, meu senhor que manda em todos... Ai, seu Joãozinho Bem-Bem, tem pena!... Tem pena do meu povinho miúdo... Não corta o coração de um pobre pai...

_Levanta, velho...

_O senhor é poderoso, é dono do choro dos outros... Mas a Virgem Santíssima lhe dará o pago por não pisar *em formiguinha do chão...* Tem piedade de nós todos, seu Joãozinho Bem-Bem!...”p.315

DO: natureza animal (formiga)

DO com “frames” não vinculados ao sertão

“...e o Reino de Céu, que é o que vale, ninguém tira de sua *algibeira*, desde que você esteja com a graça de Deus...”p.293

DO: vestuário (algibeira: bolso que faz parte integrante do vestuário)

“...Desarmeí e dei pancada, no Sergipão Congo, mãe Quitéria, que era mão que desce, mesmo *monstro matador!*...”p.298

DO: entidade sobrenatural (monstro)

“__Deus está tirando o *saco das minhas costas*, mãe Quitéria! Agora eu sei que ele está se lembrando de mim...”p.300

DO: artefato produzido pelo homem (saco)

Metáfora de narrador

DO com “frames” vinculados ao sertão

“E, na primeira fila, apertadas contra o balcãozinho, bem iluminadas pelas *candeias de meia-laranja!*...”p.281

DO: natureza vegetal (laranja)

“Mas Nhô Augusto *era couro ainda por curtir!*...”p.289

DO: natureza animal (couro de animal)

“...e que o pessoal nada sabia das *alheias águas passadas*, e nem que o negro e a negra eram agora pai e mãe de Nhô Augusto.”p.296

DO: natureza (água)

“E mais maitacas...Quase sem folga: era uma revoada estrilando bem por cima da gente, e outra brotando ao norte, como pontozinho preto, e outra, *grão de verdura*, se sumindo no sul.”p.308

DO: natureza vegetal (verdura)

“...Todos tinham muita pressa: os únicos que interromperam, por momentos, a viagem, foram os alegres tuins, os minúsculos tuins de cabecinhas amarelas, que não levam nada a sério, e que *choveram nos pés de mamão...*”p.308

DO: natureza (chuva)

“...na descida do sol, muitas *nuvens pegam fogo...*”p.310

DO: natureza (fogo)

“A lâmina de Nhô Augusto talhara de baixo para cima...e um *mundo de cobras sangrentas saltou para o ar livre*, enquanto seu Joãozinho Bem-Bem caía ajoelhado, recolhendo os seus recheios nas mãos.”p.317

DO: natureza animal (cobra)

“Aí, o povo quis amparar Nhô Augusto, que punha sangue por todas as partes, até do nariz e da boca, e que devia de estar pesando demais, de tanto chumbo e bala. Mas tinha *fogo nos olhos de gato-do-mato*, e o busto, especado, não vergava para o chão.”p.317

DO: natureza (fogo)

DO: natureza animal (gato do mato)

DO com “frames” não vinculados ao sertão

“... se encarou com a Seriema, e pôs-lhe o dedo no queixo. Depois, *com voz de meio-dia*, berrou para o leiloeiro Tião:

“_Cinquenta mil-réis!...”p.282

DO: hora (meio-dia)

“Mas o preto que morava *na boca do brejo...*”p.291

DO: anatomia (boca)

“Então o bandido Flosino Capeta, *um sujeito cabeça-de-canoa...*”p.301

DO: meio de transporte (canoas)

“O convite de seu Joãozinho Bem-Bem, isso, tinha de dizer, *é que era cachaça em copo grande!* Ah, que vontade de aceitar e ir também...”p.306

DO: bebida (cachaça)

“E só então foi que ele soube de que jeito estava pegado à sua penitência, e entendeu que essa história de se *navegar com religião...*”p.307

DO: mar (navegar)

“...E a força da vida nele latejava, *em ondas largas*, numa tensão confortante...”p.307

DO: mar (onda)

“De repente, na altura, *a manhã gargalhou*.”p.308

DO: ação humana (gargalhar)

“...E bebia, aparada nas mãos, a água das frias *cascatas véus-de-noivas*...Pela primeira vez na sua vida, se extasiou com *as pinturas do poente*...”p.310

DO: tecido (véu)

DO: pintura

“Cantar, só, não fazia mal, não era pecado. *As estradas cantavam*...”p.310

DO: ação de seres animados (cantar)

“...e, por via de um *gavião casaco-de-couro* cruzar-lhe à frente...”p.312

DO: vestuário (casaco de couro)

“Nhô Augusto tinha falado; e a sua mão esquerda acariciava a lâmina da lapiana, enquanto a direita pousava, despreocupada, *no pescoço da carabina...*”p.316

DO: anatomia (pescoço)

Campos Semânticos dos DO de A Hora e vez de Augusto Matraga

Campos Semânticos vinculados ao sertão

Mundo Natural

Animal

poldro

formiga

couro de animal

cobra

rabo

gato do mato

Vegetal

laranja

verdura

Fenômenos Naturais

Artefatos ligados ao sertão

água

fogo

chuva

espora

rédea

estribo

Ação humana

capinar

Campos Semânticos não vinculados especificamente ao sertão

Vestuário

algibeira

véu

casaco de couro

Navegação

navegar

onda

Anatomia

boca

pescoço

Ação humana

gargalhar

Bebida

cacheça

Artefatos produzidos pelo homem

saco

Hora

meio-dia

Meio de transporte

canoa

Pintura

pintura

Entidade sobrenatural

monstro

Ação de seres animados

cantar

Análise e Comentário

Nesse conto, como nos demais, os DO vinculados ao sertão pertencem à natureza, com os campos semânticos: **animal, vegetal e fenômenos naturais**, ocorrem também os campos semânticos **artefatos ligados ao sertão e ação humana**. Esses DO aparecem na fala das personagens e no relato do narrador, que é onisciente.

O fato de as personagens utilizarem, em sua linguagem, metáforas que possuem DO vinculados ao sertão cria um efeito de realidade, uma vez que procura demonstrar a simplicidade e a espontaneidade dessa gente, que faz uso de elementos de seu ambiente para conferir sentido ao que desejam expressar. Como no exemplo: “...Modere esse seu mau gênio, faça de conta que *ele é um poldro bravo...*”p. 293.

Quando os DO vinculados ao sertão ocorrem no relato do narrador, demonstram a sua familiaridade com esse universo, com as “pessoas” e a natureza que fazem parte dele.

Assim, ao utilizar elementos da natureza para criar os DO de suas metáforas, o autor aproxima ainda mais o leitor para esse universo do sertão, da mesma forma quando utiliza DO de artefatos ligados a ele, como é o caso, nesse conto, de **espora, rédea, estribo**; objetos utilizados na montaria de eqüinos.

Os DO pertencentes aos campos semânticos não vinculados especificamente ao sertão conferem, por sua variedade, um conhecimento de mundo mais abrangente, tanto das personagens, que pertencem ao sertão, como do narrador.

A maioria desses campos semânticos ocorre nos contos já analisados: **artefatos produzidos pelo homem, anatomia, vestuário, navegação, ação humana, pintura, entidade sobrenatural e ação de seres animados**. Os campos semânticos **bebida, meio de transporte e hora** são peculiares desse conto.

Essa diversidade dos DO é muito significativa para abranger a construção do sentido por meio do emprego das metáforas.

Na fala das personagens, os elementos dos DO não vinculados especificamente ao sertão, conferem, além de um conhecimento de mundo mais abrangente, uma linguagem típica do sertão, como acontece quando os

DO são vinculados a esse universo: “...e o Reino do Céu, que é o que vale, ninguém tira de *sua algibeira*, desde que você esteja com a graça de Deus...” p. 293.

No relato do narrador, a maior variedade dos DO não vinculados especificamente ao sertão, em comparação com os DO das personagens, representa um conhecimento de mundo ainda mais abrangente, que permite, por sua vez, uma forma mais criativa de utilizar os DO das metáforas, por meio de uma associação de idéias construída por uma vasta imaginação. Isso confere originalidade e beleza em certas passagens do conto, como neste trecho: “...E bebia, aparada nas mãos, a água das frias *cascatas véus-de-noivas*...Pela primeira vez na sua vida, se extasiou com as *pinturas do poente*...” p. 310.

Assim, as metáforas que contribuem para construir o conto, provém dos vários DO, distribuídos entre narrador e personagem, utilizados de maneira a criar um efeito de realidade, por verossimilhança, na estrutura da narrativa.

5. DISCUSSÃO SOBRE A CRIATIVIDADE DE ALGUMAS METÁFORAS DE SAGARANA

Realizadas as análises sobre os domínios de origem dos contos de Sagarana, achamos importante escrever um pouco sobre a criatividade das metáforas de Guimarães Rosa nessa obra, ou seja, a riqueza e o ineditismo dos *blends* criados por elas.

Selecionamos para esse efeito algumas delas.

5.1 Metáforas Criativas de Sarapalha

... o rio ... *desengordou devagarinho*, deixando poços redondos num brejo de ciscos: troncos, ramos, gravetos, coivara; cardumes de mandis apodrecendo... p. 105

Nesse trecho, o autor cria, por meio da metáfora, a personificação do rio. Esse recurso nos remete a uma imagem de um rio que vai diminuindo de volume, se estreitando, como uma pessoa quando está emagrecendo.

A palavra “desengordou”, utilizada pelo autor no lugar de “emagreceu”, reforça a idéia de que o rio estava cheio, “gordo”, e que foi se esvaziando aos poucos.

Dessa forma, é criado um *espaço blend*, que nos permite entender o processo de esvaziamento do rio em termos do emagrecimento de uma pessoa.

... e essas outras cobras claras, que passam de cabeça alçada, *em nado de campeonato*... p. 106

Aqui, o ineditismo do *blend* é devido à projeção de um ator humano sobre um ator animal. A imagem criada é de uma competição de nado esportivo praticado por atletas, que é projetada para a imagem de um grupo de cobras nadando de um modo específico: “de cabeças alçadas.”

Essa metáfora produz um efeito original na descrição de cobras nadando, que conduz o leitor a uma associação de idéias aparentemente sem ligação, para criar um espaço mental onde as duas imagens se interceptam, originando essa imagem peculiar descrita pelo autor.

... Enquanto as fêmeas sugam, todos os machos montam guarda, *psalmodiando tremido, numa nota única, em tom de dó*. E, uma a uma, aquelas já fartas de sangue *abrem recitativo, esvoaçantes, uma oitava mais baixo, em meia voz de descante*... p.107

Nesse caso, temos uma bela imagem de um concerto musical. A transmissão da maleita por meio da picada do mosquito é mostrada por uma alegoria. O zumbir dos mosquitos é “transformado” numa sinfonia sincronizada, onde cada participante executa sua partitura. Assim, o autor cria um efeito extremamente poético, como se os mosquitos se reunissem num ritual, para picar as pessoas.

Aqui, o *espaço blend* criado pelas metáforas musicais faz com que tenhamos uma percepção bela de algo desagradável: a picada dolorida de um mosquito. A criatividade reside no fato de associar sensações antitéticas, o

desconforto e até uma certa dor que uma picada de inseto provoca, com o êxtase que uma peça musical bem executada causa na sensibilidade da alma humana.

Primo Argemiro falou olhando para o *coqueiro cintado*, erguido lá adiante do cruzeiro, com as palmas recurvas *remando o vento*. p. 112

Nesse trecho, a metáfora *remando o vento* surge por meio da projeção de uma história-ação espacial em uma história-evento espacial. O domínio-alvo é um evento físico e espacial sem ator: o vento que balança as palmas do coqueiro, o domínio de origem é uma ação física e espacial com um ator: o ator que rema o vento, ou seja, a personificação das palmas de um coqueiro que remam brandamente o vento, criando uma projeção metonímica da parte de uma pessoa (os braços) projetada na imagem das partes de um coqueiro (as palmas).

Dessa forma, o autor “distorce”, com essa metáfora, o “papel” do vento, ele não é mais agente, aquele que balança as palmas do coqueiro; vemos esse fenômeno de uma maneira poética, o vento torna-se paciente e deixa-se remar pelas palmas recurvas.

5.2 Metáforas Criativas de São Marcos

... e a leste subia o sol, crescido, oferecido, *um massa-mel amarelo, com favos brilhantes no meio ao mexer.* p.197

Nesse trecho, a metáfora utilizada para o sol parte da concepção de mel, mas com uma outra orientação não muito usual, partindo da visão de seus favos.

O *espaço blend* criado proporciona-nos não apenas a imagem do sol como possuidor de uma cor de mel, como, mais além, uma percepção do sol como algo doce. Dessa forma, não só visualizamos, como sentimos o “sabor do sol”. O autor utiliza essa metáfora para criar uma sinestesia, pelo sentido do paladar. Assim, a criatividade desse *blend* permite-nos uma sensação nova, mais abrangente, daquela habitualmente conhecida do nosso conceito de sol.

...só na barra sul do horizonte estacionavam cúmulos, *esfiapando sorvete de coco...* p. 197

Aqui, o autor utiliza o mesmo princípio da metáfora descrita acima. A imagem de esparsamentos de poucas nuvens no céu é visualizada por meio da projeção da imagem de “sorvete de coco esfiapado”.

Essa imagem ajuda-nos a “sentir” a leveza e a distância dessas nuvens. Como no exemplo anterior, conseguimos não apenas vê-las mas também senti-las por meio do sabor suavemente doce do sorvete de coco. Mais uma vez, o efeito de sentido é criado pela sinestesia, por meio do sentido do paladar.

A originalidade aqui, do *espaço blend*, reside no fato não apenas da semelhança da cor branca de ambos, o sorvete de coco e as nuvens, mas também da sensação de leveza, efemeridade que a associação dos dois elementos provoca, como também a surpresa na ligação entre o sabor doce do sorvete e as nuvens no céu.

... para apostar sozinho, *no concurso de salto-à-vara* entre os gafanhotos verdes e os gafanhões cinzentos... p.197

Nesse caso, como já foi mencionado em uma metáfora ocorrida em um trecho de Sarapalha, ocorre a projeção de um ator humano em um ator animal na descrição de um esporte.

Aqui, a imagem de uma disputa entre atletas num campeonato de salto com vara é projetada na imagem de como a personagem vê a locomoção de gafanhotos, que se movem por meio de saltos.

O autor cria uma imagem particular na descrição dessa passagem, ao conceber a disputa entre duas espécies de gafanhotos: verdes e cinzentos. É como se o fato de haver essa distinção acentuasse ainda mais a noção de uma disputa entre eles, que estão apenas se locomovendo.

O ineditismo do *blend* consiste nessa imagem original em que o autor concebe a descrição dos gafanhotos por meio da associação de espaços mentais aparentemente distantes (esporte e inseto), que, ao serem comparados,

oferecem elementos que se equiparam, tornando possível uma metáfora aparentemente impensável, mas, por isso mesmo, muito original.

5.3 Metáforas Criativas de A Hora e vez de Augusto Matraga

... e o Reino do Céu, que é o que vale, ninguém tira de sua *algibeira*, desde que você esteja com a graça de Deus... p.293

A metáfora utilizada aqui é projetada por meio do conceito de container. O Reino do Céu está “dentro” da algibeira da personagem e de lá não pode ser tirado, ou seja, a imagem tangível de alguma coisa que está dentro de uma algibeira é projetada na imagem de algo intangível (o Reino do Céu) que se encontra “dentro” das pessoas que acreditam nele.

Assim, criamos um espaço mental onde associamos o conceito de container (recipiente) com algibeira, e conseqüentemente, de algibeira com o interior de nós mesmos, dessa forma, ocorre a projeção de algo concreto para algo abstrato.

A originalidade dessa metáfora consiste no fato de não ser nada comum conceber a imagem do Reino de Deus dentro de uma algibeira, e na associação desse recipiente com o interior dos seres humanos.

...Todos tinham muita pressa: os únicos que interromperam, por momentos, a viagem, foram os alegres tuins, os minúsculos tuins de cabecinhas amarelas, que não levam nada a sério, e que *choveram nos pés de mamão*...p .308

Nesse trecho, a metáfora é construída por meio da projeção da imagem de chuva caindo na imagem da descida dos tuins. O autor utiliza um fenômeno da natureza (chuva), para criar a visão do vôo dos pássaros como uma queda vinda do alto, ocorrendo uma inversão dos tuins, que são seres animados, convertidos, por meio da metáfora, em algo inanimado, a água da chuva.

O *espaço blend* é criado por meio da associação entre a imagem da chuva caindo, com seus pingos paralelos e a imagem dos tuins descendo paralelamente entre si, na mesma direção, para chegar ao mesmo lugar.

5.4 Metáforas Criativas de O Burrinho Pedrês

_ Alguma, não! Razão inteira, porque estou representando seu Major, por ordem dele, e meu revólver *pode parir cinco filhotes, para mamarem no couro de quem trucar de falso.*
p.56

A criatividade da metáfora criada nesse trecho reside no fato de o autor utilizar elementos do meio rural, ou seja, o nascimento de filhotes de algum animal, para construir a imagem das balas do revólver produzindo ferimentos na pele de alguma pessoa. Com esse recurso, o autor cria verossimilhança na fala da personagem, que vive no sertão e utiliza elementos do seu meio para se comunicar de uma maneira típica.

O mais inédito no *espaço blend*, é criar uma associação entre o nascimento de filhotes, paridos por algum animal, e as balas saindo de um revólver, e mais ainda, entre os animais mamando e as balas cravadas na pele de alguém.

Essa associação cria uma estranheza pelo fato de o revólver, que é um objeto de destruição, ser concebido como algo que dá a vida, ou seja, as balas que são utilizadas para ferir e matar, são concebidas como seres que acabam de nascer.

Dessa forma, a metáfora cria uma imagem peculiar de como uma saraivada de tiros pode ser descrita, de acordo com a originalidade da fala sertaneja.

Sete-de-Ouros, uma das patas meio flectida, riscava o chão com o rebordo do casco desferrado, que lhe rematava o *pezinho de Borracheira*... p.11

Nesse trecho, a metáfora é utilizada para criar a descrição do burrinho. Ele começa a ser descrito desde o começo do conto, como um animal velho e sem muita utilidade, e que possuía um “pezinho de Borracheira”. Dessa forma, essa metáfora funciona como uma espécie de gatilho de uma memória discursiva, que mantemos ao longo do conto, como uma preparação para o que acontece no final: assim como a gata Borracheira se transforma em uma princesa, o burrinho se transforma num herói, salvando a si mesmo e ao vaqueiro Badu da enchente.

O autor projeta a imagem metonímica do pé da gata Borracheira, para a imagem do pé do burrinho, mas o *espaço blend* é construído, não por meio da associação dessas imagens metonímicas, mas por meio da associação entre a história da gata Borracheira e a história do burrinho, que vai sendo recuperada ao longo do conto pela memória discursiva.

Dessa forma, essa metáfora torna-se essencial para criar efeito de sentido para o conto, pois é por meio dela que adquirimos a percepção exata da grandeza e da sabedoria do burrinho.

6 CONCLUSÃO

Vimos, pela análise dos domínios de origem das metáforas de Guimarães Rosa em Sagarana, que nossa hipótese inicial se confirmou, pois tanto os DO pertencentes ao narrador, como os pertencentes ao personagem, conferem verossimilhança aos contos.

A diversidade dos DO, com *frames* vinculados ao sertão e com *frames* não vinculados especificamente ao sertão, contribui para criar uma unidade de sentido, conferindo um efeito de realidade às narrativas de Guimarães Rosa em Sagarana.

O referencial teórico da Linguística Cognitiva, proporcionou um outro ponto de vista para o estudo da metáfora, contribuindo para o entendimento do seu processo de construção.

Vimos também que as próprias metáforas, constituem importante ferramenta de criatividade em seus contos.

Os estudos sobre Guimarães Rosa consideram que o ineditismo do autor está em:

- Numa visão subjetiva do sertão, ao contrário, por exemplo, de Euclides da Cunha, que nos apresenta um sertão objetivo, visto pela lupa do positivismo da época.

- Na criação de originais articulações sintáticas, onde ocorre a inversão de elementos da frase, para criar uma prosa diferente da narrativa típica em língua portuguesa, como no exemplo: “... Agora, para sempre aposentado, sim, que ele não estava, não...” p. 10
- Na invenção de palavras, criando neologias, que são vocábulos existentes apenas na obra do autor, como, por exemplo, a palavra *desdebuxados*, na frase “... Os vultos dos bois pareciam crescer no nevoeiro, virando sombras, esguias, de *reptis desdebuxados*, informes...” p. 29, e a palavra *psalmodiando*, na frase “... Enquanto as fêmeas sugam, todos os machos montam guarda, *psalmodiando tremido*...” p. 107, encontradas em Sagarana.

O ineditismo se revela, também, no amplo uso de palavras que se encontram dicionarizadas, mas que são de pouco uso ou até mesmo desconhecidas para a maioria das pessoas, mas que podem aparecer na linguagem de pessoas que vivem num meio primitivo, como o sertão. É o caso, por exemplo, da palavra *esquinou*, na frase “... Pois Silvino, quando chegou no companheiro, *esquinou* a galope para uma banda...” p. 37, retirada de Sagarana.

Podemos concluir, agora, que também as metáforas podem ser facilmente incluídas nessa lista, pelo fato de as palavras utilizadas em sentido metafórico proporcionarem uma vasta possibilidade para o autor conferir originalidade e expressividade ao seu texto.

Espero que este nosso trabalho ofereça perspectivas para outros que tenham por objetivo utilizar o foco da Lingüística Cognitiva para estudar o texto literário.

REFERÊNCIAS

ABREU, A. S. Progressos da lingüística cognitiva e níveis de análise lingüística. In: *Alfa*, São Paulo, vol.47, nº 2, p.9-19, 2003.

ANDRADE, C. D. *Reunião: 10 livros de poesia*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho, Rio de Janeiro: Ediouro, [19--].

ASSIS, JM. M. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Chile: Editora América do Sul, 1988.

___.*Poesia*. Rio de Janeiro: Livraria AGIR Editora, 1964.

BIDARRA, C. *Um estudo histórico – discursivo do erotismo ocidental*. 2002. Tese (Doutorado em Lingüística e Língua Portuguesa)-Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Araraquara, 2002.

BOSI, A. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1936.

FAUCONNIER, G. ; TURNER, M. *The way we think: conceptual blending and the mind's hidden complexities*. New York: Basic Books, 2002.

FAUCONNIER, G. *Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

__. *Mappings in thought and language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

GRAEFF, E. *Folha de São Paulo*, 01/06/05, p.A3

GIBBS, JR. R. *The Poetics of Mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

HIRAGA, M. K. Diagrams and Metaphors: Iconic Aspects in Language. In: *Journal of Pragmatics*, vol. 22, p. 5-21, 1994.

KOCH, I. V. *O Texto e a Construção dos Sentidos*. São Paulo: Contexto, 1997.

LAKOFF, G. ; JOHNSON, M. *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books, 1999.

__. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

__. *Metáforas da vida cotidiana*. coordenação da tradução Maria Sophia Zannoto, São Paulo: Educ, 2002.

LANGACKER, R. W. Assessing the cognitive linguistic enterprise. In: JANSSEN, T. ; REDEKER, G. (editors). *Cognitive Linguistics: Foundations, Scope, and Methodology*, New York: Mouton e De Gruyter, 1999.

LIMA, CH. R. *Gramática Normativa da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1978.

MARTINS, N. S. *Introdução à Estilística*. São Paulo: Edusp, 1989.

PEREZ, R. Guimarães Rosa. In: Coutinho, E. F. (Org). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 37-46.

RADWANSKA-WILLIAMS, J. The problem of iconicity. In: *Journal of Pragmatics*, vol 22, p.23-36, 1994.

ROSA, J. G. *Sagarana*. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.

TURNER, M. *The literary mind*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

ZITSEVA, V. The metaphoric nature of coding: toward a theory of utterance. In: *Journal of Pragmatics*, vol 22 p.103-126, 1994.