

## ÍNDICE

<b>AGRADECIMENTOS</b>	iv
<b>RESUMO</b>	vi
<b>ABSTRACT</b>	vii
<b>NOTA PRÉVIA</b>	viii
<b>CAPÍTULO I: APRESENTAÇÃO DA INVESTIGAÇÃO</b>	03
1. Introdução	04
1.1 Metodologia	06
1.2 Objectivos	08
1.3 Estrutura do Trabalho	08
1.4 Sobre os “35 <i>Sonnets</i> ” de Fernando Pessoa	09
1.5 Sobre a Tradução	11
<b>CAPÍTULO II: SEMÂNTICA E SEMIÓTICA COGNITIVAS</b>	13
2. Introdução	14
<b>PARTE 1: Princípios Cognitivos que Regem o Presente Trabalho</b>	16
2.1 Sobre a Metáfora Conceptual	16
2.2 Sobre os Modelos Culturais	20
2.3 Sobre a Teoria da Integração Conceptual	28
<b>PARTE 2: Esquemas Imagéticos</b>	33
2.4 Sobre os Esquemas Imagéticos	33
2.5 Relação entre os Esquemas Imagéticos e a Construção do Discurso Científico	42
<b>PARTE 3: Modelos de Rede de Espaços Mentais</b>	44
2.6 Sobre a Rede Semiótica de Espaços Mentais de Brandt	46
2.7 Sobre a Aplicação da “Rede Semiótica de Espaços Mentais” como Contributo para a Análise de Texto Poético	53
<b>CAPÍTULO III: ANÁLISES DOS SONETOS E DAS TRADUÇÕES</b>	59
3. Introdução	60
3.1 Soneto <i>I</i> / Tradução	64
3.1.1 Análise do Soneto <i>I</i>	64

3.1.2	Análise da Tradução	72
3.2	Soneto <i>VIII</i> / Tradução	79
3.2.1	Análise do Soneto <i>VIII</i>	79
3.2.2	Análise da Tradução	87
3.3	Soneto <i>XXXV</i> / Tradução	93
3.3.1	Análise do Soneto <i>XXXV</i>	93
3.3.2	Análise da Tradução	98
 <b>CAPÍTULO IV: ANÁLISE COMPARATIVA DAS IMAGENS METAFÓRICAS DOS SONETOS <i>I</i>, <i>VIII</i>, <i>XXXV</i> E DAS RESPECTIVAS TRADUÇÕES</b>		102
4.	Introdução	103
4.1	Quadros Panorâmicos das Análises das Imagens Metafóricas	104
4.1.1	Soneto <i>I</i>	104
4.1.2	Tradução do Soneto <i>I</i>	105
4.1.3	Síntese do Soneto <i>I</i> e da Tradução	106
4.1.4	Soneto <i>VIII</i>	108
4.1.5	Tradução do Soneto <i>VIII</i>	109
4.1.6	Síntese do Soneto <i>VIII</i> e da Tradução	110
4.1.7	Soneto <i>XXXV</i>	112
4.1.8	Tradução do Soneto <i>XXXV</i>	113
4.1.9	Síntese do Soneto <i>XXXV</i> e da Tradução	114
 <b>CAPÍTULO V: CONCLUSÕES E CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>		116
5.	Conclusões	117
5.1	Considerações Finais	119
 <b>NOTAS COMPLEMENTARES</b>		120
<b>TABELA DAS FIGURAS</b>		123
<b>BIBLIOGRAFIA CITADA</b>		124
<b>SITOGRAFIA CITADA</b>		127
<b>DICIONÁRIOS UTILIZADOS</b>		128
<b>REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES</b>		129

## CAPÍTULO 1 - APRESENTAÇÃO DA INVESTIGAÇÃO

*"(...) the ongoing cognitive processes are not all of the same intensity; they differ as to the level of 'activation': at a given time we may pay attention to only some aspects of what we are experiencing, and we may shift the focus at will. In consequence, some cognitive events will be more precisely specified than others".*

**(Tabakowska, 1993:33)**

## 1. Introdução

Tendo em vista que um texto reflecte dimensões culturais associáveis a um “*modus vivendi*” particular, uma vez que está condicionado aos factores culturais vigentes daquela língua, enveredamos pelo estudo das imagens metafóricas contidas em três dos “*35 Sonnets*” de Fernando Pessoa, escritos em língua inglesa, e na respectiva tradução para Português Europeu, visando aquilatar em que medida a arquitectura semântica das imagens metafóricas no texto da língua de partida difere do texto da língua de chegada; tendo por base o modelo tendo por base o modelo da semiótica cognitiva de Brandt (2004) e Brandt / Brandt (2005, 2005a).

Em particular, este estudo semiótico-cognitivo trata de identificar perfis espaciais, vulgo esquemas imagéticos (cf. Johnson, 1990:127), que subjazem às arquitecturas espaciais das imagens metafóricas nos sonetos *I*, *VIII* e *XXXVI*, bem como às traduções realizadas por José Blanc de Portugal, Jorge de Sena e Adolfo Casais Monteiro e Sena, respectivamente. As referidas traduções constam do livro “*Poemas Ingleses*”, uma edição bilingue, publicada em 1974 pela editora Ática, com prefácio e notas de Jorge de Sena.

Complementarmente, faz-se uma confrontação dos perfis espaciais activados no texto original e na tradução, com o propósito de verificar convergências e divergências entre ambos.

Conforme já referido, o presente estudo, que se inscreve no âmbito do enquadramento cognitivo, socorre-se do modelo da Rede Semiótica de Espaços Mentais, desenvolvido por Per Aage Brandt (2004, 2005), sendo que foi posteriormente adaptado por ele e por Line Brandt (2005, 2005a) ao estudo de textos poéticos. No presente, o modelo semiótico-cognitivo foi pela primeira vez por nós aplicado ao estudo de textos poéticos originais em inglês de Fernando Pessoa e respectivas traduções para Português Europeu.

Nesta perspectiva teórica, uma análise semiótica-cognitiva de textos poéticos tem a particularidade de propor uma interpretação semântica que transcende as minúcias históricas e literárias do texto.

A opção pela abordagem cognitiva decorre do facto de, no âmbito da Linguística, Semântica e Semiótica Cognitivas, as palavras não são consideradas meros portadores de

forma, mas antes são veículo de organização do pensamento humano. Neste contexto, dado que “o processo de extensão semântica é culturalmente determinado” (cf. Almeida, 1999:118) se pressupõe, então, que os padrões conceptuais numa tradução sejam distintos dos inerentes ao texto original.

Como se sabe, a prática de tradução como “acção”<sup>1</sup> representa a busca de meios para se obter um texto, numa determinada língua de chegada, que tenha o mesmo valor linguístico e semântico do texto da língua de partida. Conforme propôs Peter Newmark (1998), o objectivo de toda a tradução é causar no leitor da língua de chegada o mesmo efeito que o texto original<sup>2</sup> supostamente causaria ao leitor da língua de partida. Este, chamado de “efeito equivalente”, seria o princípio norteador de toda a prática de tradução.

No âmbito da teoria cognitiva, porém, visiona-se a tradução como uma confluência de um acto individual de recepção e interpretação com dimensões individuais e/ou colectivas, linguísticas, sociais e históricas que visam a produção de efeitos de sentido similares àqueles que o autor do texto original pretendeu veicular, conforme já postulado por Tabakowska (1993:73):

*"Every individual and unique act of translation is preceded by an individual and unique act of reception and interpretation, but at the same time both stages are restricted by convention - linguistic, social, historical. Thus the subjective combines with the objective to give an unique product: in this sense a construal of a scene as seen within the theoretical framework of cognitive linguistics."*

Este ponto de vista é igualmente defendido por Conceição Lima (2010:33) ao estabelecer que a tradução é o cruzamento de duas línguas e culturas,

*“(...) contrariamente à abordagem inicial em Linguística (que tem como noção central a ‘equivalência’), que por muito tempo se empenhou em traçar uma rigorosa linha divisória entre a língua e aquilo que era chamado de ‘realidade extralinguística’, a língua não é vista como um fenómeno isolado, num vácuo, mas como parte integrante da cultura. Devemos, pois, ter em conta que, no cruzamento de duas línguas diferentes, ocorre, de igual modo, inevitavelmente, **o cruzamento de duas culturas.**”*

Neste sentido, no âmbito de abordagens recentes, objectiva-se que uma tradução não é mais uma prática simplesmente de transferência linguística mas antes constitui um processo

---

<sup>1</sup>Conforme Schleiermacher (2003:16) no século XIX definiu, o traduzir “trata de uma acção transformadora levada a cabo sobre a própria língua de chegada e a cultura do povo que a fala”.

<sup>2</sup> Aqui no sentido de ser um texto escrito na língua de partida.

de transferência cultural, ou por palavras de Conceição Lima (2010:34), “um acto de comunicação”, sancionado pelo diálogo entre as culturas.

Nesta mesma linha, Kenesei (2010:xviii) particulariza a questão da tradução de poemas. Para a autora, o “processo interpretativo”<sup>3</sup> de poemas traduzidos não se inicia quando o leitor entra em contacto com a tradução, uma vez que na mente do tradutor estão representados os esquemas cuja activação decorre no acto de leitura, conforme ilustrado abaixo:

*“The schemata in the translator’s mind are activated and information processing takes place in organized chunks. Not only schemata retrieval takes place, but an overall semantic interpretation determined by a cultural background as well as personal feelings. On the surface there are objectively traceable organised chunks to be translated and, on a deeper level, there is a subjective, more comprehensive phase of interpretation. These two contribute to the translated version of a poem. The poem provides new information for the translator. The information chunks (propositions, concepts are tied together in frames (knowledge subsets), scripts (stereotypes situation) or schemata (global patterns of events or states) (...). The information chunks fill the appropriate slots of a schema.”*

Por outras palavras, podemos referir que durante o processo de tradução é activado na mente do tradutor um conjunto de esquemas ligados aos *frames* da cultura da língua-fonte que possibilita a interpretação do poema, sendo que também são activados outros esquemas vigentes nos *frames* da língua-alvo.

Reunindo as abordagens cognitivas do processo de tradução de Tabakowska e de Kenesei, preconizamos que o texto traduzido, com especial referência para os sonetos, reflecte os modelos culturais vigentes na língua de chegada, uma vez que a acção de traduzir não lida apenas com elementos linguísticos mas é, essencialmente, condicionada por factores culturais que interferem nas escolhas do tradutor e se reflectem no produto final da tradução.

## 1.1 Metodologia de Investigação

Este estudo configura-se como um estudo de caso, sendo que, ao tomarmos como ponto de partida a análise semiótica-cognitiva dos textos, estamos a considerar que os sonetos

---

<sup>3</sup> “The interpretative process does not start with the reader’s encounter of the poem when the poem is translated into another language. It is the translator’s interpretation through which the poem is filtered.”

são produtos de um acto de enunciação, norteado por perfis de relevância particulares consignados nos espaços imagéticos.

Mas será que estes perfis de relevância particulares vigoram apenas para a arquitectura semântica original, ou seja, para o texto de partida em inglês ou são extensivos à arquitectura semântica traduzida, ou seja, para o texto de chegada em Português Europeu?”

Com o propósito de investigar e promover uma análise comparada das imagens metafóricas na obra em inglês e na sua respectiva tradução para Português Europeu impôs-se uma interrogação relativa às imagens metafóricas apresentadas no *corpus* interlinguístico: teriam sido essas imagens metafóricas construídas na base de esquemas imagéticos diferentes, como é de se esperar?

Tendo em consideração que a teoria da Rede Semiótica de Espaços Mentais se insere no campo da Semiótica Cognitiva, mas que decorre quer da Metáfora Conceptual quer da Teoria da Rede de Espaços Mentais, elaboramos uma breve abordagem das linhas-mestras que figuram o enfoque teórico, visando, assim, a contextualização da base teórica da referida teoria de aplicação.

Em primeiro lugar, incide-se sobre o conceito de Metáfora Conceptual com base em Lakoff (1987, 1993, 2003, 2008), Johnson (1990), Kövecses (2005), entre outros. Em segundo lugar, aborda-se a relação pertinente entre as metáforas e os modelos culturais com base, nomeadamente, em Lakoff (1989) e Kövecses (2005, 2006, 2008). Em terceiro lugar, explora-se o modelo da Integração Conceptual com base em Fauconnier e Turner (2002), primeiro estudo alargado sobre processo de mesclagens. Em seguida, defere-se o conceito de esquema imagético, bem como se delimita o seu conjunto sublinhando a importância dos mesmos na construção da arquitectura semântica dos sonetos. Por fim, aborda-se o modelo da Rede Semiótica de Espaços Mentais postulado por Brandt (2004, 2005) e Brandt / Brandt (2005, 2005a).

Após exposição do modelo teórico, partimos para a análise dos sonetos e respectivas traduções, separadamente, utilizando o modelo da Rede Semiótica de Espaços Mentais de Brandt (2004, 2005, 2010) e Brandt / Brandt (2005, 2005a). Por último, comparamos a arquitectura semântica em cada uma das imagens metafóricas mescladas do *corpus* seleccionado.

## 1.2 Objectivos

A escolha de um trabalho desta natureza baseia-se na hipótese de que as imagens metafóricas nos sonetos ingleses de Fernando Pessoa poderão ser diferentes das imagens metafóricas correspondentes na tradução para Português Europeu. Com efeito, conjectura-se que em ambos os textos as imagens metafóricas são construídas com base nos esquemas imagéticos, dimensões de relevância potencialmente diferentes, configurados em modelos culturais diversos.

Assim, o principal objectivo deste trabalho consiste na análise de imagens metafóricas presentes nos sonetos ingleses seleccionados e nas respectivas traduções para, em seguida, darmos a conhecer as diferenças e semelhanças encontradas.

Cabe sublinhar que não é objectivo desta investigação fazer uma análise crítica das traduções dos referidos sonetos, para tal, seria necessário enveredar por outro tipo de estudo; porém, não podemos negar que tal objectivo poderá fazer parte do nosso horizonte de trabalho em investigações futuras.

## 1.3 Estrutura do Trabalho

No plano estrutural, o trabalho encontra-se subdividido em cinco capítulos.

O primeiro capítulo consiste na apresentação da investigação, que engloba a delimitação do *corpus* da análise, metodologia de investigação e definição dos objectivos do estudo.

O segundo capítulo versa a exploração do enquadramento teórico. Na PARTE 1 enuncia-se os postulados cognitivos que regem o trabalho; na PARTE 2 dedica-se aos esquemas imagéticos com destaque àqueles que subjazem nas arquitecturas espaciais das imagens metafóricas estudadas; na PARTE 3 consiste na apresentação do modelo da Rede Semiótica de Espaços Mentais de Brandt, enfoque teórico aplicado à análise dos sonetos.

O terceiro capítulo incide sobre as análises dos sonetos em inglês e das respectivas traduções para Português Europeu.

O quarto capítulo versa a análise comparativa dos esquemas imagéticos que estruturaram as arquiteturas espaciais das imagens metafóricas nos sonetos e nas traduções.

Por último, no capítulo cinco, elabora-se um conjunto de conclusões acompanhadas de uma proposta para um trabalho futuro, a par de algumas considerações finais.

#### 1.4 Sobre os “35 *Sonnets*” de Fernando Pessoa

Como a proposta desta investigação é aplicar os conhecimentos da Semântica e Semiótica Cognitivas a partir da análise linguística das imagens metafóricas presentes em três dos “35 *Sonnets*” de Fernando Pessoa e nas respectivas traduções, não cabe aqui detalhar os meandros literários do *corpus* em estudo.

Contudo, não se pode ficar alheio a alguns detalhes do contexto da obra literária em questão, devido ao facto de se tratar de uma situação incomum, visto que a obra foi escrita em inglês por um português e posteriormente traduzida para português por outros autores portugueses.

Acreditamos que dada a complexidade da obra de Fernando Pessoa, à luz da Semiótica Cognitiva a contextualização temporal e espacial não merece demasiada atenção, até mesmo porque, conforme afirmam Brandt / Brandt (2005a:16), o enquadramento em questão é “*text-mind-oriented*”, como segue:

*“A cognitive-poetic reading is necessarily text-oriented, rather than biographically oriented. Or rather: it is text-mind-oriented, since minds are making sense of the linguistic artefact that is the text, and coming up with possible meanings.”*

Entretanto, do ponto de vista da tradução, é curioso observar que, mesmo sendo um poeta de nacionalidade portuguesa, Fernando Pessoa iniciou a sua produção poética em língua inglesa, sendo que só posteriormente produziu outras obras em português, a sua língua materna. Obviamente, também não se pode ficar alheio às circunstâncias que motivaram a escrita dos sonetos em inglês, pois, Fernando Pessoa realizou o primeiro ciclo de estudos em língua inglesa na África do Sul. Deste modo, se justifica o conhecimento profundo que possui da língua inglesa.

Diante deste facto relevante é inevitável colocarmos, mesmo que brevemente, algumas questões quanto ao processo de criação desses sonetos ingleses.

Em termos estruturais, os “35 *Sonnets*” foram escritos segundo a tradição shakespeariana, sendo que os sonetos são compostos por catorze versos, apresentando um sistema rítmico uniforme com o padrão de rimas alternadas ou cruzadas nos doze primeiros versos e finalizando com o dístico de rimas emparelhadas ou paralelas, cuja forma pode ser esquematizada por ababcdcdefefgg.

Em termos de conteúdo, a obra trata temas inerentes à condição humana, a incomunicabilidade dos seres, a incapacidade de expressão da alma, a adopção de máscaras no quotidiano, a questão da morte, que são enroupados segundo diversos paradigmas de pensamento.

Na opinião de Jorge de Sena apesar dos sonetos ingleses não configurem a “melhor poesia de Fernando Pessoa” (cf. Pessoa, 1974:13), eles constituem uma parte importante da sua obra porque transmitem o que o poeta “menos revelou de si próprio na sua poesia em português”. Para o autor, a poesia inglesa representa o “paradoxo máximo de Pessoa enquanto poeta português” (cf. Pessoa, 1974:14), muito embora admita que a imersão do poeta na língua e na cultura portuguesa ocorreu já no final da sua adolescência, concretizada “por actos de inteligência”. Para Sena, Pessoa apenas passou a escrever em português porque a sua poesia inglesa não teve “a recepção britânica que ele ingenuamente esperava”.

Teresa Rita Lopes, no prefácio do livro “*Poesia Inglesa*”, sob a organização e tradução de Luísa Freire (1995:7), rejeita a ideia, atribuída por muitos, de que a poesia inglesa de Pessoa tenha importância secundária, pois acredita ser “em língua inglesa que o pensamento e a inspiração [de Pessoa] abriram verdadeiramente as asas”. Lopes afirma também que Pessoa foi um “autodidacta na língua e na cultura portuguesa” e que escolheu “ser cidadão da pátria língua portuguesa” (cf. Freire, 1995:8) quando retornou a Portugal em 1905.

De facto Pessoa nunca perdeu o hábito de escrever em inglês, talvez por isso se intitulava “um português à inglesa” (cf. Freire, 1995:8).

Pessoa inicia a sua produção poética em inglês ainda na infância “sob vários nomes ingleses e se concretizou [na adolescência] com Alexandre Search, a primeira criação

importante da sua imaginação” (cf. Freire, 2008:665). Durante a vida adulta, Pessoa trabalha como tradutor de cartas comerciais, que aliás era a fonte do seu sustento, traduz diversos poetas ingleses e publica os “*Poemas Ingleses*”, por fim, no leito de óbito escreve em inglês uma última nota, “*I know not what future will bring*”<sup>4</sup>, encontrada na mesa-de-cabeceira aquando da sua morte.

Para Freire (2008:862), a sua obra em língua inglesa, ao que parece, representa uma outra codificação de si próprio, “uma submáscara em seu próprio nome”. A língua inglesa era sim uma constante na vida de Pessoa. Entretanto, seria este facto a prova de uma nacionalidade lírica inglesa? Talvez não. Na opinião de Lopes (2008:643), “os nove anos que passou em Durban não fizeram de Pessoa um escritor bilingue”.

## 1.5 Sobre a Tradução

De entre as traduções dos “35 *Sonnets*” disponíveis a nossa opção recaiu sobre a edição de Jorge de Sena, publicada pela editora Ática em 1974 e intitulada “*Poemas Ingleses*”, que contou com traduções de Adolfo Casais Monteiro, Jorge de Sena e a colaboração de José Blanc de Portugal com a tradução do soneto *I*. A escolha desta edição residuiu em duas ordens de razões: uma diz respeito aos critérios de delimitação do *corpus*, portanto, perfaz razões de ordem prática, a outra diz respeito às razões de ordem teórica.

Relativamente às questões de ordem prática, a tradução apresentada nesta edição bilingue, organizada por Sena teve como base a primeira publicação dos sonetos, em 1918.

Sabe-se que após esta publicação, Pessoa submeteu alguns<sup>5</sup> dos sonetos a uma cuidadosa revisão que deixou documentada em dois de seus exemplares de mão dessa edição de 1918. Nestes exemplares o poeta faz “notas marginais, propostas de substituição, acrescentos, eliminações, etc.” (cf. Pessoa, 1993:24) que, para Sena (1974:80), teria sido motivado pela intenção do autor de reeditar os sonetos ingleses.

---

<sup>4</sup> fazendo uma menção a Wordsworth, poeta inglês que teve grande influência na sua formação intelectual.

<sup>5</sup> Os sonetos que Pessoa modificou após a primeira publicação foram: *I, V, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIV, XVIII, XIX, XXI, XXIII, XXVII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII e XXXIII*.

Registe-se que noutras traduções dos sonetos para Português Europeu os tradutores utilizaram os sonetos já com as alterações feitas por Pessoa, após a primeira publicação. Contudo, ao utilizarmos uma abordagem semiótica-cognitiva na análise desses sonetos, enveredamos pelo estudo do texto literário como produto da manifestação do imaginário humano que, por sua vez, é um “pré-requisito cognitivo da simbolização e pensamento”<sup>6</sup> (cf. Brandt / Brandt, 2005a:1). Portanto, relativamente às questões de ordem teórica, alterações e correcções feitas por Pessoa quer decorrentes da atitude relativamente perfeccionista quer crítica de sua própria obra<sup>7</sup>, poderá ter interferido na integração textual enquanto produto da sua mente, pois, conforme apurados por Brandt / Brandt (2005a:12):

*“Nothing is accidental, or nothing should be; recall reading experiences that leave you with the feeling that any hypothetical alteration would disrupt the textual integrity – every comma, every sentence is in place: exactly where it ‘should’ be.”*

Acresce mencionar que a tradução utilizada nesta investigação foi realizada por uma comunidade de mentes, ou seja, por três poetas e tradutores, o que, a nosso ver, é garante dum estudo mais aprofundado das imagens metafóricas no plano cultural.

Por último, consideramos também que, por a referida tradução ter sido a primeira realizada para Português Europeu<sup>8</sup>, a proximidade temporal que liga a realização da obra literária e da tradução pode atestar uma menor influência da cultura contemporânea no resultado final do trabalho de tradução. Note-se que esta última razão, embora menos importante, também terá de ser levada em linha de conta.

---

<sup>6</sup> *“a cognitive prerequisite of symbolization and thought”*

<sup>7</sup> Pois, conforme Pessoa confessa, em entrevista seguida a publicação da obra *“Mensagem”*, em 1934, seu processo de criação inicia por “um impulso, por intuição, e que, em seguida, dava lugar ao crítico, que tendo conhecimento exacto das intenções do poeta, alterava o texto” (cf. Pessoa, 2006:214)

<sup>8</sup> Uma vez que parte das traduções apresentadas na referida edição de Sena foi primeiramente publicada por Casais Monteiro em 1954.

## ***CAPÍTULO 2 – SEMÂNTICA E SEMIÓTICA COGNITIVAS***

***“What poets primarily do, (...) is not create new conceptualizations of experience but talk about metaphorical entailment of ordinary conceptual mappings in new ways.”***

***(Gibbs, 1994:7)***

## 2. Introdução

O estudo semiótico-cognitivo das arquitecturas espaciais das imagens metafóricas em textos poéticos, tendo por base o modelo de Redes de Espaços Mentais (Brandt 2004, 2005, 2010 e Brandt / Brandt 2005, 2005a) pressupõe o conhecimento de alguns dos princípios cognitivos que figuram como pano de fundo ao referido enfoque teórico.

Em primeiro lugar, emerge o conceito de “Metáfora Conceptual”, articulado com o conceito de “Modelos Culturais”, uma vez que as metáforas se filiam à cultura de maneira inclusiva e convencional.

Tradicionalmente, a metáfora é definida como sendo um recurso literário, ou seja, um ornamento estilístico que serve ao embelezamento textual. Com o desenvolvimento da Linguística Cognitiva, a partir do início da década de 80, do século passado, a metáfora passa a ser entendida como recurso cognitivo, parte integrante da conceptualização da experiência, a todos os níveis, ou seja, inclusive o texto literário. De acordo com o paradigma cognitivista, Gibbs (1994:1) afirma que:

*“(...) human cognition is fundamentally shaped by various poetic or figurative processes” e a “Metaphor, metonymy, and other tropes are not linguistic distortions of literal mental thought but constitutive basic schemes by which people conceptualize their experience”.*

Deste modo, a metáfora passa a ser vista como um reflexo dos conceitos inseridos na cultura. Vinculadas a este conceito, encontram-se as “Metáforas Conceptuais” (Lakoff 1993) como sendo o produto dos mapeamentos entre dois domínios cognitivos distintos, ancorados na relação indissociável entre significado e experiência, ou melhor dito, entre posturas textuais e práticas culturais.

Nesta perspectiva, a construção linguística das imagens metafóricas convencionalizadas<sup>9</sup> ou não convencionalizadas<sup>10</sup> está alicerçada em diferentes esquemas imagéticos na projecção de um domínio-fonte num domínio-alvo, à luz de padrões abstractos da experiência que integram modelos culturais convergentes ou divergentes entre si (cf.

<sup>9</sup> imagens metafóricas convencionalizadas são criadas a partir das metáforas convencionais, que são aquelas *“metaphors that structure the ordinary conceptual system of our culture, which is reflected in our everyday language.”* (cf. Lakoff / Johnson, 2003:140)

<sup>10</sup> imagens metafóricas não convencionalizadas são criadas a partir das metáforas não convencionais, que são aquelas *“ metaphors that are imaginative and creative. Such metaphors are capable of giving us a new understanding of our experience.”*(cf. Lakoff / Johnson, 2003:140)

Pütz/Dirven 1996; Cienki 1997; Dewell 1997; Almeida 1999, 2000; Hampe 2005, entre muitos outros).

Na óptica de Fauconnier / Turner (2002), a mente humana utiliza processos ou operações subjacentes que não correspondem a um simples mapeamento metafórico unidireccional, uma vez que são decorrentes do “input” de diversos espaços mentais. Porém, consoante com o postulado lakoffiano da metáfora conceptual, segundo a teoria de Redes de Espaço Mentais de Brandt (2004), na construção de redes de integração conceptual a mente utiliza uma rede semiótica que se organiza unidireccionalmente. Deste modo, a rede semiótica de espaços mentais é pragmaticamente construída “*in loco*”, numa situação de enunciação particular, com intenção de produzir um significado particular.

## PARTE 1: Princípios Cognitivos que Regem o Presente Trabalho

### 2.1 Sobre a Metáfora Conceptual

Com a publicação da obra “*Metaphors we live by*”, em 1980, o linguista George Lakoff e o filósofo Mark Johnson sistematizaram o teorema da metáfora enquanto ferramenta conceptual, perspectiva que tinha emergido nos estudos de numerosos linguistas e filósofos europeus, tais como Kant, Blumenberg, Porzig, Weinrich (cf. Órfão, 2010:19-26), entre outros.

As metáforas, tidas anteriormente como figuras de retóricas, passaram a ser analisadas como parte integrante do sistema conceptual enquanto formas de entender e representar o mundo.

A noção de que a linguagem quotidiana é permeada por metáforas, decorrente de conceptualização do pensamento, ganharam destaque a partir do estudo anteriormente referido de Lakoff / Johnson. Contudo, importa ressaltar que esta “nova” visão de metáfora foi inspirada no estudo de Michael Reddy intitulado “*The Conduit Metaphor*”, publicado em 1979.

Nesse estudo (cf. Lakoff, 1993:203, *apud* Reddy 1979) Reddy demonstrou que a metáfora não consiste numa representação linguística mas numa operação conceptual. Pela primeira vez ficou evidenciado, através de uma análise linguística, que o processo metafórico é inerente à representação do mundo.

Reddy (*Idem*) postula que a mente contém pensamentos que podem ser tratados como objectos e que as expressões linguísticas constituem os veículos usados para o transporte das ideias contidas nos pensamentos. Nesta base, Reddy propõe, ainda, que os veículos que transportam as ideias correspondiam às ligações entre as palavras que, marcadamente, seriam constituídas por uma substância chamada “significado”.

No âmbito desta tese, Reddy (*Ibidem*) propõe que a “Metáfora Condutora”<sup>11</sup> seria veiculada pela língua e que a transmissão de um pensamento não seria um processo mecânico e determinista mas, antes, seria um processo de cooperação e interacção entre os falantes daquela língua.

---

<sup>11</sup> “*Conduit Metaphor*”

Partindo desta descoberta de Reddy, Lakoff / Johnson (2003:5) postulam que os conceitos que governam o pensamento governam também o senso prático do sujeito e, conseqüentemente, estruturam o seu comportamento. Assim sendo, o sistema conceptual desempenha um papel fundamental na percepção que o sujeito forma da realidade.

Tendo em vista que a metáfora é parte integrante do sistema conceptual, Lakoff / Johnson (2003:5) concluem, então, que a metáfora é, também, conceptual.

Ao discutirem a natureza e a estrutura da metáfora conceptual, Lakoff / Johnson (2003) definem como sendo um mapeamento conceptual, ou seja, um conjunto de correspondências que nos permite compreender o conceito de um domínio cognitivo, usando o conhecimento de um outro domínio cognitivo. Em termos estruturais, a metáfora conceptual é a relação que se estabelece entre dois domínios cognitivos, X e Y, no qual X é Y.

Após o estabelecimento dessa relação entre o escopo do domínio X, classificado como domínio-fonte<sup>12</sup>, e o escopo do domínio Y, classificado como domínio-alvo<sup>13</sup>, Lakoff / Johnson (2003:4) preconizam que o nosso sistema conceptual é configurado por mapeamentos metafóricos convencionais e fixos. Adicionalmente, postulam que o referido sistema conceptual é alicerçado em experiências de natureza física vividas pelo ser humano. Por exemplo, na metáfora conceptual A VIDA É UMA VIAGEM<sup>14</sup> vigora um mapeamento entre o domínio fonte VIAGEM e o domínio alvo VIDA, o qual possibilita um sujeito de conceber a vida em termos do conceito de viagem.

Assim, estabelece-se que as metáforas são erigidas por correlações da experiência corpórea do sujeito, sendo que são parte integrante do seu inconsciente cognitivo. Analogamente, as metáforas são aprendidas e usadas automaticamente sem que o sujeito enunciador tenha consciência disso.

Sublinhe-se que para se formar a base da metáfora conceptual é necessário que os conceitos relacionados tenham algum tipo de semelhança interna e paralelismo interno relativamente ao domínio da experiência física<sup>15</sup>. Conforme explica Kövecses (2006:116), a relação que se estabelece, por exemplo, entre VIDA / VIAGEM decorre da pertinência do

---

<sup>12</sup> *Source Domain* – domínio mais concreto

<sup>13</sup> *Target Domain* – domínio mais abstrato

<sup>14</sup> “LIFE IS A JOURNEY”

<sup>15</sup> *Embodied experience*

estabelecimento de analogia entre a pessoa que vive e a pessoa que viaja, ou, entre o propósito da vida e o destino da viagem, ou ainda, entre as dificuldades enfrentadas na vida e os obstáculos de um caminho percorrido, entre outras semelhanças.

Em suma, a metáfora conceptual é um conjunto de mapeamentos a partir da intersecção de domínios cujas semelhanças têm que ser percebidas e compartilhadas pelos sujeitos de um acto comunicativo.

Kövecses (*Idem*) também destaca que as semelhanças entre os dois domínios não precisam ser muito óbvias, é apenas necessário que alguns elementos particulares do domínio-alvo correspondam a alguns elementos característicos do domínio-fonte. Neste sentido, Lakoff (2008:21) afirma que os mapeamentos metafóricos são parciais.

Em “*The Contemporary Theory of Metaphor*”, Lakoff (1993:205) chama a atenção para a distinção entre as palavras: “mapeamento” e “proposição”. Conforme esclarece, o mapeamento muitas vezes é usado de forma equivocada e neste caso como sendo a própria proposição da metáfora conceptual. Refira-se que O AMOR É UMA VIAGEM<sup>16</sup> é a proposição do mapeamento AMOR – COMO – VIAGEM<sup>17</sup>, que neste exemplo projecta o conhecimento de viagem no entendimento do conceito de amor. Desta forma, o mapeamento consiste num conjunto de correspondências ontológicas<sup>18</sup> que caracterizam as correspondências epistemológicas<sup>19</sup>.

Segundo Lakoff (1993:207), o que constitui o mapeamento AMOR – COMO – VIAGEM não é a expressão linguística<sup>20</sup> em si, mas é o mapeamento ontológico entre os dois domínios conceptuais VIAGEM e AMOR. Por esta razão, Lakoff considera que o mapeamento é convencional, ou seja, é uma parte fixa do nosso sistema conceptual, pelo que novas expressões metafóricas, que dizem respeito ao “relacionamento amoroso”, podem ser entendidas instantaneamente mediante correspondências ontológicas ou outros dados sobre o domínio cognitivo de VIAGEM.

---

<sup>16</sup> “*LOVE IS A JOURNEY*”

<sup>17</sup> As letras em maiúsculo são usadas nas expressões mnemónicas que designam os mapeamentos.

<sup>18</sup> Correspondências específicas do conceito no contexto da partilha de conhecimento.

<sup>19</sup> Correspondências feitas a partir do conhecimento, ou saber, adquirido através da experiência vivida pelo sujeito.

<sup>20</sup> Conforme explica Lakoff (*idem*), os teóricos da teoria contemporânea da metáfora usam o termo **metáfora** em menção aos mapeamentos conceptuais e o termo **expressão metafórica** para se referirem as expressões linguísticas, que, por sua vez, é facultada pelo mapeamento em si.

Para Lakoff (1993:208), se a metáfora conceptual fosse meramente uma expressão linguística, cada uma delas relacionar-se-ia com uma metáfora distinta, e como sabemos, isto não acontece. De facto, grande parte da construção de sentido faz-se a partir do recurso a metáforas conceptuais; dado que diferentes expressões linguísticas podem expressar alguns aspectos de uma mesma metáfora conceptual.

A noção de que cada mapeamento constitui uma estrutura fixa de correspondência conceptual entre dois domínios cognitivos possibilita-nos entender a extensão semântica em termos de correspondências convencionais. Segundo Lakoff (*Idem*):

*“(...) each mapping defines an open-ended class of potential correspondence across inference patterns. When activated, a mapping may apply to a novel source domain knowledge structure and characterize a corresponding target domain knowledge structure.”*

Porém, não há garantias de que se um item lexical for convencional no domínio-fonte também o será no domínio-alvo, pois tudo dependerá dos aspectos particulares de cada mapeamento, pois conforme afirma Lakoff (*Ibidem*):

*“Mappings should not be thought of as processes, or as algorithms that mechanically take source domain inputs and produce target domain outputs. Each mapping should be seen instead as a fixed pattern of ontological correspondences across domains that may, or may not, be applied to a source domain knowledge structure or a source domain lexical item.”*

O que se observa aqui é a possibilidade de um domínio cognitivo ora funcionar como fonte (tomada a sua parte literal) ora funcionar como alvo. Por exemplo, parte de uma estrutura conceptual pode ser entendida usando a estrutura importada de outro domínio, enquanto a outra parte pode ser entendida directamente, sem a necessidade de se estabelecer correspondência entre os dois domínios em causa. Conforme explicado anteriormente, a vida pode ser entendida através do mapeamento A VIDA COMO UMA VIAGEM, o que equivale a dizer que entendemos e representamos o domínio cognitivo (fonte) VIDA em termos do domínio cognitivo (alvo) VIAGEM. Porém, noutras situações, podemos entender o item lexical “vida” directamente. Por exemplo, no enunciado “A minha vida está cheia de problemas”, entendemos que o sujeito enunciador está a passar por dificuldades. Tal entendimento é possível por meio de dois mapeamentos, o primeiro deriva da metáfora

conceptual UMA PESSOA É UM CONTENTOR<sup>21</sup> e o segundo decorre da metáfora PROBLEMA É FLUIDO<sup>22</sup>.

Neste sentido, Lakoff (1993) distingue “metáfora conceptual” de “realizações metafóricas”, sendo que a primeira é um mapeamento conceptual entre dois domínios, enquanto as outras são representação linguística da metáfora conceptual.

Portanto, ao efectuarmos os mapeamentos metafóricos estamos fazendo uso quer de experiências físicas quer de padrões abstractos dessas mesmas experiências, designados por Johnson (1990:127) de “*image-schema*”, doravante referidos como esquemas imagéticos (cf. PARTE 2 deste capítulo).

## 2.2 Sobre os Modelos Culturais

Em sùmula, podemos explicar que a metáfora é um recurso cognitivo usado para conceptualizar um determinado domínio cognitivo à luz de um outro domínio.

Sob o prisma conceptual, a metáfora é o resultado de ligações implícitas entre dois domínios cognitivos que são mapeamentos a partir de características próximas. Neste aspecto, as metáforas constituem uma forma activa de entendimento humano, pelo que os significados das palavras são veiculados a partir de inferências<sup>23</sup> que organizam as nossas experiências quotidianas e que levam o sujeito a compreender a realidade à sua volta.

Com efeito, podemos dizer que usamos as metáforas conceptuais para agruparmos uma área de experiência<sup>24</sup>, para nos orientarmos<sup>25</sup>, para expressarmos sentimentos<sup>26</sup>, para nos posicionarmos perante uma situação<sup>27</sup>, para representarmos ideias<sup>28</sup>, enfim, para entendermos a própria vida<sup>29</sup>.

---

<sup>21</sup> “PEOPLE ARE CONTAINERS”

<sup>22</sup> “PROBLEMS ARE FLUIDS”

<sup>23</sup> As quais Lakoff (1987) chamou de “*entailments*”

<sup>24</sup> “CAUSES ARE FORCES”

<sup>25</sup> “PROGRESS IS MOTION FORWARD”

<sup>26</sup> “AFFECTION IS WARMTH; PEOPLE ARE CONTAINERS”

<sup>27</sup> “IMPORTANT IS CENTRAL”

Sublinhe-se que a metáfora, como parte constituinte da Teoria da Metáfora Conceptual, está intrinsecamente relacionada com a cultura, na medida em que o seu sentido se coaduna com as experiências corporais e com as práticas culturais e discursivas dos falantes duma língua. Por outras palavras, as dimensões metafóricas fazem transparecer as crenças e práticas vigentes à cultura num determinado enquadramento cultural.

Tendo consciência da complexidade intrínseca à essa questão, vamos aprofundar a discussão sobre a relação entre as “imagens metafóricas” e as “dimensões culturais”.

Primeiramente, torna-se necessário delinear o conceito de cultura que preside neste estudo. Depois, com base em Kövecses (2005), discutiremos o carácter universal e particular das metáforas a partir de *frames* de uma dada cultura. Em seguida, com base em Lakoff (1987), analisaremos como se produz a categorização linguística numa comunidade de mentes, plasmada em processos de lexicalização. Por fim, evidenciaremos como as metáforas conceptuais, para além de representações cognitivas, assumem o estatuto de fenómenos culturais e sociais, conforme postula Kövecses.

À partida, convém destacar que o conceito de cultura sofreu alterações ao longo dos tempos. No contexto deste trabalho, utilizaremos um conceito de matriz antropológica, defendido por vários académicos<sup>30</sup>, que assume “cultura” como um conjunto de saberes, experiências e práticas, que integram os conhecimentos partilhados por um conjunto de indivíduos de uma comunidade linguística.

Conforme defende os linguistas da teoria conceptual, esse conhecimento partilhado, que é reivindicado pelos antropólogos como sendo a parte principal da noção de cultura, pode ser adquirido através das metáforas, especialmente, no que diz respeito à compreensão dos conceitos abstractos, como por exemplo a noção de tempo, de emoções, de valores morais, entre outros.

Neste sentido, para Kövecses (2005:2) as metáforas cumprem um papel de extrema importância na maneira com que experienciamos a realidade e com que convivemos em grupo. Por esta razão, para esse autor, “metáforas podem ser inerente à cultura”<sup>31</sup>.

---

<sup>28</sup> “*IDEAS ARE OBJECTS*”

<sup>29</sup> “*LIFE IS A JOURNEY*”

<sup>30</sup> como por exemplo, Naomi Quinn, Claudia Strauss, entre outros (Kövecses, 2006:69)

<sup>31</sup> “*metaphors may be an inherent part of culture*”.

Tendo por base este conceito de cultura, podemos aventar que a conexão entre a metáfora e a cultura se estabelece a partir da construção dos significados das palavras e das expressões linguísticas que são partilhados pelos falantes de uma mesma língua.

Note-se, que a noção de “construção de significado”, usada aqui, traduz, em larga medida, uma actividade cognitiva que emerge das representações de domínios da experiência.

Por força desta constatação, Kövceses (*Idem*) produz um conjunto de conjecturas acerca da universalidade e da variação das metáforas, a saber: “até que ponto as metáforas são partilhadas?”<sup>32</sup> ; “até que ponto os indivíduos em todo mundo partilham um entendimento comum acerca do mundo que vivem?”<sup>33</sup>

Ao reflectir sobre estas questões, Kövceses (2005:3) assume que algumas metáforas conceptuais têm um carácter potencialmente universal uma vez que se relacionam com as experiências físicas comuns à maioria dos seres humanos, independentes da cultura que estão inseridos. Um exemplo que o autor usa para ilustrar esta questão é o da metáfora conceptual AFEIÇÃO É CALOR<sup>34</sup>.

De facto, independente da cultura, é muito provável que uma das primeiras sensações que vivenciamos é o conforto do calor humano. Isto se dá porque qualquer pessoa, pelo menos nos primeiros momentos da sua vida, passa pela experiência de ser aconchegado por alguém que lhe oferece protecção e carinho. Logo, o mapeamento AFFEIÇÃO COMO UM SENTIMENTO CALOROSO pode conter um carácter universal, sendo que, em consequência a metáfora conceptual AFEIÇÃO É CALOR pode ser considerada como uma “metáfora conceptual primária”.

Neste sentido, Kövceses (*Idem*) destaca que as metáforas conceptuais primárias podem conter marcas de universalidade uma vez que:

*“To learn such ‘primary’ metaphors is not a choice for us: It happens unconsciously and automatically. Because this is a universal bodily experience, the metaphor corresponding to it may well be universal. In other word, universal primary experiences produce universal primary metaphors.”*

<sup>32</sup> “To what extent do people share their metaphors?”

<sup>33</sup> “To what extent do people around the world share their understanding of aspects of the world in which they live”?

<sup>34</sup> “AFFECTION IS WARMTH”

Portanto, a partir deste princípio, presume-se que existe um número considerável de metáforas conceptuais primárias utilizadas em diversas culturas. Contudo, segundo Kövceses (2005:11), não se pode corroborar que por esta razão estas sejam mais importantes do que as restantes conceptualizações metafóricas.

Contrariamente, dadas as características específicas de cada cultura, é natural que determinadas metáforas conceptuais que vigoram exclusivamente num dado contexto cultural sejam, efectivamente, tão importantes quanto as primárias. Inclusive, para Kövceses (*Idem*), essas metáforas conceptuais denominadas de “metáforas conceptuais complexas” seriam antes, do ponto de vista cultural, mais importantes do que as “metáforas conceptuais primárias”, pois elas estão ligadas aos respectivos *frames* ou modelos culturais da língua em que se inserem.

Conforme elucida Kövceses (2005:4), em algumas culturas, as metáforas conceptuais complexas podem ser formadas a partir da combinação de metáforas conceptuais primárias. Neste caso, as metáforas conceptuais primárias funcionam como correspondências conceptuais, ou mapeamentos, entre os domínios fonte e alvo. Na sua óptica, este é mais um argumento que comprova que as metáforas conceptuais primárias são potencialmente mais universais do que as metáforas conceptuais complexas.

Adicionalmente, Kövceses (*Idem*) deixa claro que, apesar de a cultura influenciar em grande parte na formação da metáfora conceptual, existem outros factores que explicam a universalidade e a variabilidade das metáforas. De entre os referidos factores Kövceses destaca os seguintes:

- a) as experiências quotidianas não levam, necessariamente, à génese das metáforas universais;
- b) as experiências corporais podem ser seleccionadas no processo de formação das metáforas;
- c) as experiências corporais podem ser relevantes tanto para a cultura como para os processos cognitivos;
- d) as metáforas primárias não são, necessariamente, universais;
- e) as metáforas complexas podem ser potencial ou parcialmente universais;

- f) as metáforas não são, necessariamente, baseadas nas experiências corporais, muitas delas são influenciadas por considerações culturais e por processos cognitivos de tipo variado.

Portanto, voltando à nossa questão colocada anteriormente, temos que, na base da relação entre metáforas conceptuais e dimensões culturais, a noção de “construção de significado” das palavras e das expressões linguísticas pode residir na formação das metáforas conceptuais, sobretudo das metáforas conceptuais complexas.

Com isso, queremos dizer que, no cerne de uma cultura, as expressões metafóricas são formadas a partir de um processo de categorização de palavras que é adoptado por os membros daquela cultura. Registe-se ainda que os mapeamentos metafóricos são uma projecção extrínseca dos conceitos mais abstractos (e que, a partida, são intrínsecos aos *frames*, ou modelos culturais) em conceitos mais concretos, que são manifestados e partilhados por membros do grupo social.

Neste sentido, podemos considerar que as metáforas se filiam à cultura de maneira inclusiva e convencional.

A fim de entendermos melhor como os mapeamentos metafóricos são intrínsecos aos modelos culturais ao mesmo tempo que são um produto proveniente da categorização de palavras entre os membros de um mesmo grupo, cabe neste ponto do estudo, particularizarmos os termos, “*frame*” e “categorização”.

Por uma questão metodológica, começamos por definir o termo “categorização” que constitui o ponto de partida deste enquadramento teórico. Na obra “*Women, Fire, and Dangerous Things*” Lakoff (1987:70) desenvolve a teoria dos “Modelos Cognitivos Idealizados” a partir de estudos sobre a semântica das cenas e de *frames* de Fillmore (1977), dos estudos sobre a metáfora desenvolvidos por Lakoff / Johnson (1980), bem como do estudo da gramática cognitiva de Langacker (1987).

No contexto da sua teoria, Lakoff (1987:70) postula que a nossa compreensão de mundo é feita mediante os modelos de categorias conceptuais, os quais nos permitem elaborar o conhecimento a partir da categorização de objectos. Assim, a categorização das entidades é realizada a partir dos traços mais significativos, ou seja, dos traços protótipicos e por

intermédio dos Modelos Cognitivos Idealizados<sup>35</sup> (cf. Lakoff, 1987:145). Portanto, é através da categorização dos objectos que representamos os vários domínios da experiência humana, quer no campo da prática quer no campo da teoria, facultando, assim, a percepção da realidade.

A noção de que as categorias estão veiculadas, nomeadamente, ao pensamento e a conceptualização e que por isso devem, em geral, se ajustar ao paradigma objectivista da mente, levou Lakoff (1987:xiv) a postular que:

*“All conceptual categories must be symbols (or symbolic structures) that can designate categories in the real world, or in some possible world. And the world must come divided up into categories of the right kind so that symbols and symbolic structures can refer to them.”*

Desta constatação, Lakoff (1987:286) propõe que as categorias são de índole conceptual e a construção de significado é um processo inconsciente e automático, na maioria das vezes.

Nesta linha de pensamento, pressupõe-se que os Modelos Cognitivos Idealizados são constructos<sup>36</sup> idealizados e estruturados a partir da interacção humana, sendo que esta é concretizada mediante recurso à linguagem<sup>37</sup>. É de sublinhar que para Lakoff (*Idem*), os Modelos Cognitivos Idealizados não evidenciam, de forma directa, factos do mundo, mas reflectem necessidades, interesses e experiências dos indivíduos de uma determinada comunidade linguística. Neste âmbito, o fenómeno linguístico orienta-se por padrões recorrentes da experiência intersubjectiva, plasmada no processo de categorização.

Kövceses (2006:28) sublinha também que a categorização das palavras não se processa de forma abstracta, mas é baseada quer em diferentes experiências dos domínios cultural, social e individual, quer em experiências físicas idênticas. Refere também que as construções linguísticas dependem do enquadramento cultural, conforme preconizado no conceito fillmoreano de *frame*.

---

<sup>35</sup> “ *The Cognitive Idealized Models do a great deal of the real work of the mind and have a wide use in rational processes*”(Lakoff, 1987:145).

<sup>36</sup> Segundo o “*Dicionário Houaiss*”, **constructo** é “uma construção puramente mental, criada a partir de elementos mais simples, para ser parte de uma teoria”.

Apesar da circularidade da definição, vamos utilizar esta nomenclatura pois é a usada por Kövceses, e como veremos a seguir por Fauconnier também, entre outros.

<sup>37</sup> Conforme assenta a Linguística Cognitiva, linguagem é o meio pelo qual interpretarmos o mundo e organizamos os nossos conhecimentos.

Logo, do ponto de vista da Linguística Cognitiva, os Modelos Cognitivos Idealizados são modelos culturais, visto que as categorias geradas pelo sistema conceptual humano são simultaneamente cognitivas e culturais.

Convém sublinhar, porém, que no âmbito da Linguística Cognitiva, o termo “*frame*” é muitas vezes utilizado de forma indiscriminada, sendo que o próprio Kövecses (2006:64), por exemplo, utiliza o referido como sinónimo de roteiro, cena, modelo cultural, modelo cognitivo idealizado, domínio, esquema.

Devido a restrições de espaço, no âmbito deste trabalho, não podemos aprofundar nas divergências teóricas que presidem à utilização dos referidos termos, pelo que empregamos a nomenclatura “Modelos Culturais”, partindo da definição de que *frame* se reporta a uma “representação mental estruturada de uma categoria conceptual”<sup>38</sup> (cf. Kövecses, 2006:64).

Marcadamente, os modelos culturais são determinados por eventos sequenciados e que instituem o conhecimento partilhado dentro de um contexto social. Consequentemente, é a partir de os modelos culturais que entendemos o significado de uma palavra ou formamos algum tipo de conceito.

Para ilustrar esta ideia, Kövecses (2006:69) cita o exemplo do modelo cultural que se consubstancia com a palavra “restaurante”. Portanto, no âmbito do domínio cognitivo, a cena do restaurante consiste na seguinte sequência de acções: entrar no restaurante; sentar-se; consultar o menu; fazer o pedido ao empregado; ser servido por ele; comer; pagar a conta; sair do restaurante.

No entanto, os procedimentos acima referidos podem ser total ou parcialmente alterados, dependendo do lugar em que se está, ou, ainda, da cultura que o evento de ir a um restaurante se realiza.

Para ilustrar um modelo diferente de restaurante, no Brasil<sup>39</sup> há um género de restaurante, designado “Kilo”, em que o cliente, ao invés de se sentar à mesa, como é habitual no restaurante, vai logo para a fila de *self-service* para se servir. No balcão de entrada estão as bandejas com pratos e talheres, sendo que no balcão de saída a pessoa que cobra e que recebe

---

<sup>38</sup> (...) *structured mental representation of a conceptual category*”

<sup>39</sup> Mas não exclusivamente.

os pagamentos pelo alimento vendido. Durante o trajecto a pessoa serve-se a gosto e, em seguida, paga a respectiva conta, que é calculada a partir do peso da comida no prato. Só depois é que o indivíduo se senta à mesa. Após terminar a refeição, coloca a sua bandeja num carrinho de recolha das louças usadas.

Este exemplo acima serve para clarificar que uma mesma categoria conceptual, no caso “restaurante”, pode enformar diferentes modelos culturais, o que serve, também, para demonstrar que a construção cognitiva destes modelos é influenciada pelas dimensões culturais vigentes localmente.

Nesta altura, do ponto de vista teórico-prático, já é possível corroborar que a problemática da metáfora conceptual, sobre o prisma cultural, reside na sua relação com os seus modelos culturais.

Conforme postulado por Kövecses (2005:7), as metáforas conceptuais são parte integrante dos modelos culturais e “convergem em e frequentemente produzem modelos culturais que operam no pensamento”<sup>40</sup>. Sendo que, convém salientar que as metáforas conceptuais também intervêm na construção da realidade sócio-física, pois “frequentemente materializam, ou são compreendidas, por processos não linguísticos, ou seja, por processos no âmbito sócio-físico”<sup>41</sup>.

Assim, a metáfora conceptual, para além de ser um fenómeno linguístico e conceptual, constitui também um fenómeno social e cultural (cf. Kövecses, 2005:293).

Visualiza-se, então, que a universalidade e a variação da metáfora conceptual decorrem do entrosamento de três aspectos indissociáveis: a linguagem, que é decorrente da actividade neuro-fisiológica; a cultura, que é fundada na experiência sócio-cultural e a cognição, que é decorrente do processamento cognitivo, englobando preferências cognitivas e estilísticas dos falantes.

Tomando por base a metáfora conceptual enquanto um fenómeno social e cultural, pode concluir-se que a metáfora organiza a nossa compreensão de mundo a partir dos Modelos Cognitivos Idealizados. Esses, conforme explicado anteriormente, são intrínsecos à

---

<sup>40</sup>“(…) converge on, and often produce, cultural models that operate in thought.

<sup>41</sup>“(…)often materialize, or are realized, in nonlinguistic ways, that is, not only in language and thought but also in social-physical practice and reality

cultura e também emergem das representações mentais dos objectos e das vivências comuns aos membros de uma mesma comunidade.

Em suma, podemos então dizer que, numa dada cultura, os indivíduos utilizam e/ou compreendem a maioria das metáforas conceptuais que lhes são inerentes em face da existência de um acervo cultural; portanto, relativo ao que Kövecses (2005:193) afirma, “modelos culturais são melhores compreendidos como sendo qualquer organização coerente da experiência humana partilhada por indivíduos”<sup>42</sup>.

### 2.3 Sobre a “Teoria da Integração Conceptual”

Conforme analisamos no tópico anterior, a ligação que existe entre a cultura e a metáfora reside na construção do significado na medida em que elas são partilhadas por uma comunidade de indivíduos.

Apontamos, também, que, num contexto cultural, as expressões metafóricas são construídas a partir do processo de categorização linguística na base do qual se edificam os mapeamentos metafóricos.

Passemos à “Teoria da Integração Conceptual”, ou “Teoria de Mesclagens”, desenvolvida inicialmente por Gilles Fauconnier (1994) e sistematizada por ele e por Mark Turner na obra *“The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind’s Hidden Complexities”* em que se evidencia processos ou operações subjacentes à produção de significados na mente humana.

Tomando como ponto de partida o conceito de mapeamento metafórico, Fauconnier (1998) postula que os mapeamentos metafóricos são a base da formação dos “Espaços Mentais”, componentes fundamentais das operações mentais que, mediante o surgimento de novas estruturas, constroem o significado de uma enunciação.

Posteriormente, Fauconnier (2003:8) porém evidencia que os mapeamentos entre os domínios cognitivos, manifestos nos actos de pensar ou falar, são de tipo variado. O primeiro

---

<sup>42</sup> “Cultural models are best conceived of as any coherent organization of human experience shared by people.”

deles, “mapeamentos projectados”<sup>43</sup>, preconiza a projecção da estrutura de um domínio noutro, envolvendo a dimensão lexical. Na óptica do autor, alguns destes mapeamentos são usados por todos os membros de uma mesma cultura o que os tornam “culturalmente e lexicalmente fortalecidos, e como Turner (1991) mostra, eles, na verdade, definem a estrutura categorial de uma língua e cultura”<sup>44</sup>.

Um segundo tipo de mapeamento descrito por Fauconnier (2003:11) é o “mapeamento do tipo pragmático”<sup>45</sup>. Neste tipo de conexão, dois domínios relevantes que podem aparecer num dado contexto, correspondem tipicamente a duas categorias diferentes de objectos que são mapeadas entre si por uma função pragmática. Como este tipo de mapeamento se refere à metonímia, que não é o tema central do trabalho, não o vamos aprofundar.

O terceiro tipo de mapeamento mencionado pelo autor (*Idem*) é o “mapeamento esquemático”<sup>46</sup> que opera quando um esquema geral (ou modelo cultural) é usado para estruturar uma situação num dado contexto cultural.

Os referidos mapeamentos entre os espaços mentais, formados a partir de um conjunto de correspondências, estabelecem-se em contexto de interacção discursiva, tendo como pano de fundo um determinado contexto cultural. Portanto, as novas estruturas cognitivas são formadas *online*, ou seja, durante um acto de semiose.

Neste mesmo estudo, Fauconnier (*Ibidem*) afirma que a ligação entre os elementos dos espaços mentais, ainda que sejam completamente diferentes em termos de suas características, se estabelece na base da Integração Conceptual.

Numa entrevista concedida a Coscarelli e Franco (2005:293), Fauconnier explica que os espaços mentais são construções *in loco* que:

“(…) se referem ao que acontece por detrás das cenas quando falamos ou pensamos; são construções mentais muito complexas, até mesmo para as sentenças mais corriqueiras. São pequenos conjuntos de memória de trabalho que construímos enquanto pensamos e falamos. Nós conectamos esses espaços entre si e também os relacionamos a conhecimentos mais estáveis.”

---

<sup>43</sup> “*projection mapping*”

<sup>44</sup> “(…) *culturally and lexically entrenched, and as Turner (1991) shows, they actually define the category structure for the language and culture*”.

<sup>45</sup> “*pragmatic function mapping*”

<sup>46</sup> “*schema mapping*”

Convém sublinhar que já anteriormente Fauconnier (2001a) tinha definido a Integração Conceptual como sendo uma competência mental básica e fundamental utilizada no processo de construção de significado. Para este autor, o essencial desta operação é a conexão parcial arquitectada entre os espaços mentais, podendo corresponder ao seguinte processo mental: primeiramente, realiza-se uma selecção de características de dois “Espaços de Input”. Em seguida, estas características são agrupadas no “Espaço Genérico”, que constitui a base para a formação de uma nova estrutura. Por fim, a ligação das características seleccionadas dos dois espaços de input, estabelecida no espaço genérico, é projectada no “Espaço de Mesclagem”, fazendo emergir uma nova estrutura.

A conexão parcial entre os espaços mentais, que estabelece a estrutura emergente a partir do “Modelo de Quatro Espaços”<sup>47</sup> já tinha sido especificada por Gilles Fauconnier e Mark Turner (1995:5), como segue:

*“(...)when a conceptual projection occurs, two mental spaces are set up, one for the source, and one for the target—such spaces do not represent entire domains, but rather represent relevant partial structure, as highlighted from a certain point of view. Like mental spaces in general, they may inherit additional structure by default from context, culture, and background.*

*As in standard accounts, there will be projection from source to target: the mental spaces will be linked by counterpart functions. But in addition, middle spaces will be constructed. The most abstract, which we call GENERIC, reflects the roles, frames, and schemas common to the source and target spaces. This part of the analysis actually has equivalents in most approaches and should be fairly uncontroversial. But a fourth kind of middle space, which we call BLENDED, is also available: it combines specifics from source and target, yielding an impression of richer, and often counterfactual or “impossible” structure.(...)”*

Na base da Teoria de Integração Conceptual destes autores, Almeida (2003:68) corrobora que a construção das mesclas “decorre do estabelecimento de mapeamentos entre elementos e relações que integram espaços mentais diferentes” e fundam-se na base dos seguintes princípios:

- princípio da integração: as representações no espaço mesclado integram uma única unidade;
- princípio topológico: as relações presentes na mescla devem equivaler às relações configuram os elementos equivalentes nos outros espaços mentais;
- princípio da construção de rede: a representação da mescla deve reportar-se aos mapeamentos presentes nos espaços mentais do input;
- princípio da desconstrução: as mesclas são passíveis de desconstrução a partir dos outros espaços mentais da rede;
- princípio da significação: os elementos constantes da mescla são necessariamente dotados de sentido;

---

<sup>47</sup> “The Four-Space Model”

- princípio da compressão por metonímia: redução tendencial da distância entre elementos relacionados por metonímia.” (*Idem*)

Em suma, Fauconnier / Turner (2002:6) postulam que a Integração Conceptual é uma operação mental que decorre três outras operações. A primeira delas, “Identificação”<sup>48</sup>, consiste no reconhecimento de analogias, diferenças, contrastes, etc., entre representações linguísticas dois domínios cognitivos. A segunda operação mental é a da “Integração”<sup>49</sup>, no seio da qual se realiza a conexão entre os domínios lexical, sintáctico e discursivo. Por fim, a operação da “Imaginação”<sup>50</sup> que, concomitantemente com as outras duas operações, possibilita a construção do sentido pretendido pelo falante no acto discursivo mediante da projecção de dois ou mais domínios cognitivos no espaço de mesclagem.

No contexto da Teoria de Integração Conceptual, as relações conceptuais desempenham um papel fundamental na configuração das mesclas, sendo que, segundo Fauconnier / Turner (2002:93), são relações vitais, como por exemplo, variação ou mudança, identidade, tempo, espaço, causa – efeito, parte – todo, representação, papel – valor, analogia, contrafactuais, propriedade, similaridade, categorias e intencionalidade.

De entre as relações vitais, Fauconnier / Turner (2002:230) consideram que as contrafactuais têm um papel fundamental no estabelecimento de todas as relações cognitivas, visto que “tipicamente qualquer rede de integração tem espaços implícitos de contrafactuais ligados aos variados espaços vigentes”<sup>51</sup>. De facto, por recurso às contrafactuais o processo de integração conceptual contempla a compatibilização entre cenários factuais e cenários imaginados no espaço de mescla.

Assim, segundo a Teoria da Integração Conceptual, durante um acto de comunicação o locutor e o alocutário realizam operações de mesclagem conceptual, que constituem uma “Rede Conceptual Integrada” apresenta, em sua forma menos complexa, por quatro espaços mentais: o “Espaço de Entrada 1” (Input 1), o “Espaço de Entrada 2” (Input 2), o “Espaço Genérico” e o “Espaço de Mescla” (espaço da integração). Esse processo de integração dos espaços mentais foi configurado por Fauconnier / Turner (2002:46) da seguinte forma:

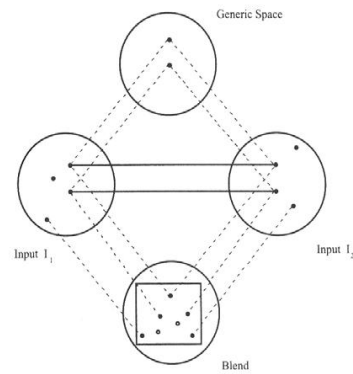
---

<sup>48</sup> “*Identification*”

<sup>49</sup> “*Integration*”

<sup>50</sup> *Imagination*.

<sup>51</sup> “*typically any integration network has implicit counterfactual spaces attached to various of the ‘actual’ space we are focusing on*”.



**Figura 1: Rede Conceptual Integrada**

Em suma, do quadro teórico de Fauconnier / Turner (2002), destacamos o postulado de que as expressões linguísticas por si só não veiculam sentidos, mas são o fio condutor para a produção desses mesmos sentidos. Desta forma, fica claro que pelas vias da mesclagem conceptual a mente humana constrói novos sentidos emergentes no espaço de mescla.

## PARTE 2: Esquemas Imagéticos

Na Parte 2 abundamos o conceito de “Esquemas Imagéticos” que, no contexto da Linguística Cognitiva, consistem em padrões mentais abstractos da experiência na base dos quais conceptualizamos o mundo em que vivemos.

### 2.4 Sobre os Esquema Imagéticos

Os esquemas imagéticos caracterizam-se por constituírem paradigmas esquemáticos fixos relativos a configuração de entidades e interacção dinâmica entre entidades (forças e contra-forças).

Os esquemas imagéticos resultam da interacção do sujeito com o mundo circundante num espaço tridimensional. Assim, em virtude de estarmos sempre cingidos a ambientes ou espaços no mundo físico, o nosso sistema conceptual integra o esquema imagético do CONTENTOR<sup>52</sup>. Ou ainda, o facto de o nosso corpo ter uma configuração orientada para a frente e ser dotado de capacidade de locomoção origina que o esquema imagético de FRENTE – TRÁS<sup>53</sup> e de TRAJECTÓRIA<sup>54</sup> sejam activados em larga medida, no acto de compreensão e representação de eventos e entidades do mundo físico.

É o facto de sermos capazes de construirmos simultaneamente um acontecimento na nossa mente e de o visionarmos como espectadores que serve de suporte à “Tese da Corporização dos Significados”<sup>55</sup>, ficando patente a natureza da nossa cognição. Neste sentido, Evans / Green (2006:157) afirmam que:

*“(...)to explain the nature of conceptual organization on the basis of interaction with the physical world is the **embodied cognition thesis**, (...) this thesis holds that the nature of conceptual organization arises from bodily experience, so part of what makes conceptual structure meaningful is the bodily experience with which it is associated.”*

<sup>52</sup> “CONTAINER Metaphor”, Lakoff / Johnson (2003:29).

<sup>53</sup> “FRONT – BACK”

<sup>54</sup> “SOURCE – PATH – GOAL”

<sup>55</sup> “embodied cognition thesis”

Para ilustrarmos esta questão, atentemo-nos, por exemplo, na metáfora literária “*We are ever unapparent*”, na primeira quadra do primeiro soneto, do nosso *corpus* de análise:

*“Whether we write or speak or do but look  
We are ever unapparent. What we are  
Cannot be transfused into words or books.  
Our soul from us is infinitely far.”*

Verifica-se que a metáfora, “*We are unapparent*” está ancorada na imagem do corpo como contentor, sendo que, “*what we are cannot be “transfused”*”<sup>56</sup> transmite a impossibilidade de exteriorização. Assim, neste exemplo, podemos inferir dois mapeamentos metafóricos, o primeiro alude a “*We*” que é um contentor fechado, sendo que o segundo alude ao seu íntimo que é um conteúdo dentro deste mesmo contentor.

Portanto, o primeiro mapeamento metafórico foi realizado a partir de duas metáforas conceptuais, O SER É UM CONTENTOR e O INTERIOR DE UMA PESSOA É O CONTEÚDO DO CONTENTOR, as quais tem como base dois esquemas imagéticos, o do CONTENTOR e o do CONTEÚDO<sup>57</sup>.

Diante do exemplo em questão, podemos conferir o postulado cognitivo relativamente à continuidade entre a linguagem metafórica convencional e a linguagem metafórica literária.

Lakoff / Turner (1989:109) afirmam que a metáfora literária é compreendida porque é um fenómeno conceptual, conforme segue:

*“(...) people have, as part of their normal conceptual systems, a wealth of conceptual metaphors that they use to make sense of their experience. These metaphors, like other conceptual content, reside in people’s minds, not in any pages or in any sounds. Many meanings are conventional and shared, and these limit what a literary work can mean to someone. Literary works, for this reason, can’t mean just anything. But, because what is meaningful is in the mind, not in the words, there is an enormous range of possibilities open for reasonable interpretation of a literary work.”*

De facto, a metáfora literária vale-se da metáfora conceptual, ou ainda a metáfora literária representa a própria extensão semântica da metáfora conceptual pois, conforme Lakoff / Turner (*Idem*) sublinham:

*“(...) Words are sound sequences that conventionally express concepts that are within conceptual schemas. That is, words evoke in the mind much more than they strictly*

<sup>56</sup> Segundo o *Dicionário Michaelis da Língua Inglesa*, versão electrónica, *transfuse* significa “fazer passar (um líquido) de um recipiente para o outro”

<sup>57</sup> “*CONTENT*”

*designate. What is meaningful are not the words, the mere sound sequences spoken or letter sequences on a page, but the conceptual content that the words evoke. Meanings are thus in people's minds, not in the words on the page."*

Portanto, o estudo de metáforas literárias pode ser considerado como estando em estreita ligação com metáforas convencionais (ou não convencionais) pois, apesar de na linguagem quotidiana apresentarem um maior grau de complexidade, são construídas por metáforas conceptuais e esquemas imagéticos, os quais estruturam a experiência humana e geram os modelos complexos de significado.

Relativamente aos esquemas imagéticos, Johnson (1990:104) comprova, mediante seis evidências básicas, a existência desses e das respectivas extensões metafóricas.

A primeira dessas evidências diz respeito à capacidade dos esquemas imagéticos de se transformarem. Ou seja, nós podemos realizar operações em esquemas imagéticos que são análogas a operações espaciais, i.e., podemos sobrepor sistemas imagéticos, transformando-os noutras imagens mentais (*Idem*).

A segunda evidência é a sistematicidade de grupos de expressões literais que se interligam por meio de um sistema metafórico básico. Johnson (1990:105) exemplifica esta questão conforme alguns enunciados que listamos a seguir:

- *"Is that the foundation for your theory?"*
- *"Quantum theory needs more support."*
- *"You'll never construct a strong theory on those assumptions."*

Tais expressões literais são formadas na base de um sistema metafórico único, TEORIAS SÃO EDIFÍCIOS<sup>58</sup> que, por sua vez, são elaborações metafóricas de um esquema imagético específico, por exemplo, o da COMPILAÇÃO<sup>59</sup>.

A terceira evidência mostrada por Johnson (1990:106) é a extensão de metáforas convencionais. Em qualquer projecção metafórica apenas parte da estrutura do domínio-fonte é tipicamente projectada no domínio-alvo. Por exemplo, apenas parte do domínio de EDIFÍCIOS é projectada no domínio TEORIAS no mapeamento TEORIAS SÃO EDIFÍCIOS, sendo que expressões como *"construct"*, *"foundation"*, *"buttress"*, nos exemplos mostrados anteriormente, pertencem às projecções típicas. Contudo, outras projecções menos

---

<sup>58</sup> *"THEORIES ARE BUILDINGS"*

<sup>59</sup> *"COLLECTION"*

usuais dos mesmos domínios podem também ocorrer e serem compreendidas, conforme se pode observar noutros exemplos apresentados por Johnson:

- *“His theories are Bauhaus in their pseudofunctional simplicity.”*
- *“He prefers massive Gothic theories covered with gargoyles.”*
- *“Complex theories usually have their problems with the plumbing.”*

Na óptica do autor, essas são expressões imaginativas. Contudo, completa Johnson, expressões tais como *“His theories has lice”* e *“Don’t iodize your theory”* não produzem significado, pelo menos não na cultura ocidental. Isto se deve ao facto de que estas últimas expressões não são criadas a partir do mapeamento entre os domínios de EDIFÍCIOS e TEORIAS. Pelo que, para Johnson (1990:107) esta é uma forte evidência de que possuímos um sistema metafórico básico no âmbito do nosso sistema cognitivo, a partir do qual algumas expressões metafóricas são consideradas verosímeis e outras não.

A quarta evidência da existência dos esquemas imagéticos relacionados com os processos metafóricos, que Johnson (*Idem*) apresenta, é o fenómeno da polissemia<sup>60</sup>. Ou seja, pelo simples facto de que os esquemas imagéticos básicos apresentam extensões metafóricas que são elaboradas, tipicamente, de um domínio físico para um domínio mais abstracto, comprova que um único termo pode estar na base de diversas imagens metafóricas.

A quinta evidência proposta por Johnson (*ibdem*) é que o sentido de um determinado termo polissémico pode mudar com o tempo, conforme afirma:

*“Investigation of the way in which underlying metaphorical systems relate the various senses of polysemous terms has also suggested a new way of explaining diachronic semantic change.”*

Assim, a vertente, a estrutura e as circunstâncias históricas inerentes às mudanças semânticas aportam para a existência de um sistema metafórico que é partilhado durante o nosso processo de conceptualização que decorre da nossa experiência física.

Por último, Johnson (1990:109) defende que a sexta evidência da existência de esquemas imagéticos se refere a restrições inerentes ao raciocínio metafórico. O autor chegou a tal evidência após analisar os estudos feitos por Gentner / Gentner (*opus cit.* Johnson, 1990:110), que explicaram, a partir de um “modelo analógico”, a maneira pela qual o sistema conceptual humano se estrutura, ou seja:

---

<sup>60</sup> Johnson esclarece que por “polissemia” refere-se às múltiplas relações que os sentidos de um termo estabelecem entre si e não apenas os múltiplos sentidos de um único termo. (Johnson:1990:107)

*“(...) in analogical reasoning we map features of the source-domain onto the target-domain via a metaphorical projection. The key issue is to determine which features are metaphorically transferred and which are left behind.”*

A partir do estudo que realizaram, Gentner / Gentner (*Idem*) concluíram que os participantes realizavam inferências conclusivas, baseadas nos conceitos metafóricos básicos do domínio-alvo em causa. Com efeito, ao projectarem inferências do domínio-fonte no domínio-alvo, os participantes, na verdade, restringiam as inferências que remetiam especificamente ao domínio-alvo.

Tomando por base esta constatação, Johnson (1990:112) postula que a estruturação do entendimento metafórico baliza alguns dos processos de inferência da pessoa no caso de ela estar, conscientemente, a reflectir sobre os modelos, ou não. Adicionalmente, Johnson (1990:xxxvi) sugere que:

*“Imaginative projection is a principle means by which the body (i.e., physical experience and its structures) works its way up into the mind (i.e., mental operation)”.*

Contudo, o autor (1990:106) deixa claro que, apesar de ser possível representar os esquemas imagéticos e as estruturas metafóricas por proposições, nenhuma delas engloba a continuidade da natureza da conceptualização.

Quanto a esta questão, Talmy (*opus cit.* Evans / Green 2006:192) afirma que a língua representa conceitos concretos e abstractos, uma vez que reflecte ou codifica a “representação cognitiva”<sup>61</sup>, ou o sistema conceptual do falante. Deste modo, para Talmy, a “representação cognitiva” manifestada na língua é elaborada segundo dois sistemas, a saber: o “sistema de estruturação conceptual”<sup>62</sup> e o “sistema de conteúdo conceptual”<sup>63</sup>.

Nesta mesma linha, Evans / Green (2006:193) sublinham que, dada a hipótese de que uma estrutura semântica pode reflectir uma estrutura conceptual, o sistema de estrutura semântica é composto por dois subsistemas que reflectem os dois sistemas da “representação cognitiva”: “sistema semântico de classe fechada”<sup>64</sup> e “sistema semântico de classe aberta”<sup>65</sup>. Os referidos sistema correspondem à distinção formal entre os elementos de “classe fechada”

---

<sup>61</sup> *Cognitive Representation*

<sup>62</sup> *conceptual structuring system*

<sup>63</sup> *conceptual content system*

<sup>64</sup> *“closed-class semantic system”*

<sup>65</sup> *“open-class semantic system”*

e os elementos de “classe aberta”; ou seja, o primeiro se reporta ao significado estrutural de uma asserção, sendo que o segundo configura o seu significado esquemático, conforme segue:

*“(...) the open-class semantic system and the closed-class semantic system (...) correspond to the formal distinction between open-class elements (for example, nouns like man, cat, table, verbs like kick, run, eat, and adjectives like happy, sad) and closed-class elements (idioms like kick the bucket, grammatical patterns like declarative or interrogative constructions, grammatical relations like subject or object, word classes like the category verb, grammatical words like in or the, and bound morphemes like –er in singer).”*

Para efeitos do nosso estudo, destacamos os esquemas imagéticos que subjazem a construção dos sonetos a analisar, nomeadamente: CONTENTOR; CONTEÚDO; DENTRO – FORA<sup>66</sup>; PERTO – LONGE<sup>67</sup>; BLOQUEIO<sup>68</sup>; FRAGMENTAÇÃO<sup>69</sup>; LIGAÇÃO<sup>70</sup>; FACULDADE<sup>71</sup>; FUSÃO<sup>72</sup>, ASSOCIAÇÃO<sup>73</sup>, SOBREPOSIÇÃO<sup>74</sup>, TRAJECTÓRIA, FORÇA<sup>75</sup> e CONTRA-FORÇA<sup>76</sup>.

De entre os referidos esquemas imagéticos três sobressaem pela importância no contexto dos sonetos seleccionados. O primeiro deles, CONTENTOR, associa-se à noção de restrição espacial que advém da dicotomia dentro – fora e que utilizamos para formar diversas imagens mentais, as quais se fundam num esquema fixo da representação dessa nossa experiência corpórea. Note-se que esta representação é abstracta e esquematiza a ideia de estarmos cingidos por limites espaciais que experienciamos na nossa vida quotidiana.

Neste sentido, emerge o esquema imagético do CONTENTOR que, a partir da noção de mundo como recipiente, imaginamos nós próprios como um micro-mundo dentro do macro-mundo, conforme figura 2 da autoria de Evans / Green (2006:181):

<sup>66</sup> “IN – OUT” (Evans / Green, 2006:190).

<sup>67</sup> “NEAR – FAR” (Evans / Green, 2006:190).

<sup>68</sup> Tradução nossa de “BLOCKAGE” (Evans / Green, 2006:190).

<sup>69</sup> Tradução nossa de “SPLITTING” (Evans / Green, 2006:190).

<sup>70</sup> Tradução nossa de “LINKAGE” (Evans / Green, 2006:190).

<sup>71</sup> Tradução nossa de “ENABLEMENT” (Evans / Green, 2006:190).

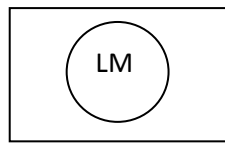
<sup>72</sup> Tradução nossa de “MERGING” (Evans / Green, 2006:190).

<sup>73</sup> Tradução nossa de “MATCHING” (Evans / Green, 2006:190).

<sup>74</sup> Tradução nossa de “SUPERIMPOSITION” (Evans / Green, 2006:190).

<sup>75</sup> Tradução nossa de “COMPULSION” (Evans / Green, 2006:190).

<sup>76</sup> Tradução nossa de “COUNTERFORCE” (Evans / Green, 2006:190).



**Figura 2: Esquema Imagético CONTENTOR**

A figura é composta por um círculo que representa o CONTENTOR e um polígono que representa o espaço exterior ao CONTENTOR. A parte interior do círculo está identificada como LM<sup>77</sup>, estando isolada pela linha divisória do espaço exterior.

O segundo esquema imagético que sobressai no nosso estudo é o do CONTEÚDO que está directamente ligado ao esquema do CONTENTOR. Com efeito, o interior do contentor corresponde a um conteúdo e, neste sentido, esquematizamos a noção abstracta das dicotomias vazio – cheio e dentro – fora, que recaem sobre o CONTEÚDO no CONTENTOR.

O terceiro esquema imagético que predomina na base conceptual das imagens metafóricas dos sonetos analisados é o da FORÇA e associa-se à noção de causa – efeito ligada à “dinâmica das forças” de interacção entre as entidades. Segundo Talmy (2000:10), a dinâmica das forças é uma categoria semântica que diz respeito ao modo com que as entidades interagem em relação umas as outras, ou nas palavras do autor:

*“Force dynamics covers the range of relations that one entity can bear to another with respect to force. This range includes one entity’s intrinsic force tendency, a second entity’s opposition to that tendency, the first entity’s resistance to such opposition, and the second entity’s overcoming of such resistance.”*

Neste sentido, Talmy (2000:416) elabora quatro distinções básicas no âmbito da interacção de forças. A primeira distinção consiste na diferenciação entre as entidades das forças; assim, tem-se a força “agonista” e a força opositora, a “antagonista”. O agonista é a entidade que exerce uma força sobre uma outra entidade, sendo que o antagonista é a entidade que exerce uma força contrária à força do agonista.

A segunda distinção reporta-se à tendência intrínseca de uma força poder parar um movimento. De acordo com a interacção entre as forças, a força agonista pode imprimir movimento à força antagonista ou ficar imóvel perante a acção desta.

---

<sup>77</sup> LM = Landmark

A terceira distinção que Talmy faz se refere ao resultado da interacção das forças que, dependendo do caso, pode conduzir ao movimento ou ao repouso.

Por fim, o autor estabelece a distinção que se refere ao equilíbrio das forças, sendo que a entidade mais forte se sobrepõe à entidade mais fraca.

Segundo Evans / Green (2006:187) o esquema imagético da FORÇA pode ser decomposto num conjunto de características, conforme a figura 3 abaixo:

<p><i>Shared characteristics of FORCE schemas:</i></p> <p><i>Force schemas are always experienced through interaction.</i></p> <p><i>Force schemas involve a force vector, i.e. a directionality.</i></p> <p><i>Force schemas typically involve a single path of motion.</i></p> <p><i>Force schemas have sources for the force and targets that are acted upon.</i></p> <p><i>Forces involve degrees of intensity.</i></p> <p><i>Forces involve a chain of causality, a consequence of having a source, target, force vector and path of motion, e.g. a child throwing a ball at a coconut.</i></p>
--

**Figura 3: Característica dos Esquemas Imagéticos de FORÇA**

A primeira característica diz respeito ao esquema da FORÇA<sup>78</sup> referindo-se a uma força externa que altera o sentido de movimento ou de repouso da entidade. A segunda reporta-se ao esquema do BLOQUEIO, consubstanciado pelo bloqueio do antagonista à força aplicado pelo agonista. A terceira remete para o esquema imagético da CONTRA-FORÇA, em que duas entidades exercem pressão mútua. A quarta diz respeito ao esquema do DESVIO<sup>79</sup>, em que uma entidade não chega a colidir com outra entidade em face de uma mudança de trajectória. A quinta, que se reporta à REMOÇÃO DA RESTRIÇÃO<sup>80</sup>, consigna a remoção da força agonista que está sendo aplicada, permitindo que a entidade antagonista se liberte. A sexta referente à FACULDADE reporta-se à energia potencial ou falta dela aquando da realização de uma acção. Por último, a ATRACÇÃO<sup>81</sup> remete para a força de atracção entre duas entidades.

<sup>78</sup> “COMPULSION”

<sup>79</sup> “DIVERSION”

<sup>80</sup> “REMOVAL OF CONSTRAINTS”

<sup>81</sup> “ATTRACTION”

De entre estes esquemas imagéticos relacionados ao esquema da FORÇA, destacamos os esquemas imagéticos FORÇA, BLOQUEIO, FACULDADE e CONTRA-FORÇA por formarem a base conceptual de diversas imagens metafóricas do *corpus* estudado, conforme veremos no capítulo 3.

Cabe ressaltar ainda que os esquemas imagéticos não são imagens específicas, mas antes são padrões abstractos da experiência corpórea, conforme esclarece Johnson (1990:19). Para o autor (1990: 23), os esquemas imagéticos também não são específicos de nenhuma modalidade motora em particular, mas estruturam as nossas experiências corpóreas e estas, por sua vez, estruturam as nossas experiências não corpóreas via metáfora (1990:34).

Evans / Green (2006:190) classificaram os esquemas imagéticos a partir de “conjuntos de associações convencionais ou mapeamentos entre domínios concretos e abstractos”<sup>82</sup> que equacionam conforme apresentado no quadro da figura 4 abaixo:

<i>SPACE</i>	<i>UP-DOWN, FRONT-BACK, LEFT-RIGHT, NEAR-FAR, CENTRE-PERIPHERY, CONTACT, STRAIGHT, VERTICALITY</i>
<i>CONTAINMENT</i>	<i>CONTAINER, IN-OUT, SURFACE, FULL-EMPTY, CONTENT</i>
<i>LOCOMOTION</i>	<i>MOMENTUM, SOURCE-PATH-GOAL</i>
<i>BALANCE</i>	<i>AXIS BALANCE, TWIN-PAN BALANCE, POINT BALANCE, EQUILIBRIUM</i>
<i>FORCE</i>	<i>COMPULSION, BLOCKAGE, COUNTERFORCE, DIVERSION, REMOVAL OF CONSTRAINT, ENABLEMENT, ATTRACTION, RESISTANCE</i>
<i>UNITY/MULTIPLICITY</i>	<i>MERGING, COLLECTION, SPLITTING, ITERATION, PART-WHOLE, COUNT-MASS, LINK(AGE)</i>
<i>IDENTITY</i>	<i>MATCHING, SUPERIMPOSITION</i>
<i>EXISTENCE</i>	<i>REMOVAL, BOUNDED SPACE, CYCLE, OBJECT, PROCESS</i>

**Figura 4: Lista de Esquemas Imagéticos**

<sup>82</sup> “(...) which is characterized by related sets of conventional associations or **mappings** between concrete and abstract **domains**.”

## 2.5 Relação entre os Esquemas Imagéticos e a Construção do Discurso Científico

Para além das seis evidências sobre a legitimidade dos esquemas imagéticos, listadas anteriormente, Johnson (1990:xxxvii) também esclarece que algumas das alegações mais importantes da existência dos referidos esquema estão ancorados nos postulados da tradição fenomenológica pós-husserliana.

Com efeito, Johnson (1990:xxxviii) sublinha que os esquemas imagéticos não proposicionais podem projectar metaforicamente para estruturar dimensões da experiência, contextos da arte e da ciência, ou seja:

*“(...) a phenomenological account (in my loose sense of the term) does not simply terminate with a description of structures of experience and understanding; instead, it uses that description as the basis of a very powerful ‘explanation’ of the process involved in making semantic connections among systematically related meanings. It shows how the nonpropositional image-schematic structures described can be metaphorically projected to structure our abstract reasoning in ongoing problematic situations of life, art, or science.”*

Uma vez que a principal fundamentação filosófica utilizada por Johnson na formulação da sua teoria dos esquemas imagéticos se insere no âmbito da Fenomenologia de Husserl e da Fenomenologia pós-husserliana, procuramos entender os conceitos destas correntes filosóficas que eram mais relevantes no âmbito das nossas análises. Neste sentido, primeiramente, chamou a nossa atenção a concepção de “percepção” desenvolvida por Husserl (2007a :67), conforme ilustrado abaixo:

“Geralmente e, por exemplo, em todos os casos de percepção ‘externa’, permanece como pretensão. O objecto não é efectivamente dado, nomeadamente, não é dado completa e totalmente como aquele objecto que é. Aparece, apenas, ‘de frente’, apenas ‘perspectivisticamente reduzido e esboçado’, e coisas semelhantes.”

Esta noção husserliana de percepção associa-se com a ideia de “aparicação do objecto” que Sartre (1997:17) explica no livro “*O ser e o nada*”. Ou seja, um objecto se coloca, “por princípio, como infinita série de suas aparições” e necessita transcender para que:

“(...) assim, a aparição, *finita*, indica-se a si própria em sua finitude, mas, ao mesmo tempo, para ser captada como aparição-do-que-aparece, exige ser ultrapassada até o infinito. Esta nova oposição, a do ‘finito e infinito’, ou melhor, do ‘infinito no finito’, substitui o dualismo do ser e do aparecer: o que aparece, de fato, é somente um aspecto do objeto, e o objeto acha-se totalmente neste aspecto e totalmente fora dele. Totalmente *dentro*, na medida em que se manifesta *neste aspecto*: indica-se a si mesmo como estrutura da aparição, ao mesmo tempo razão da série. Totalmente *fora*, porque a série em si nunca aparecerá nem pode aparecer. Assim, de novo o fora se opõe ao dentro, e, o ‘ser-que-não-aparece’ à aparição.”

A outra noção que chamou a nossa atenção é a de “existência do ser”, proposta pelo Existencialismo sartreano. Em linhas gerais, a existência do sujeito identifica-se com a sua liberdade de conquistar a própria essência. Neste sentido, Sartre (1997:68) postula que:

“(…) a relação entre existência e essência não é igual no homem e nas coisas do mundo. A liberdade humana precede a essência do homem e torna-a possível: a essência do ser humano acha-se em suspenso na liberdade. Logo, aquilo que chamamos liberdade não pode se diferenciar do ser da realidade humana. O homem não é primeiro para ser livre depois: não há diferença entre o ser do homem e seu ser-livre.”

De entre a série de conceitos filosóficos que tivemos que estudar no decorrer da nossa investigação, citaremos um último que foi determinante para o estudo da base conceptual das imagens metafóricas nos sonetos analisados e diz respeito a “transcendência-transcendida”.

Para Sartre (1997: 451) o corpo não é o instrumento e a causa das relações entre os sujeitos, mas:

“(…) ele constitui a significação dessas relações e assinala seus limites: é enquanto corpo-em-situação que capto a transcendência-transcendida do outro, e é enquanto corpo-em-situação que experimento-me em minha alienação em benefício do outro”.

Assim a transcendência é a superação do homem devido o movimento de se projectar no “Outro” e retornar a “Si” mesmo. É a superação enquanto uma constante construção do “eu”, um constante “vir a ser”.

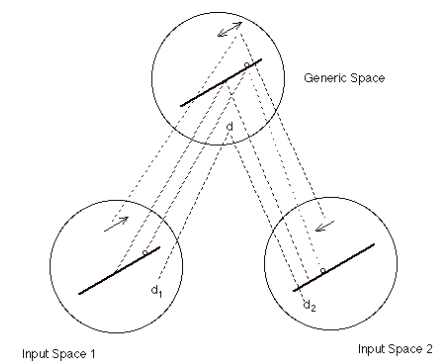
Muito embora o estudo dos “35 *Sonnets*” de Fernando Pessoa reflecte conhecimentos da filosofia o nosso intento aqui é o estudo dos sonetos à luz da Semântica e Semiótica Cognitivas. Assim sendo, não aprofundaremos considerações de cariz filosófico pois, apesar de estarem subjacentes à Teoria dos Esquemas imagéticos de Johnson, não é de nossa competência esta área do conhecimento. Contudo, no decorrer das análises dos sonetos, citaremos, a partir de notas de rodapé, como alguns conceitos filosóficos representados por esquemas imagéticos possibilitaram a construção do sentido das imagens metafóricas estudadas.

### PARTE 3: Modelos de Redes de Espaços Mentais

Conforme mostramos anteriormente, na Parte 1 deste capítulo, para Fauconnier / Turner (2002) o funcionamento do nosso sistema cognitivo caracteriza-se, sobretudo, pelas ligações entre as estruturas dos seus componentes internos. Nelas se incluem os mapeamentos entre os domínios cognitivos, as projecções das estruturas desses domínios e as simulações mentais.

Por processos de “Identificação”, “Integração” e “Imaginação” os espaços mentais formam as Redes Conceptuais Integradas que, segundo os mesmos autores (2002:40), são compostas por, pelo menos, dois espaços de input, os quais contêm as estruturas dos domínios cognitivos; por um espaço genérico, que contém as estruturas comuns dos espaços de input e por um espaço de mesclagem, que contém os aspectos seleccionados das estruturas específicas de cada um dos espaços de input projectados num único espaço mental dos quais despontam novas estruturas mentais denominadas mesclas<sup>83</sup>.

Em termos esquemáticos a constituição do espaço genérico a partir dos dois espaços de input é ilustrada na figura 5 abaixo:



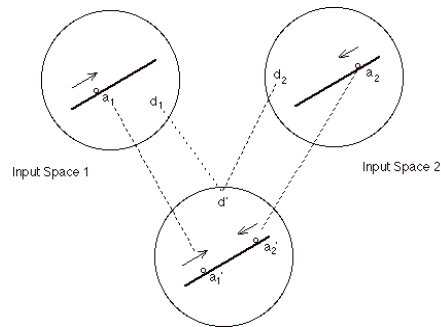
**Figura 5<sup>84</sup>: Diagrama do Espaço Genérico**

Salientamos, mais uma vez, que a mescla é configurada na base de um conjunto de princípios dinâmicos e estruturais (cf. Fauconnier / Turner, 2001:1) nomeadamente o

<sup>83</sup> “Blendings”

<sup>84</sup> cf. Fauconnier / Turner, 2001:8

princípio do mapeamento entre os domínios cognitivos<sup>85</sup> e o princípio da projecção das estruturas conceptuais entre os espaços mentais.



**Figura 6<sup>86</sup>: Diagrama do Espaço de Mesclagem**

Nesta base, Fauconnier / Turner (2001:70) equacionam a Integração Conceptual como sendo uma operação cognitiva que, em geral, forma uma rede de espaços agrupados entre si, cuja construção “depende em larga medida dos mapeamentos entre os espaços, conforme é postulado na teoria da metáfora e da analogia”<sup>87</sup>.

É de registar, porém, que o modelo da Integração Conceptual de Fauconnier / Turner não atribui grande peso ao contexto comunicativo em que se produz uma integração conceptual. Convém sublinhar o facto de que é na dinâmica comunicativa que o sentido de uma expressão linguística adquire significado.

Neste âmbito, Brandt (2004, 2005) propõe um outro modelo de Rede de Espaços Mentais, o qual engloba no “Espaço Semiótico de Base” também o interlocutor, sendo que os mapeamentos entre representações e referência se processam na base do espaço de cenários culturais abstractos, ou seja, o “Espaço de Relevância”.

<sup>85</sup> embora não mais de forma unidireccional, conforme proposto pela “Teoria da Metáfora Conceptual”, mas antes em rede ligando os diferentes espaços da rede conceptual.

<sup>86</sup> cf. Fauconnier / Turner, 2001:9

<sup>87</sup> “(...) depends quite generally on establishing cross-space mappings of the sort commonly studied in theories of metaphor and analogy”.

## 2.6 Sobre a “Rede Semiótica de Espaços Mentais” de Brandt

Analogamente a Fauconnier / Turner (2001:70), que postulam a vigência de uma gama de outros fenómenos cognitivos<sup>88</sup> para além da metáfora e da analogia, com especial destaque para as contrafactuais, Brandt (2004:17) também afirma que a catacrese também integra o rol de operadores semânticos que efectuam projecções conceptuais. Para Brandt (2004:10) a metáfora é o operador semântico mais proeminente na formação das construções imagéticas, sendo que podem ser definidas do seguinte modo:

*“Imagistic constructions and construals occur between domains, and create a contrast between source and target as meanings in the sense of: semantic contents of two imaginary spaces pertaining to two differing domains. When this happens, one of the two spaces is necessarily reduced to being the carrier of presentative imagery, namely the ‘source’. (...) both can be abstract or concrete. But one of the spaces always contains the state of affairs in some region of the human reality that the speaker intends and refers to – ‘through’ the content of the other space. In other words, imagism singles out reality as a semantic property of targets. Imagism may even be the reality-maker par excellence of the minds.”* (cf. Brandt, 2004:19)

Contudo, apesar de Brandt (2004:16) anuir que o domínio-fonte se projecta no domínio-alvo mediante um processo de mapeamento, a formação da mescla decorre da projecção, a partir do espaço Semiótico de Base, do espaço de Referência no “Espaço de Apresentação” mediante activação do “Espaço de Relevância”<sup>89</sup>. Sendo assim, para Brandt (2004:56):

*“(...) when structures from two input spaces map and blend, the process activates a generic schematic regulator or stabilizer to make sense of the blending. This regulator has to be inherently given, or ‘prompted’ by clues given, in the situation (the base space) where the semantic space work is done as a part of the involved agents’ understanding of their present acts, in a third space. I shall call it the relevance space.”*

O autor assinala que o espaço de Relevância de tipo regulador difere do espaço genérico da Teoria da Integração Conceptual, na medida que a activação do espaço de Relevância, que contém cenários culturais abstractos, permite validar o “Espaço Virtual” a partir do qual se forma os significados da mescla. Nesta óptica, a mescla não decorre apenas da projecção dos espaços de input, como postularam Fauconnier / Turner (2002).

No âmbito deste estudo sobre os processos cognitivos, Brandt / Brandt (2005) chamam a atenção para a proposta de Grady, Orkley e Coulson (1999, *apud* Brandt / Brandt, 2005:3)

<sup>88</sup> “counterfactuals, category extension, event integration, grammatical constructions, conceptual change (as in scientific evolution), and literary and rhetorical invention”,

<sup>89</sup> “Relevance Space”

apresentada em “*Blendings and Metaphor*”, em que assinalam a mescla como sendo o resultado da ligação entre os espaços de input cujos elementos estruturais, contidos nos respectivos domínios cognitivos, se combinam através de uma operação hipotética<sup>90</sup> chamada “Acomodação”<sup>91</sup>. Adicionalmente, na referida operação ocorre uma fusão dos espaços de input em que a estrutura do domínio-alvo suprime-se a favor da estrutura do domínio-fonte.

Brandt / Brandt (2005:3) sugerem que, muito embora nesta hipótese de Grady, Orkley e Coulson exista uma confluência entre a Teoria da Metáfora Conceptual e a Teoria da Integração Conceptual, a mesma não explica se “a ‘estrutura’ ou material a que se reporta é do género enciclopédico ou prototípicos, ou se é conceptual ou semântico em outros aspectos.”<sup>92</sup>

Na mesma ordem das ideias, Brandt / Brandt (*Idem*) assinalam que a análise feita por Grady, Oakley e Coulson da metáfora “Este cirurgião é um carnicero”<sup>93</sup>, não perfaz um estudo completo da metáfora indicada, pois é possível verificar algumas lacunas deixadas, relativamente à projecção do “carniceiro” e do “cirurgião” no presumido espaço genérico.

Para Brandt / Brandt (2005:4), a imagem metafórica de um médico incompetente apenas faculta a projecção entre os objectivos do cirurgião e os métodos utilizados pelo carnicero<sup>94</sup>. A projecção inversa, ou seja, o objectivo do carnicero com os métodos do cirurgião, não é viável.

Assim sendo, através da relação sugerida por Grady, Oakley e Coulson fica evidenciado que a projecção realizada no espaço genérico acontece apenas por intermédio da relação dos atributos dos inputs, o que leva a crer que, segundo essa análise, os conteúdos dos espaços de input são determinados simplesmente em termos de representação mental.

Em face do anteriormente exposto, Brandt / Brandt (2005:4) consideram que a imagem do cirurgião incompetente não constitui, de facto, a imagem que a referida metáfora predica em relação ao médico. Com efeito, a incompatibilidade de métodos e de objectivos

---

<sup>90</sup> Brandt / Brandt (2005:37) consideram a operação hipotética porque “*blendings analyses that aim to sort out meanings within a semantic realm that is inaccessible both to our sense and to our mind’s eye can not be tested for accuracy, since the existence of the cognitive phenomena they describe cannot be verified or made plausible by any measure*”

<sup>91</sup> “*Accomodation*”

<sup>92</sup> “(…) *the ‘structure’ or ‘material’ referred to here is encyclopedic or category-formed (prototypical), or if it is conceptual or semantic in some other sense*”.

<sup>93</sup> “*This surgeon is a butcher*”, metáfora analisada por Grady, Oakley e Coulson em “*Blendings and Metaphor*”, trabalho publicado no livro “*Metaphor in Cognitive Linguistics*”, editado por G. Steen e R. Gibbs.

<sup>94</sup> Pela definição no “*Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*” da Academia das Ciências de Lisboa, 2001, “carniceiro” é a “pessoa que corta e vende carne das reses; negociante de carnes verdes, sinónimo de AÇOUGUEIRO, CORTADOR, TALHANTES.” Em sentido depreciativo “carniceiro” é um “cirurgião inábil, e.x.: Aquele carnicero deixou-me uma cicatriz enorme.”

entre o cirurgião e o carnicheiro não se enquadra com a imagem metafórica pretendida, uma vez que não há qualquer alusão ao domínio do carnicheiro que denote um comportamento incompetente ou negativo (cf. Brand / Brandt, 2005:6).

Portanto, a incompatibilidade de métodos e de objectivos funda o motivo pelo qual a metáfora deveria ser interpretada como a manifestação de um comportamento inadequado por parte do cirurgião. Neste sentido, para Brandt / Brandt (2005:5) a metáfora em análise refere-se ao cirurgião que está a ser culpado por um “comportamento sem ética”.

Note-se que a imagem metafórica do cirurgião com comportamento sem ética incide sobre o facto de haver um espaço mental adicional, que aduz o cenário da enunciação da metáfora, ou seja, um espaço mental que pressupõe a situação do acto semiótico, preterido na Teoria da Integração Conceptual.

Neste aspecto, o postulado de Brandt / Brandt (2005:5) reafirma que os domínios cognitivos perfazem um mapeamento direccionado conectando as estruturas dos domínios-fonte e alvo, analogamente à Teoria da Metáfora Conceptual. Porém, os inputs distinguem-se quanto à funcionalidade dos seus atributos; ou seja, na metáfora em questão, por exemplo, o cirurgião e o carnicheiro pertencem a dois tipos diferentes de espaços de input: o primeiro reporta-se ao “Espaço de Referência”<sup>95</sup> ou “fonte” e o segundo reporta-se ao “Espaço de Apresentação”<sup>96</sup>, ou “alvo”.

Segundo Brandt (2004:88), um espaço de Apresentação mostra **como**<sup>97</sup> o objecto é mentalmente concebido, enquanto no espaço de Referência se reporta **o que**<sup>98</sup> realmente é o objecto, ou seja,

*“The distinct functionality in question is clear in our example: the surgeon is deictically given, whereas the butcher is generically given. (...) The generic category (a butcher) is a metaphorical predicate of the deictic category (the surgeon in question), (...)”* (cf. Brandt / Brandt, 2005:19)

Entretanto, Brandt / Brandt (2005:12) também consideram que poderá haver contextos segundo os quais a metáfora do “cirurgião carnicheiro” produzirá outras imagens metafóricas devido ao facto de poder ser produzido em vários contextos situacionais. Logo,

---

<sup>95</sup> “Reference Space”

<sup>96</sup> “Presentation space”

<sup>97</sup> Ênfase dada pelo próprio autor.

<sup>98</sup> Ênfase dada pelo próprio autor.

seguindo os autores, “o contexto situacional determina o que é considerado relevante a respeito do espaço alvo e este enquadramento, de contrapartida, influencia o enquadramento do espaço fonte.”<sup>99</sup>

Portanto, a Rede de Espaços Mentais de Brandt / Brandt (2005:13) tem por base uma abordagem semiótica, sendo que a arquitectura semiótica radica num “Espaço de Significação”, construído na interacção discursiva.

Afigurando-se o “Espaço Semiótico”<sup>100</sup> como o espaço que desencadeia os outros espaços, Brandt / Brandt (2005:14) definem-no como sendo:

*“ (...) a mental space in which the cognizer represents the present situation of cognizing. It is a scene of communication, involving the persons participating in shared meaning construction through the semantic network considered, or a scene of reflection involving the reflecting subject and the situation in which the reflection takes place, as represented by the subject.”*

Desta forma, Brandt / Brandt (2005:17) estabelecem que, através do espaço Semiótico, emergem dois inputs que geram outros dois espaços mentais, o espaço de Apresentação e o espaço de Referência. Sublinha-se que a diferença entre as funções desses dois espaços está circunscrita no material de cada um dos espaços. O espaço de Apresentação tem a função de apresentar o modo pelo qual os factos são representados numa enunciação, e, portanto, o seu conteúdo “é largamente figurativo, sendo que apesar de também conter estruturas relativamente à dinâmica das forças, a maioria delas só se torna saliente mais tarde no processo”<sup>101</sup>. O espaço de Referência tem a função de particularizar o sentido da enunciação, apontando a circunstância específica da enunciação.

Assim, tendo por base o espaço Semiótico, o material do espaço de Referência relaciona-se com o material do espaço de Apresentação e deste vínculo origina-se um terceiro espaço, o espaço Virtual, dentro do qual a mescla é formada.

A mescla caracteriza-se, portanto, por conter um material virtual, composto pela identificação virtual do referente, que é particularizado no espaço de Referência e que se afigura idêntico ao referente genérico, que é apresentado no espaço de Apresentação.

---

<sup>99</sup> “(...) the situational context determines what is considered relevant about the target space and this framing, in turn, influences the framing of the source.”

<sup>100</sup> “Semiotic Space”

<sup>101</sup> “(...) is highly figurative, though it also contains force-dynamic structure, most of which does not become salient until later in the process”

Tendo em conta que a mescla é uma proposição irreal e que se situa num espaço Virtual, importa determinar em que instância, efectivamente, a mescla se torna significativa, pois conforme sublinham Brandt / Brandt (2005:17), “os espaços virtuais são momentaneamente ficções que produzem inferências permanentes.”<sup>102</sup>

Brandt (2004: 56) propõe que o sentido da mescla resulta do facto de existir um espaço de Relevância que faz com que a proposição irreal, que a princípio não seria passível de ter significação, seja entendida pelo interlocutor do acto semiótico.

Nesta ordem das ideias, convém observar que a “eficácia comunicativa” de uma mescla, conforme instrui Almeida (2003:69):

“decorre claramente da confluência de três factores, a saber, do nosso conhecimento do mundo, ou seja, da informação por nós armazenada com base na experiência, do recurso à percepção, (...) e do contexto específico de ocorrência, (...)”

No caso da metáfora, “Este cirurgião é um carnicheiro”, vários são os sentidos que lhe poderiam ser atribuídos, conforme já mencionado.

O sentido referido, proposto por Brandt / Brandt (2005:8) interpreta a acção do médico como falta de ética profissional, uma vez que está balizado pelo cenário de um quarto de hospital dentro do qual ocorre um diálogo entre uma paciente, que se convalesce da cirurgia, e alguém que a visita.

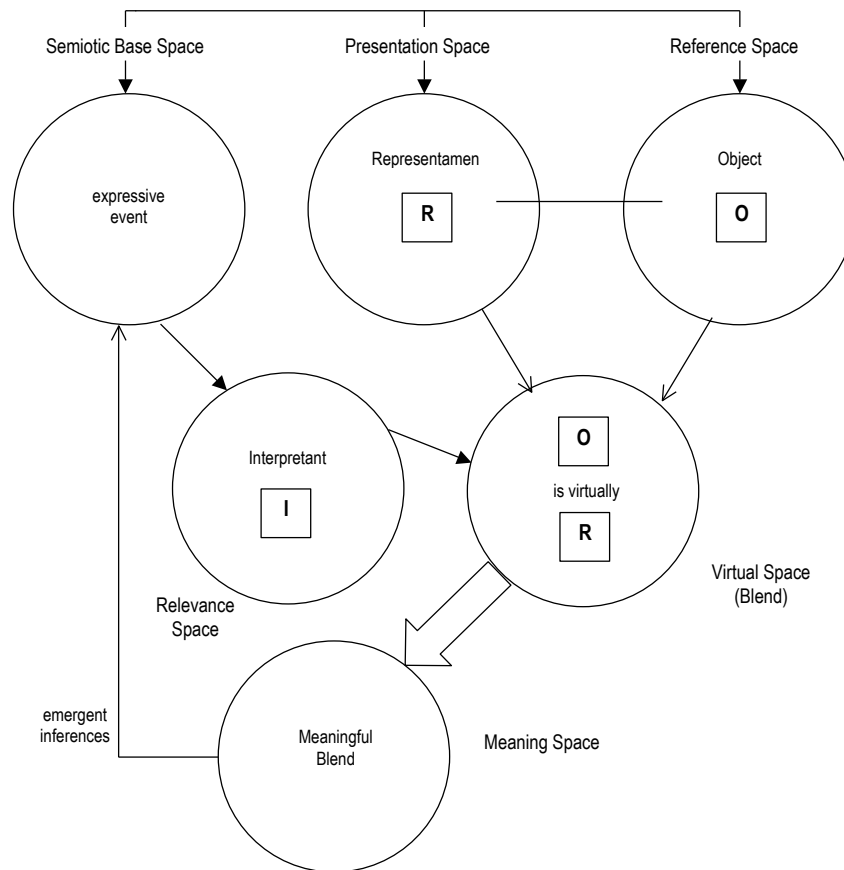
Assim, a imagem metafórica do médico sem ética, foi elaborada a partir das projecções do domínio-fonte e domínio-alvo no que toca, respectivamente, aos métodos que o carnicheiro utiliza para tratar o corpo de um animal morto e ao comportamento desatento do médico, que realizou a sutura na paciente sem, supostamente, a cautela necessária. Porém, foi a partir do contexto do diálogo no quarto do hospital entre o doente e a visita que o significado da imagem metafórica emergiu num outro espaço, que Brandt (2004:88) designou de “Espaço de Significação”<sup>103</sup>.

Portanto, a Rede Semiótica de Espaços Mentais de Brandt é representada por um diagrama que contém seis elementos ou seis espaços mentais sequenciados a partir de um espaço Semiótico que, segundo Almeida (2005:559), “dá origem a uma série de cenários ou espaços mentais em cadeia”.

<sup>102</sup> “*Virtual spaces are momentary fictions that yield lasting inferences*”

<sup>103</sup> “*Meaning Space*”

Brandt / Brandt (2005:7) definem o diagrama que estrutura a arquitectura espacial da construção do significado de uma mescla como sendo um “diagrama de seis espaços mentais pré-categorizados e inter-relacionados semioticamente, pelo que forma uma rede semântica figurativa e dinâmica, apresentado pela figura 7 abaixo, que é arquitectada para produzir um significado ao sentido crítico do enunciado.”<sup>104</sup>



**Figura 7<sup>105</sup>: Diagrama da “Rede Semiótica de Espaços Mentais”**

Em síntese, refira-se que:

- A rede semiótica de Brandt é arquitectada na base de seis espaços mentais diferentemente de Fauconnier / Turner (2002) que esboça apenas quatro espaços mentais na sua estruturação. Contudo, a diferença estrutural entre as duas redes não reside apenas no número de espaços mentais que marca cada uma delas, mas prende-se, sobretudo, com a diferenciação específica de cada espaço mental no modelo brandtiano.

<sup>104</sup> “(...) diagram of six interrelated semiotically precategorized mental spaces forming a figurative and dynamic semantic network that is designed to derive the critical meaning of utterance.”

<sup>105</sup> cf. Brandt / Brandt (2005:35)

- b) As funções dos dois espaços de input<sup>106</sup>, na rede de Fauconnier / Turner, diferem das funções do espaço de Apresentação e espaço de Referência na rede de Brandt no que diz respeito ao tipo de mapeamento que cada um deles estabelece na elaboração da mescla:
- i Na rede de Fauconnier / Turner, os espaços de input transportam as características que serão mapeadas no espaço genérico.
  - ii Na rede de Brandt, o espaço de Apresentação veicula a forma de representação do objecto, inscrito no espaço de Referência.
- c) O espaço genérico e o espaço de Relevância também não têm a mesma função nas duas redes:
- i O espaço genérico funciona como zona comum entre os mapeamentos dos dois espaços de input com vista à constituição do espaço de mesclagem.
  - ii O espaço de Relevância funciona como um catalisador para o significado da mescla, que é construída no espaço Virtual.
- d) O espaço de mesclagem na rede de Fauconnier / Turner e o espaço Virtual na rede de Brandt possuem a mesma função no que se refere ao espaço de edificação da mescla. Porém, diferem no que diz respeito à contribuição para a construção do significado da mesma. Para Fauconnier / Turner o sentido da mescla é construído no espaço de mesclagem. Para Brandt, o espaço Virtual corresponde a um alinhamento virtual estabilizado pelo espaço de Relevância da mescla mas o que define o seu significado, numa determinada interacção discursiva, é o contexto de sua enunciação. Neste sentido, Brandt postula que o significado da mescla é construído num outro espaço, no espaço de Significação a partir do espaço Virtual.

Por fim, podemos entender a rede de Brandt como sendo a representação estrutural do processo cognitivo usado na construção do significado de uma mescla, que tem como ponto de partida um “espaço Base”<sup>107</sup>, ou espaço Semiótico, a partir do qual todos os outros espaços mentais são formados durante o acto discursivo, pelo que o modelo de Brandt está ancorado na dimensão pragmática inerente a todos os actos comunicativos.

---

<sup>106</sup> espaço de input 1 e espaço de input 2

<sup>107</sup> “*space builder*” Brandt (2004: 88)

## 2.7 Sobre a aplicação da “Rede Semiótica de Espaços Mentais” como Contributo para Análise de Texto Poético

Partindo do pressuposto de que o uso literário da língua se caracteriza por não se restringir às regras gramaticais, sendo que introduz inovações de estilos e de composições, Brandt (2004:141) afirma que o texto literário impulsiona a voz e a visão imaginárias do seu leitor, mentalmente activadas pela enunciação textual.

De facto, como consequência das referidas inovações o processo de interpretação do texto poético não reflecte as convenções externas de comportamento de comunicação, mas tão apenas as conjunturas internas da construção de significado.

Assim, conforme postulado por Brandt (2005:33), a Semiótica Cognitiva tem apetência pela poesia, em face da auto-referenciabilidade da função poética, como segue:

*“A semântica cognitiva tem um interesse fundamental na poesia, pois esta é uma dimensão vital da cognição humana e da produção do significado. A metáfora é ainda um aspecto central desse interesse, uma vez que o fenómeno metafórico salienta o que Jakobson designou por ‘função poética’ da linguagem, a sua capacidade auto referencial, que é naturalmente uma característica da poesia, embora ocorra a qualquer momento em todos os géneros do discurso.”*

Acrescente-se ainda que o texto literário, tal como o discurso, implica a co-existência de um destinatário, conforme afirmam Brandt / Brandt (2005a:13):

*“Literature brings attention to the signifying side of language (...) and to language as such, including the fact that language has a built-in speaker, or ‘utterer’. This enunciational presence implies a situation of communication. It introduces a discursive element”.*

*The implied dialogue in language, allowing us, for instance, to refer deictically to ourselves and each other, using personal pronouns, is somewhat mutated in literary enunciation.”*

Com efeito, a rede semiótica que representa os processos cognitivos subjacentes à interpretação de textos literários estrutura-se, portanto, analogamente à rede semiótica de acto discursivo. De facto, em ambas as redes há um espaço de Base, o acto de enunciação, que se desdobra no espaço de Apresentação, mapeado no espaço de Referência, dando origem ao espaço Virtual. No caso do texto literário, o primeiro remete para o texto, o segundo refere-se à expressão linguística, o terceiro reporta-se ao universo de referência da expressão linguística e no quarto espaço estabelecem-se virtualmente ligações entre o conteúdo e a expressão que formam a mescla.

De forma análogo a mescla elaborada num acto discursivo, a mescla de um texto literário também mostra-se instável, pelo que a estabilização ocorre necessariamente pela activação do espaço de Relevância (cf. Brandt, 2004:145).

Neste sentido, visto que o acto de leitura pressupõe ausência de concreção face a face, como acontece durante uma situação de interacção verbal, torna-se imperativo haver um outro regulador externo para dar estabilidade ao sentido da mescla em textos literários, e, conseqüentemente, conduzir à interpretação da mesma no âmbito textual. Em conformidade, Brandt (*Idem*) propõe que a mescla deve ser interpretada com a ajuda de um “regulador de género específico”<sup>108</sup> que consiste num esquema constante do espaço de Relevância.

Assim sendo, Brandt (2004:147) postula que a função poética é o esquema responsável por regular a experiência estética a construção do significado em textos literários, conforme a rede semiótica representada na figura 8 abaixo:

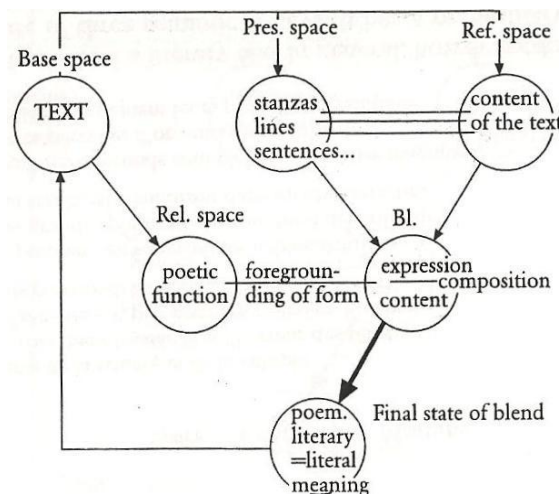


Figura 8<sup>109</sup> - Diagrama da Rede Semiótica activada durante a leitura de textos poéticos

Em suma, Brandt (2004:146) afirma que o significado literal do texto poético emerge “numa segunda mescla em que ocorre a fusão com o objecto da troca esquematizado como relevante; ou seja, ‘o texto é um poema’.”<sup>110</sup>

<sup>108</sup> “genre-specifying (generic) regulator”

<sup>109</sup> cf. Brandt, 2004: 148

<sup>110</sup> “(...) in a second blend, where it is fused with the object of exchange schematized as relevant – e.g. the text ‘is a poem’.”

A título explicativo, atentemos novamente para o primeiro soneto do nosso *corpus* de análise. No segundo verso, a metáfora literária “*We are ever unapparent*” apresenta um elemento na sua estrutura frásica que configura uma situação irreal, na qual se apresenta o sujeito como unidade referencial. Note-se que é através da 1ª. pessoa do plural que o sujeito enunciador conclama o leitor para um diálogo. Porém, esse diálogo só pode ser estabelecido por meio de um cenário imaginado, visto que, a situação de comunicação é virtual<sup>111</sup>, pois nem sujeito enunciador está presente diante do leitor no acto da leitura e nem o leitor está perante o sujeito enunciador no acto da escrita.

Assim, temos que a metáfora literária “*We are ever unapparent*” configura uma mescla mediante mapeamento dos elementos afigurados do espaço de Referência, neste caso, o pronome “*We*”, no espaço de Apresentação que caracteriza o referente como “*unapparent*”.

Cabe ressaltar, que neste contexto, a referida metáfora literária remete para um conceito que é subjacente ao sentido associado à metáfora conceptual SERES HUMANOS SÃO SERES COMPLEXOS. Porém, esse sentido conceptual é ultrapassado quando a rede da metáfora conceptual é reciclada<sup>112</sup> pela acção do referente na 1ª pessoa do plural, o que possibilita a particularização de um cenário em que “ao mesmo tempo que mantém uma situação imaginária um novo esquema de relevância é activado.”<sup>113</sup> O sentido da mescla é construído mediante o esquema imagético CONTENTOR apresentado numa dimensão de Relevância. Sublinha-se, entretanto, que não se trata de um contentor apenas e sim de dois, um associado ao sujeito enunciador e o outro seu interlocutor, possivelmente o leitor do soneto, ou a própria humanidade. Porém, o sentido desta imagem metafórica apenas se torna expressivo e estável mediante interpretação do que “*What we are / Cannot be transfused into word or book*” porque “*Our soul from us is infinitely far*”, nos versos seguintes.

Portanto, o esquema imagético do CONTENTOR, associado ao sujeito enunciador, estabelece uma imagem de aprisionamento do íntimo do sujeito, ou seja, seu interior está encoberto por barreiras que são intransponíveis e, como tal, invioláveis. Assim sendo, o sujeito não possui a qualidade de ser transparente e, conseqüentemente, a verbalização do seu conteúdo íntimo mostra-se inoperante.

<sup>111</sup> Segundo o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, virtual refere-se ao “que existe potencialmente”, ou ainda, susceptível de se realizar ou de exercer” (cf: <<http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=virtual>>)

<sup>112</sup> Para usar a terminologia de Brandt / Brandt (2005a:3).

<sup>113</sup> “(...) while maintaining the blended imagery, a new relevance-making schema is activated.”

Esta análise do verso 2, embora ainda incipiente nesta fase do trabalho, mostra que, apesar da “imaginação apresentada na linguagem literária ser veiculada pela expressão linguística”<sup>114</sup> (Brandt / Brandt, 2005a:12), a linguagem literária apresenta um sentido que transpõe o signo linguístico pois ela está carregada de intencionalidade.

Portanto, a interpretação de um texto literário, à luz de o enquadramento linguístico (Brandt / Brandt, 2005a:13, *apud* L. Brandt, 2000 *and forthcoming*), reside na análise de três estruturas semiótica que são interligadas durante o acto da leitura, a saber: 1) a enunciação, 2) o conteúdo semântico e 3) a retórica textual, ou seja, conforme explica Abrantes (2005:47): “A Literatura combina de uma forma exclusiva questões linguísticas, semânticas e estéticas, que exigem uma resposta integrada”.

A referida “resposta integrada” incide sobre o facto de os seres humanos possuírem a capacidade “para criar e partilhar representações e recriar a partir destas representações. Contudo, em poética cognitiva existe uma crença básica de que há significados textuais estáveis e que estes significados são potencialmente partilhados”<sup>115</sup>, conforme explicam Brandt / Brandt (2005a:15).

Por esta razão, Brandt / Brandt (2005a:16) propõem que uma abordagem poética cognitiva é textualmente orientada, ou melhor dito, estabelece a relação entre o texto e a mente, como segue:

*“A cognitive-poetic reading is necessary text-oriented, rather than biographically oriented. Or rather: it is text-mind-oriented, since minds are making sense of the linguistic artifact that is the text, and coming up with possible meanings.”*

Em estudos mais recentes, Brandt (2010:01) aplica a teoria da Rede Semiótica na análise semântica de significados construídos a partir de enunciados veiculados pelas *Media* e por ambientes de realidades virtuais. Mediante a análise do funcionamento da mente humana, Brandt estabelece a base conceptual da construção de significado num acto semiótico.

Conforme afirma Brandt (*Idem*), a mente humana trabalha sempre em dois planos, o plano de a percepção e o da conceptualização, sendo que o segundo ocorre imediatamente após o primeiro na mente do sujeito. Neste sentido, Brandt (2010:02) afirma que:

<sup>114</sup> “the imaginations presented [in the literary language] are presented by the vehicle of linguistic expressions(…)”

<sup>115</sup> “to create and share representations and to create out of these representations. It is thus a Basic belief in cognitive poetics that there are stable textual meanings and that these meanings can be shared.”

*“In both partial spaces, we conceptualize, but one is where we are bodily present, while the other is only accessible to our mind, as a space of mental representations. (...) There is an ontological wall between the two parts, and we are only one side of the wall. Yet, interestingly, and paradoxically, we attend to both sides and can do so because there is a sign function (Hjelmslev’s term), whatever that may be, that binds signifying items on this side to signified items on the other side.”*

Ou seja, se por um lado, o sujeito, através da percepção, tem acesso ao evento ou ao objecto percebido, por outro, ele não tem acesso à conceptualização deste evento ou objecto, pois a conceptualização ocorre dentro da sua mente. Porém, a imaginação<sup>116</sup> funciona como um instrumento de projecção do evento ou do objecto na nossa mente. Podemos ainda supor, que a referida projecção ocorra numa tela imaginária, ou “tela ontológica”<sup>117</sup> conforme denominação de Brandt (2010:1). Porém, o sentido desta projecção apenas é activado através de certos esquemas reguladores contidos numa dimensão de Relevância que ajustam o sentido da mescla em conformidade com o contexto cultural que esta se insere.

A este propósito, Brandt (2010:9) esclarece que:

*“Through the interaction happening between the components of this blend, we will see the subject unfold as organized by a certain schema, for example of cultural norms and ethical principles making it relevant for consideration.”*

Deste modo, durante a construção do significado da mescla, os esquemas culturais, na dimensão de Relevância organizam as ideias do sujeito, balizando a estrutura da arquitectura espacial de modo a que esta faça sentido para o leitor.

Podemos ainda depreender que a noção de “tela ontológica”, proposta por Brandt (2010:2), se associa à noção da dimensão de Relevância na Rede Semiótica de Espaços Mentais, uma vez que é a Relevância que conduz ao sentido da mescla, ao mesmo tempo que torna o seu sentido estável. Reportamo-nos à explicação de Brandt (2010:08) sobre o processo de construção de significado na mente humana. Em primeiro lugar, a mente não produz significado partindo de objectos isoladamente mas antes cria cenários que contextualizam os eventos ou objectos e possibilitam a construção de um sentido, ao mesmo tempo que os memoriza. Sublinha-se que estes cenários são criados a partir de um espaço Base, ou espaço Semiótico, que dá origem a dois espaços de input, um refere-se ao objecto e o outro à forma de apresentação desse objecto. Estes dois espaços de input mesclam, num espaço de mesclagem, o objecto da nossa atenção com o teor da comunicação em que está inserido. Este

---

<sup>116</sup> pois está veiculada aos modelos culturais, os quais convencionam os esquemas reguladores, ou esquemas imagéticos, usados na construção de significados.

<sup>117</sup> “ontological wall”

espaço de mesclagem é subordinado a diversos esquemas que são delimitados numa dimensão de Relevância, sendo que estão em ligação directa com o espaço Base. A partir destes esquemas a mescla, no espaço Virtual, desencadeia a formação de um outro espaço, o espaço de Significação que oferece uma interpretação para o objecto. O significado produzido neste último espaço é uma mensagem que retorna ao espaço Base do interlocutor do acto comunicativo, mediante a comunicação.

Assim, fica claro que a Relevância tem uma importância diferenciada da dos outros espaços, pois é esta dimensão que é responsável pela estabilização do significado, uma vez que é constituída por cenários abstractos inspirados na experiência. Para sublinhar esta diferença, Brandt (2010:9) esquematiza a Relevância como um quadrilátero para a distinguir dos outros espaços mentais que são representados como círculos, conforme figura 9 abaixo:

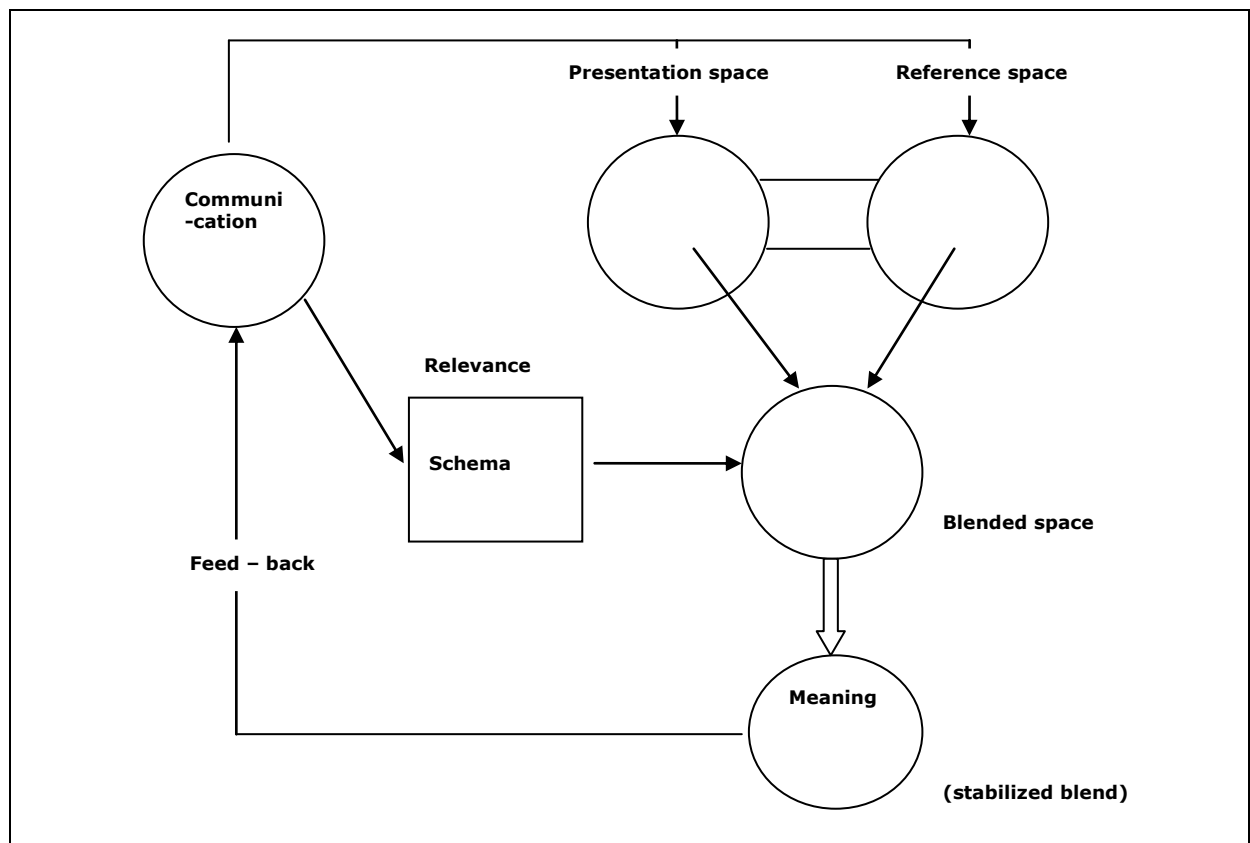


Figura 9<sup>118</sup>: Rede Semiótica da Mesclagem de Espaço Mental

<sup>118</sup> “The semiotic network of mental space blending”, Brandt (2010:9)

### CAPÍTULO 3 – ANÁLISE DOS SONETOS E DAS TRADUÇÕES

*“The fundamental phenomenological features of the class of objects we call ‘works of art’ are probably the following: uniqueness (singularity); namedness (title, signature); infinite, unlimited semiosis (interminable interpretation); strong affective charge (emotional ‘force’ present in perception).”*

**(Brandt, 1995:82)**

### 3. Introdução

Na óptica de Luísa Freire (2008:860) a obra “*35 Sonnets*” de Fernando Pessoa é considerada um:

“(…) conjunto bastante coeso, com um soneto introdutório e outro final e conclusivo, (...) constitui a poesia mais condensada e elaborada que Pessoa escreveu em língua inglesa. Sendo uma série de sonetos de índole conceptual e metafísica, neles tudo é pensado, medido e relacionado.”

De facto, para além da índole conceptual e metafísica dos sonetos, a escrita complexa e, até certo ponto, hermética, fomenta inúmeras possibilidades de interpretação, sendo que a complexidade dos sonetos decorre da própria complexidade da vida. Assim, do mesmo modo que as questões da existência humana, enquanto sensações intelectualizadas, são arquitectadas de forma intrincada, os sonetos, também se afiguram de difícil interpretação para o leitor.

O estudo das imagens metafóricas de parte dos 35 sonetos ingleses de Fernando Pessoa foi realizado à luz da Semântica e Semiótica Cognitivas, dado que consideramos que este paradigma é a melhor ferramenta para interpretar e entender a estrutura semântica das metáforas presentes nos sonetos.

Relativamente à selecção do *corpus*, fomos compelidos a analisar um reduzido número de sonetos em face das limitações espaciais em vigor para trabalhos desta natureza. Assim, do conjunto dos 35 sonetos, seleccionámos três deles que julgamos ser mais relevantes para o propósito do nosso estudo. São eles o *I*, *VIII* e *XXXV*.

No plano prático, optámos pelo método de investigação qualitativa, em que o estudo de caso se constitui o caminho adoptado para a selecção do *corpus* de análise, motivo pelo qual também se justifica o número reduzido de sonetos a analisar.

Do ponto de vista teórico, a referida selecção foi norteadada pela diversidade temática, sendo que os sonetos escolhidos se correlacionam directamente com a relevância dos temas tratados à luz dos domínios semânticos.

É neste contexto que mereceu nossa atenção o primeiro soneto, *I*, inscrito no domínio 4 do modelo brandtiano relativo à comunicação (D4), que dá corpo às questões da incomunicabilidade dos seres e da incapacidade de expressão da alma que perpassam por todo o conjunto da obra. Adicionalmente, este primeiro soneto assume-se como um convite ao

diálogo de cariz metafísico que o sujeito enunciador faz ao futuro leitor e que se desenrola num cenário imaginado.

Em seguida, seleccionámos o soneto *VIII* que vozeia um outro tema central desta obra e que merece destaque – as “*máscaras*”, tal como apontado por Freire (2008:861):

“Toda a escrita oscila, assim, entre a revelação e a ocultação, metaforicamente simbolizadas pelo espelho e pela máscara, a que nos *35 Sonnets* há referências várias, para além do soneto *VIII*, em que a máscara é o tema único: «Ah, quantas máscaras e submáscaras / usamos sobre a alma! E quando, a gosto, / A alma tira a última das máscaras / Será que ela conhece o simples rosto? » (FPPI I 25)

Nesta composição basilar dentro da série, assistimos o disfarce completo – as máscaras em camadas sucessivas sobre o rosto da alma que nenhum pensamento consegue despir por inteiro, pois há nela e também nele subterfúgios inesgotáveis e uma resistência à verdade total.”

No âmbito da arquitectura dos domínios semânticos o soneto *VIII* está inscrito no domínio físico (D1), que engloba a percepção visual.

Por último, seleccionámos o soneto *XXXV* por ser o soneto conclusivo e por tratar a questão da influência do modelo cultural português, especialmente o fado, pelo que se enquadra no domínio do modelo brandtiano que considera os modelos culturais (D2).

O segundo critério incorre na questão da tradução.

Tendo em vista, conforme mostramos no capítulo 2, que no cerne de uma cultura as expressões metafóricas são formadas à partir de um processo de categorização à luz dos modelos culturais, pelo que a tradução para além de ser motivada por um conjunto de indispensabilidades individuais também é motivada por um conjunto de indispensabilidades colectivas que visam a produção de sentido.

É nesta perspectiva que se recorre à tradução da obra “*35 Sonnets*” que fosse mais próxima, no plano temporal do texto original. Assim, optámos pela edição da tradução organizada por Jorge de Sena, que contém também sonetos traduzidos por Casais Monteiro<sup>119</sup> e uma colaboração especial de José Blanc de Portugal, com a tradução do soneto *I*.

Ainda relativamente ao ponto de vista teórico, ressaltamos aqui mais dois pormenores. O primeiro deles diz respeito ao conhecimento filosófico. Muito embora as

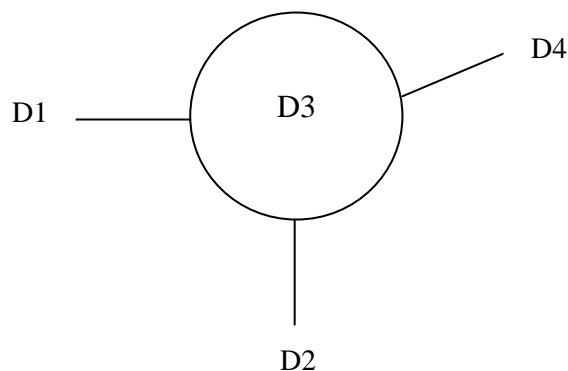
---

<sup>119</sup> que para além de ter sido contemporâneo de Pessoa manteve uma relação, pelo menos intelectualmente falando, próxima com o poeta, o que nos permite induzir que para além da temporalidade partilhada com o poeta também partilhou dúvidas e descobertas o que lhe capacita, *a priori*, a traduzir Pessoa de forma culturalmente mais particular.

arquitecturas espaciais sejam consonantes com muitos postulados de enquadramento filosófico, não iremos nos aprofundar nestas considerações visto que o estudo aqui proposto inclui-se na área da Semântica e Semiótica Cognitivas. Contudo, na medida em que certos conceitos filosóficos aparecerem e que se fizerem indispensáveis na construção dos significados das imagens metafóricas em causa, faremos breves citações a título de contextualização simplesmente.

Convém sublinhar que os três sonetos escolhidos e respectivas traduções, cobrem três dos domínios semânticos base do modelo semiótico cognitivo, D1, D2 e D4.

Em face da referida base semiótica levamos em conta quatro domínios semânticos que são fundamentais e que se justapõem nas imagens metafóricas do nosso estudo. O primeiro deles é um domínio interno, (D3)<sup>120</sup>, que caracteriza o sujeito CONTENTOR e a sua dimensão mental. Os outros três domínios são de carácter externo e delimitam o referido sujeito numa dimensão física (D1), numa dimensão cultural (D2) e numa dimensão performativa (ou comunicativa) (D4), conforme postulado por Brandt (2004: 41) e representado no diagrama que segue:



**Figura 10: Arquitectura das Interações dos Domínios Semânticos Básicos**

Note-se que no diagrama apresentado na figura 10 o círculo<sup>121</sup> representa um sujeito humano e as linhas indicam as direcções distintas das interacções que ele estabelece com o mundo ao seu redor; sublinha-se que esta figura é apenas mnemónica, sendo que ilustra a dimensão fenomenológica interna – externa referidas (cf. Brandt, 2004:41).

É ainda de referir que de entre os quatro domínios semânticos básicos, o domínio mental (D3) reporta-se à imaginação, pois é no seu âmbito que, mediante activação da

<sup>120</sup> Conforme a nomenclatura usada nos pressupostos teóricos de Brandt (2004:26).

<sup>121</sup> Que é o mesmo modelo do CONTENTOR.

memória afectiva e cognitiva e das conexões associativas, se estabelece as ligações entre as experiências externas e internas do sujeito performativo se este estiver acordado, ou a dormir, ou até mesmo se estiver a sonhar.

Em seguida, passamos à análise dos sonetos *I*, *VIII* e *XXXV* originais seguida da análise das respectivas traduções para Português Europeu.

### 3.1 Soneto I / Tradução

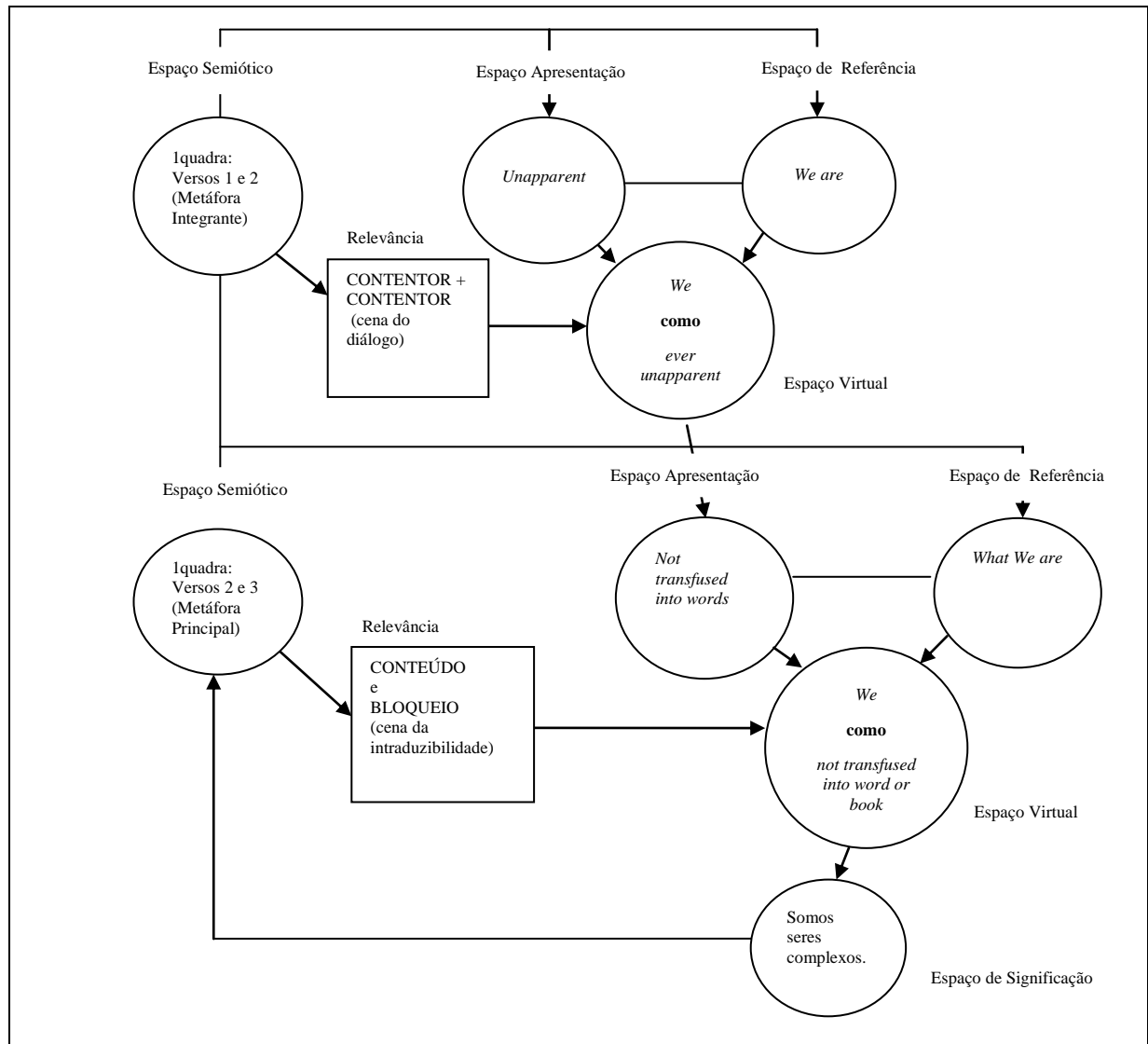
I	I Trad. de José Blanc de Portugal
<i>Whether we write or speak or do but look</i>	Seja falar, escrever, olhar sequer,
<i>We are ever unapparent. What we are</i>	Sempre inaparentes somos. Nosso ente
<i>Cannot be transfused into word or book.</i>	Não pode, verbo ou livro, em si conter.
<i>Our soul from us is infinitely far.</i>	A alma nos fica longe infindamente.
<i>However much we give our thoughts the will</i>	Pensamentos que dermos ou quisermos
<i>To be our soul and gesture it abroad,</i>	Ser alma nossa em gestos revelada
<i>Our hearts are incommunicable still.</i>	Coração cerrado fica o que tivermos,
<i>In what we show ourselves we are ignored.</i>	De nós mesmos é sempre ignorada.
<i>The abyss from soul to soul cannot be bridged</i>	Abismos de alma a alma intransponíveis
<i>By any skill of thought or trick of seeming.</i>	Por bem pensar ou manha de o parecer.
<i>Unto our very selves we are abridged</i>	Ao mais fundo de nós irredutíveis
<i>When we would utter to our thought our being.</i>	Quanto ao pensar o ser queremos dizer.
<i>We are our dreams of ourselves, souls by gleams,</i>	Sonhos de nós, as almas lucilantes,
<i>And each to each other dreams of others' dreams.</i>	E duns pra outros sonhos doutros antes.

#### 3.1.1 Análise do Soneto I

O soneto que introduz a obra “35 Sonnets” apresenta um diálogo metafísico em que o sujeito enunciatador envolve o interlocutor numa discussão acerca da natureza da existência humana e da alma.

Nos versos 1 e 2 “*Whether we write or speak or do but look / We are ever unapparent*”, o pronome “*we*” refere-se ao sujeito e ao seu interlocutor, sendo que ambos são apresentados como “*ever unapparent*”. A cena do diálogo é construída mediante activação da combinatória de dois esquemas do CONTENTOR na dimensão de Relevância, possibilitando a formação de um espaço Virtual que estrutura o espaço de Apresentação da metáfora principal da rede semiótica.

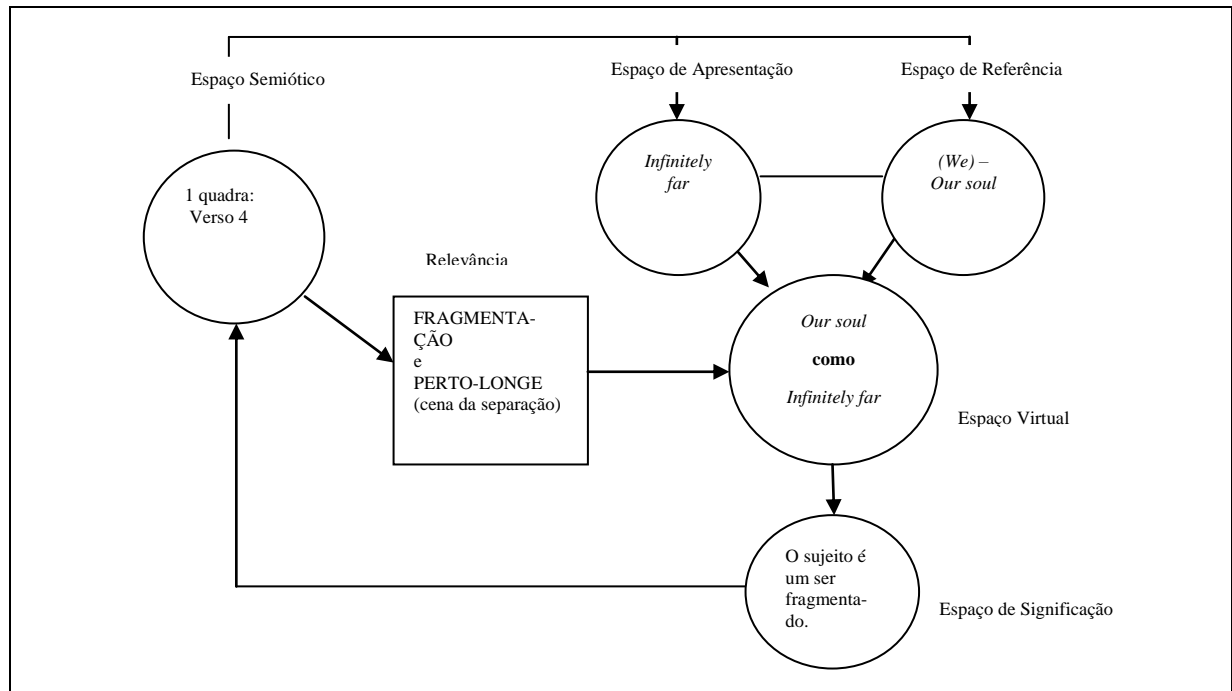
No verso 3, “*What we are*” é apresentado como “*Cannot be transfused into word or book*”, sendo que, mediante os esquemas do CONTEÚDO e do BLOQUEIO, se configura a intraduzibilidade do íntimo do sujeito, veiculando à complexidade dos seres, conforme a análise semiótica que segue:



No verso 4, a imagem metafórica “*Our soul from us is infinitely far*” indica um distanciamento incontornável entre alma<sup>122</sup> e sujeito. A imagem do distanciamento remete para a fragmentação do ser, pelo que a alma se afasta do sujeito continuamente.

De modo a representar tal imagem metafórica, forma-se o espaço de Referência para “(we) - our soul” que se apresenta como “*infinitely far*”. Mediante activação dos esquemas imagéticos da FRAGMENTAÇÃO e PERTO – LONGE forma-se uma cena virtual da separação entre sujeito e alma que no espaço de Significação remete para a fragmentação do sujeito.

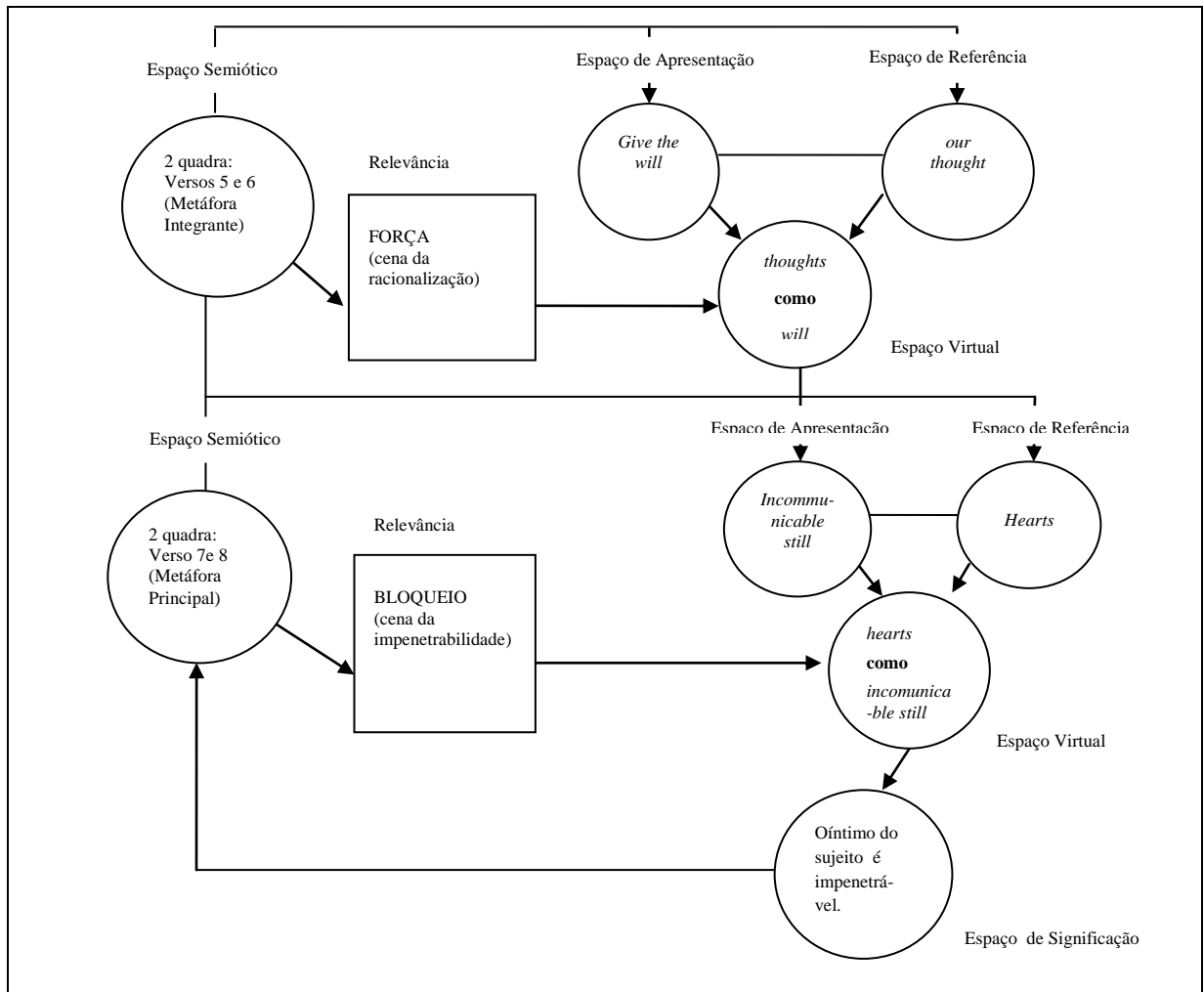
<sup>122</sup> cf. nas Notas Complementares os pressupostos teóricos que permeiam a questão da alma na análise deste soneto.



Na segunda quadra, a imagem metafórica “*However much we give our thoughts the will*” particulariza no espaço de Referência a dimensão mental do contendor, sendo que “*our thought*”, que se apresenta como “*give the will*”, configura a racionalização do sujeito.

A projecção da vontade do sujeito na sua razão é enquadrada pelo esquema da FORÇA, fazendo surgir uma mescla para o desejo do sujeito de alcançar a alma pelo uso da razão.

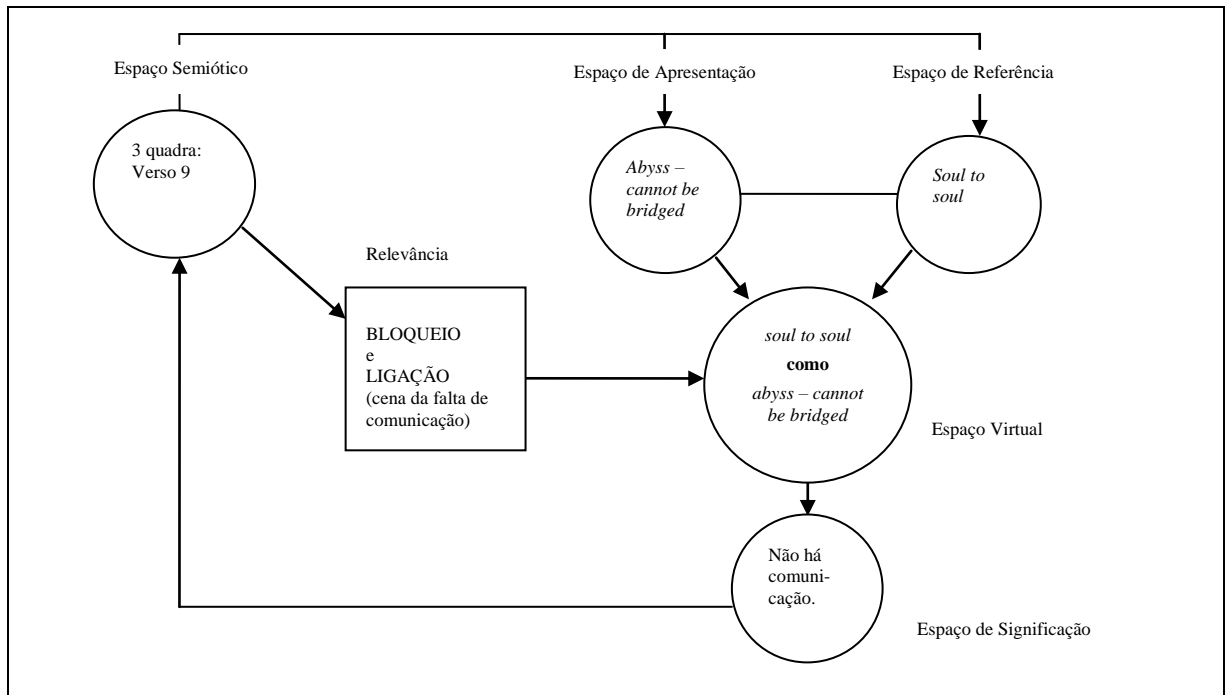
No verso 7 e 8, “*Our hearts*” é apresentado no espaço de Apresentação como “*incommunicable still*”, sendo que, mediante o esquema imagético do BLOQUEIO, se estrutura a cena da impenetrabilidade do coração do sujeito, ou seja, do seu íntimo também pelo uso da razão, conforme ilustramos na rede semiótica abaixo:



Na terceira quadra, a imagem metafórica “*The abyss from soul to soul cannot be bridged*” sublinha a falta de interacção entre os sujeitos.

De modo a representar esta imagem metafórica, é arquitectado um espaço de Referência para o segmento semântico “*soul to soul*” que configura no espaço de Apresentação o abismo intransponível entre os sujeitos, “*abyss – cannot be bridged*”, desencadeando a falta de comunicação entre eles.

Esta imagem metafórica é gizada mediante os esquemas imagéticos do BLOQUEIO e da LIGAÇÃO na dimensão de Relevância, possibilitando o entendimento de que a comunicação entre os sujeitos está bloqueada.

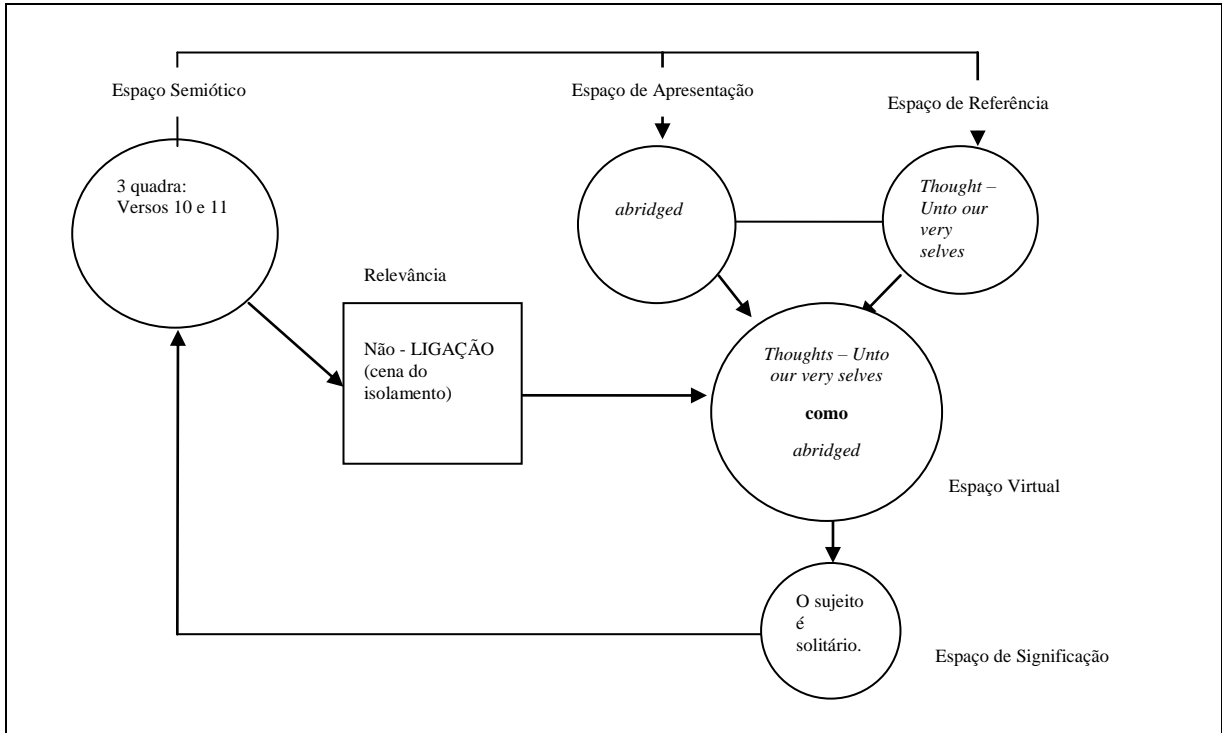


Nos versos 10 e 11 “*By any skill of thought or trick of seeming / Unto our very selves we are abridged*” veicula-se a ideia de que a comunicação entre os sujeitos não acontece sobretudo porque o sujeito é incapaz de se comunicar com o seu próprio íntimo.

Note-se que esta imagem metafórica, emergindo do espaço de Referência “*thought*” – “*Unto our very selves*” que caracteriza a dimensão mental do sujeito é apresentada como “*abridged*”.

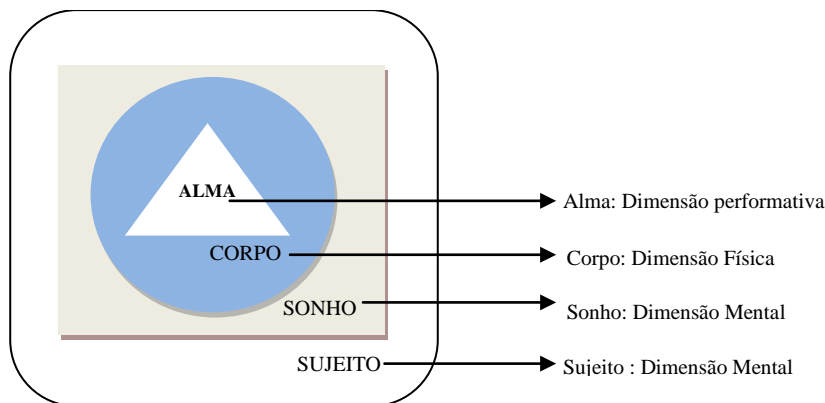
A cena da incomunicabilidade, anteriormente estabelecida, dá lugar a cena do isolamento do sujeito nos versos 10 e 11 que mediante a activação do esquema da LIGAÇÃO, ou neste caso da não – LIGAÇÃO, configura a solidão do sujeito.

Sublinhe-se que a não – LIGAÇÃO entre os sujeitos evidencia uma contrafactual, pois se espera o contrário uma vez que o sujeito é, supostamente, um ser social.



No verso 13, “We are” é apresentado por “our dreams of ourselves”, sendo que, enquadrado pelo esquema do CONTENTOR do CONTENTOR<sup>123</sup> na dimensão de Relevância, produz um espaço Virtual que veicula a imagem do sujeito transmutado nos seus sonhos.

<sup>123</sup> Podemos representar este esquema do CONTENTOR do CONTENTOR da seguinte maneira:



**Figura 11: Esquema Imagético CONTENTOR DO CONTENTOR**

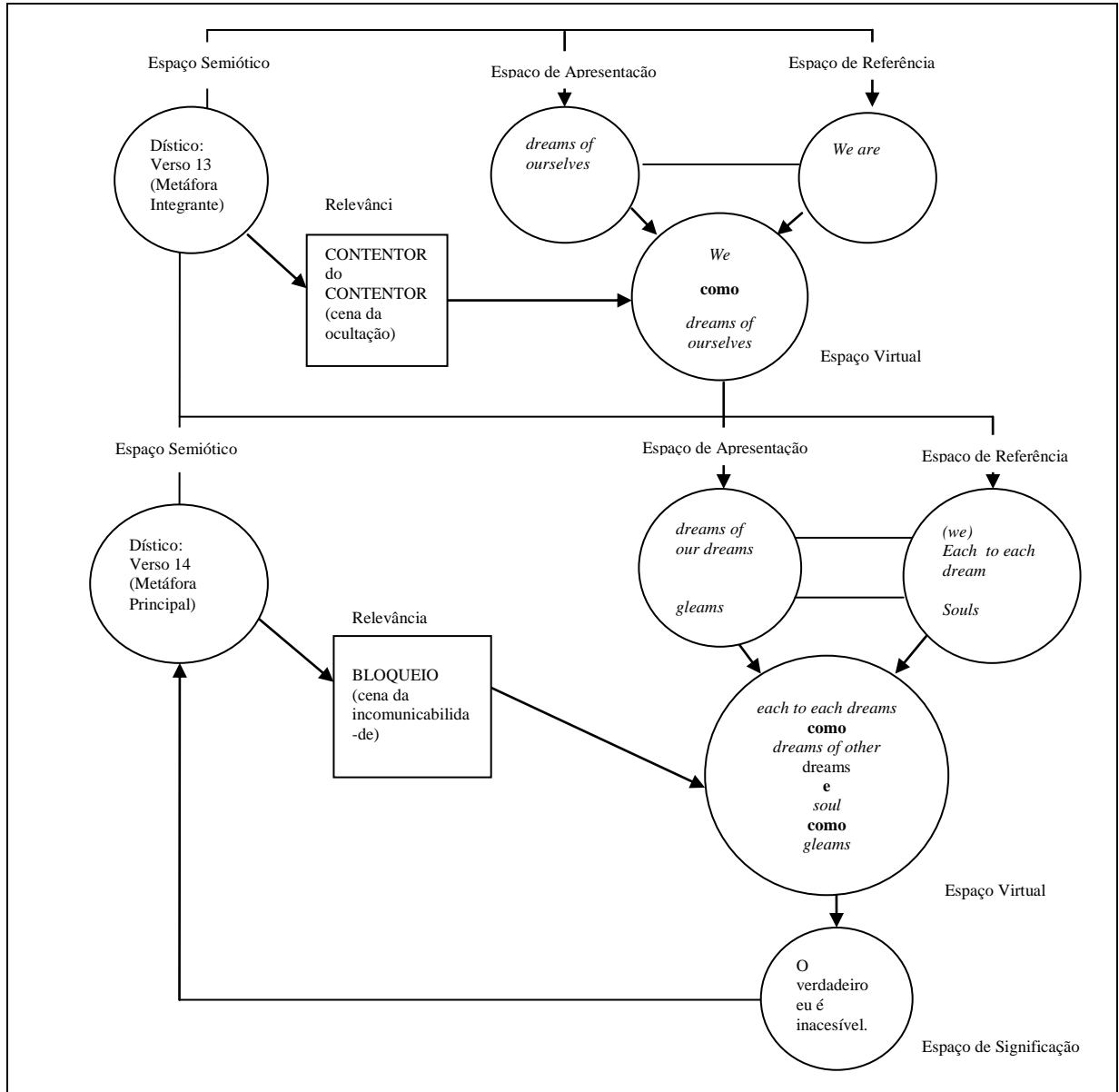
Esta nossa sugestão de esquema imagético CONTENTOR do CONTENTOR faz sentido na base do conceito de “meta-belief”, desenvolvido por Brandt (1995:27) e que diz o seguinte:

*“The decisive difference between positive and negative semiosis in fictions concerns the particular structure of ‘simulating intentionally’: a fiction obviously ‘builds up’ or ‘breaks down’ belief in certain general, represented features of the world, and therefore it must operate on the level of our belief in belief, or meta-belief, i.e. the relative authority we assign to our own beliefs, by our tendency to rely on them with variable intensity.”*

Neste esquema do CONTENTOR do CONTENTOR, o sonho é o CONTENTOR do corpo e o corpo é o CONTENTOR da alma. Deste modo, o sujeito, devido a sua dimensão mental, central no enquadramento cognitivo, vislumbra tudo e figura como CONTENTOR de tudo.

No verso 14, o segmento semântico “*each to each other dreams*” é apresentado como “*dreams of our dreams*” e “*souls*” como “*gleams*”, formando uma mescla que, por activação do esquema do BLOQUEIO, enforma um espaço de Significação em que a inutilidade da dimensão mental do sujeito prevalece. Assim, por este não conseguir aceder ao seu próprio íntimo também não pode aceder ao de outrem, o que tem como consequência que a dimensão performativa do sujeito na esfera comunicativa não se concretiza.

Logo, a cena da ocultação que foi estabelecido no verso 13 mediante o esquema do CONTENTOR do CONTENTOR dá lugar a cena da incomunicabilidade no verso 14 que, mediante activação do esquema do BLOQUEIO, configura a inacessibilidade do íntimo do sujeito, conforme rede semiótica abaixo:



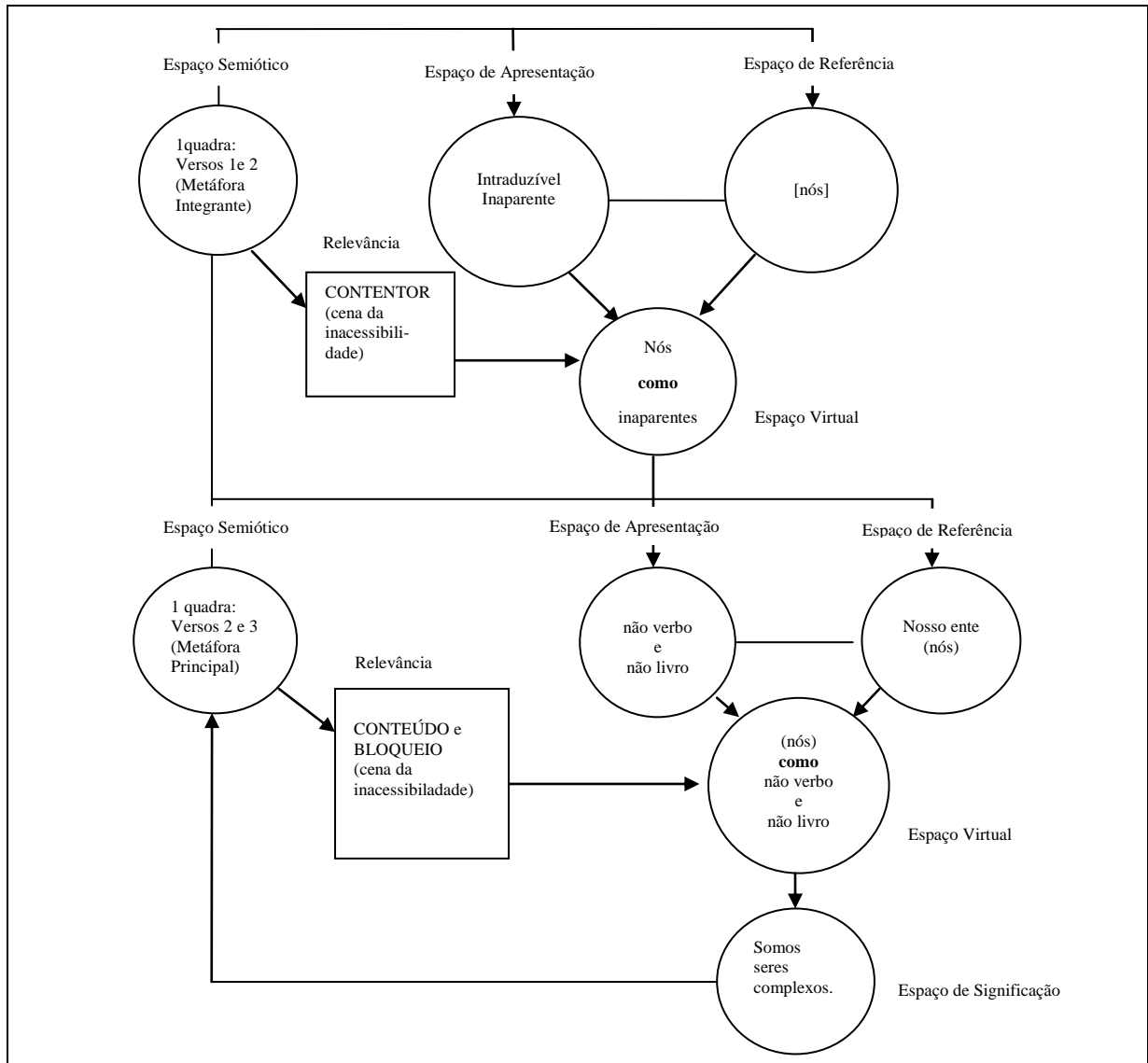
### 3.1.2. Análise da Tradução

Na tradução do soneto *I* o sujeito enunciador apresenta uma discussão acerca da natureza da existência humana e da alma.

Na primeira quadra, forma-se uma rede semiótica a partir de duas imagens metafóricas, sendo que o íntimo do sujeito é inexprimível. Deste modo, o sujeito é compaginado com uma entidade hermética, mostrando-se complexo.

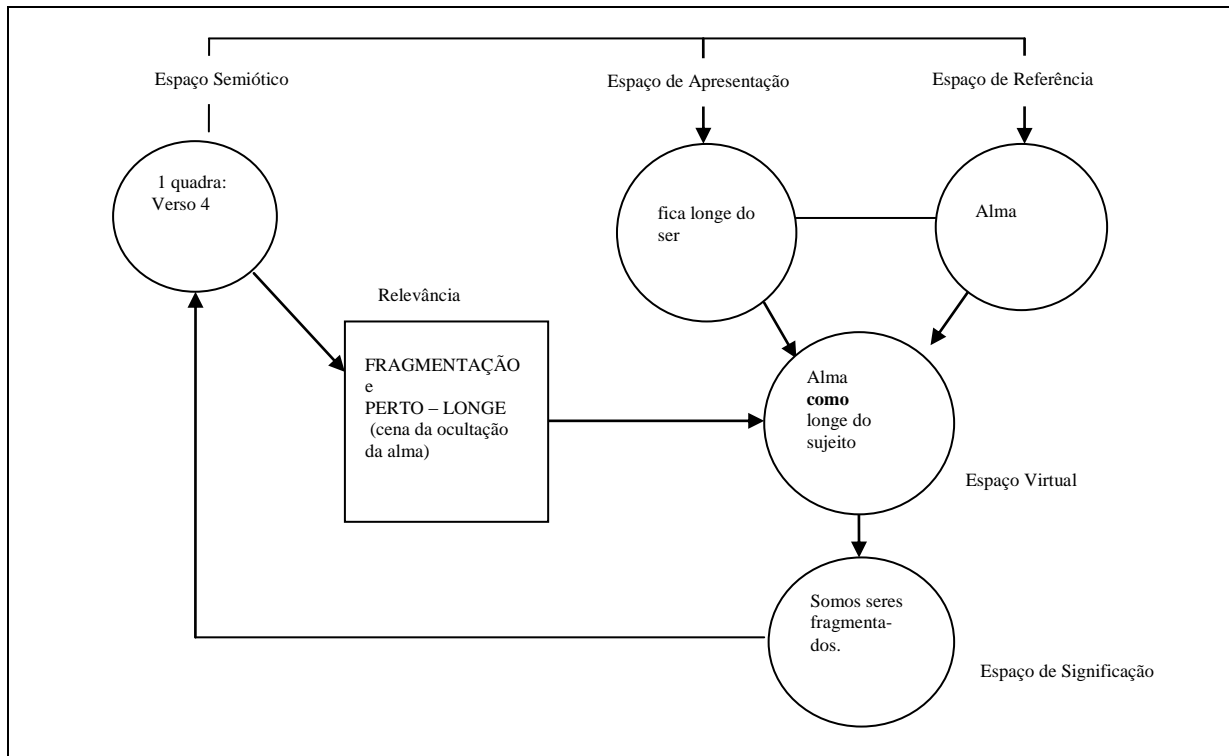
Nos versos 1 e 2, “Seja falar, escrever, olhar sequer, / Sempre inaparentes somos (...)”, constrói-se um espaço de Apresentação para o referente oculto [nós] em que se plasma a condição inaparente e intraduzível do sujeito. Mediante activação do esquema imagético do CONTENTOR veicula-se a imagem de inaparente que estrutura o espaço de Apresentação da segunda imagem metafórica desta rede semiótica.

Nos versos 2 e 3, “(...) Nosso ente / Não pode, verbo ou livro, em si conter”, vislumbra-se um espaço referencial para “nosso ente” apresentado pela impossibilidade de configuração por meio do discurso ou da escrita. Mediante activação do esquema do CONTEÚDO e do BLOQUEIO é compaginado a imagem da inacessibilidade das figuras humanas complexas.



A índole inaparente (oculta) e complexa do sujeito encadeia a imagem do distanciamento da sua alma, conforme ilustrado no verso 4, “A alma nos fica longe infinitamente”.

Regista-se que o advérbio “infindamente” propicia a ideia de um movimento de afastamento contínuo e infindável da alma, sendo que este paradigma é ativado pela combinação de dois esquemas imagéticos na dimensão de Relevância: o primeiro FRAGMENTAÇÃO possibilita o entendimento da partição ser – alma, o segundo PERTO – LONGE plasma o afastamento da alma relativamente ao sujeito, com o intuito de representar o sujeito como ser fragmentado.



A segunda quadra tem início a manifestação do desejo do sujeito em ligar-se à alma: “Pensamentos que dermos ou quisermos / Ser alma nossa em gestos revelada”, pelo que se veicula a ideia de que é possível alcançar a alma.

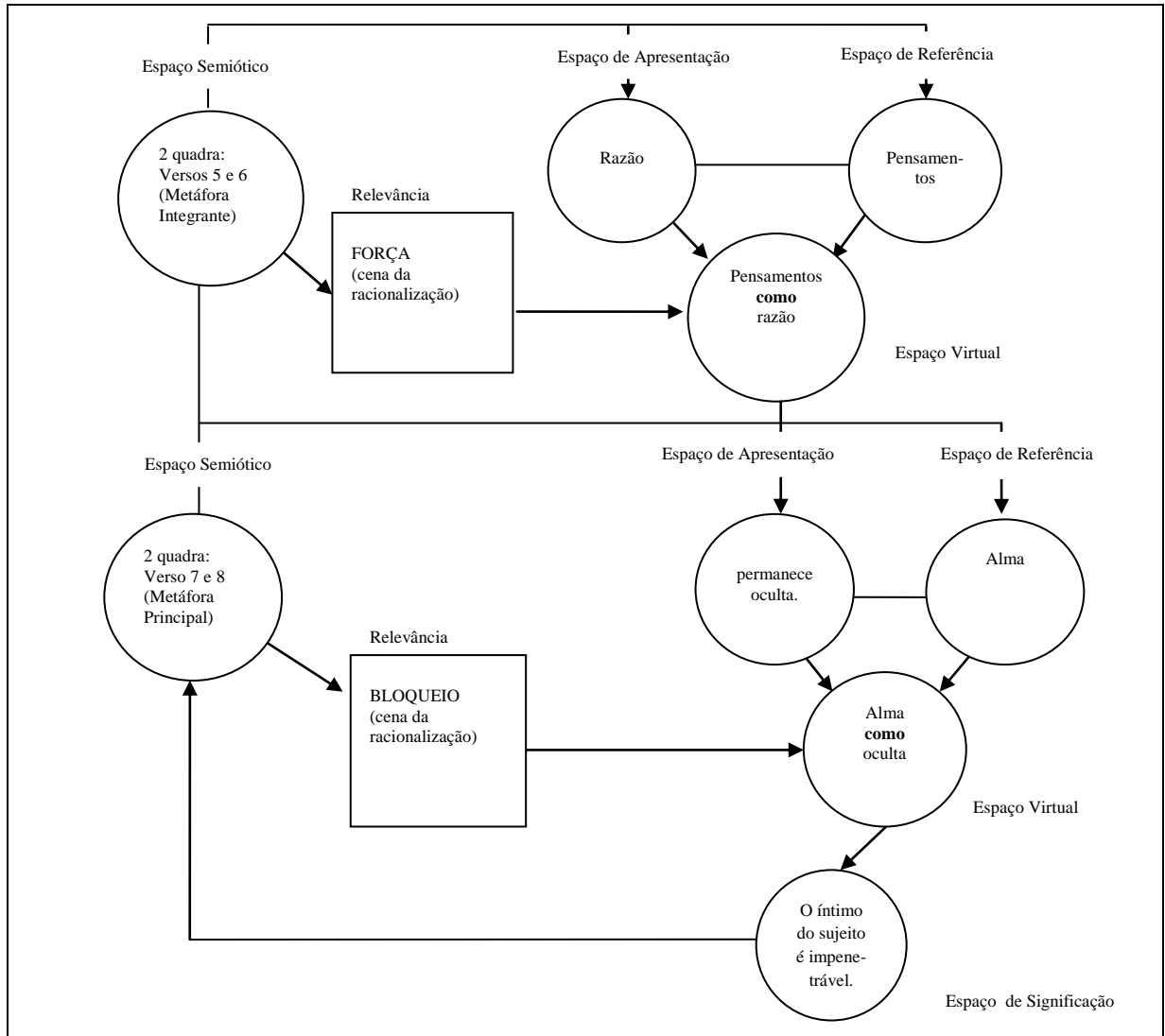
A representação desta imagem decorre de um espaço de Referência, a saber “pensamentos” que se reporta à razão do sujeito, ancorado no esquema imagético FORÇA na dimensão de Relevância, dando origem no espaço Virtual à racionalização como meio de ultrapassar as barreiras da alma.

Nos versos 7 e 8, “Coração cerrado fica o que tivermos / De nós mesmos é sempre ignorada”, o arquétipo da alma inalcançável permanece. Aqui, o cenário da racionalização é mantido, porém o sujeito percebe que pelo facto de a alma estar localizada dentro do coração ela nunca poderá ser alcançada.

O que é extraordinário nesta imagem é o elemento “coração”. Com efeito, por a alma ser entendida como sendo a essência do ser, o âmago da sua existência, ela não poderia estar em qualquer lugar, mas sim dentro do coração, o órgão central e mais vital do sujeito.

Assim, a referida imagem metafórica reporta-se à impenetrabilidade da alma que está reclusa no coração do sujeito. Esta cena de impenetrabilidade é enquadrada pelo esquema imagético do BLOQUEIO e forma uma mescla para o sujeito que não consegue alcançar a

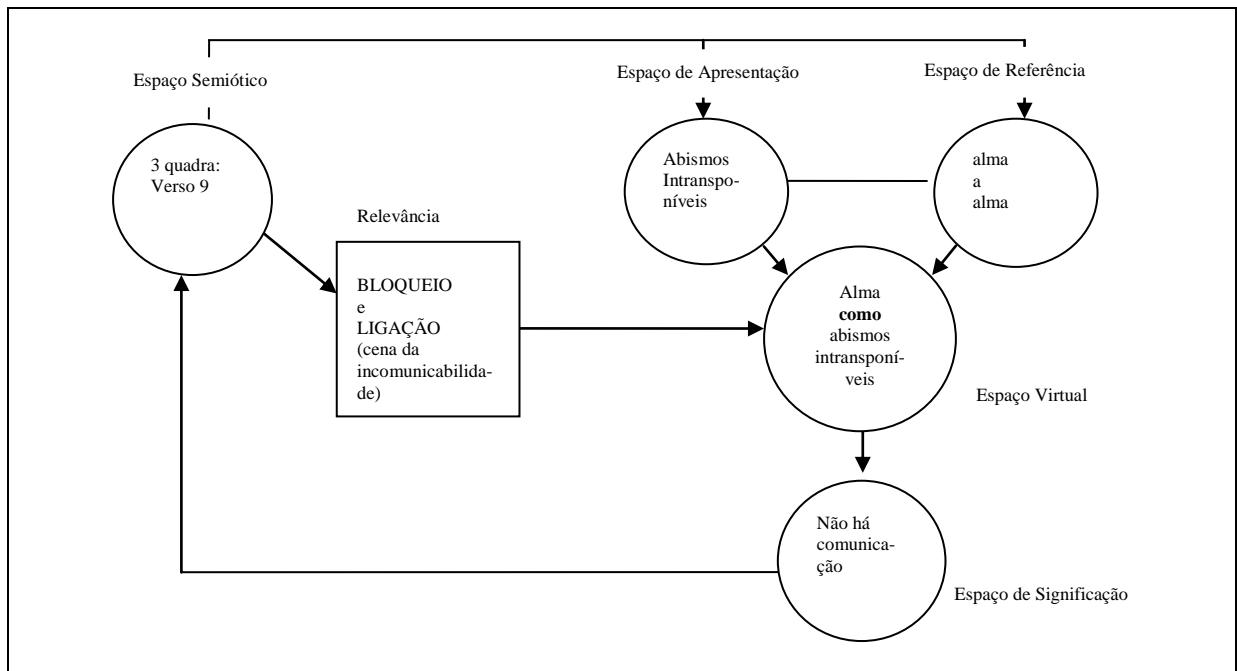
alma através da razão. Deste espaço Virtual resulta um espaço de Significação para o íntimo do sujeito que é impenetrável.



É de se observar que o afastamento da alma, sugerido na primeira quadra, ajusta-se ao paradigma da ocultação, apresentado na segunda quadra. Com efeito, tanto o afastamento como a ocultação da alma denotam o bloqueio da interacção entre ser e alma e, conseqüentemente, entre sujeito e sujeito, representado no verso 9, “Abismos de alma a alma intransponíveis.”

De modo a representar virtualmente a falta de interacção entre os sujeitos, constrói-se um espaço de Referência para o segmento semântico “de alma a alma” que é compaginado no espaço de Representação por intransponível.

Assim, mediante a dimensão de Relevância, que é enquadrada pelo esquema imagético do BLOQUEIO e da LIGAÇÃO, veicula-se uma cena de incomunicabilidade do sujeito, resultando num espaço de Significação na falta de interação entre o sujeito e seus pares.

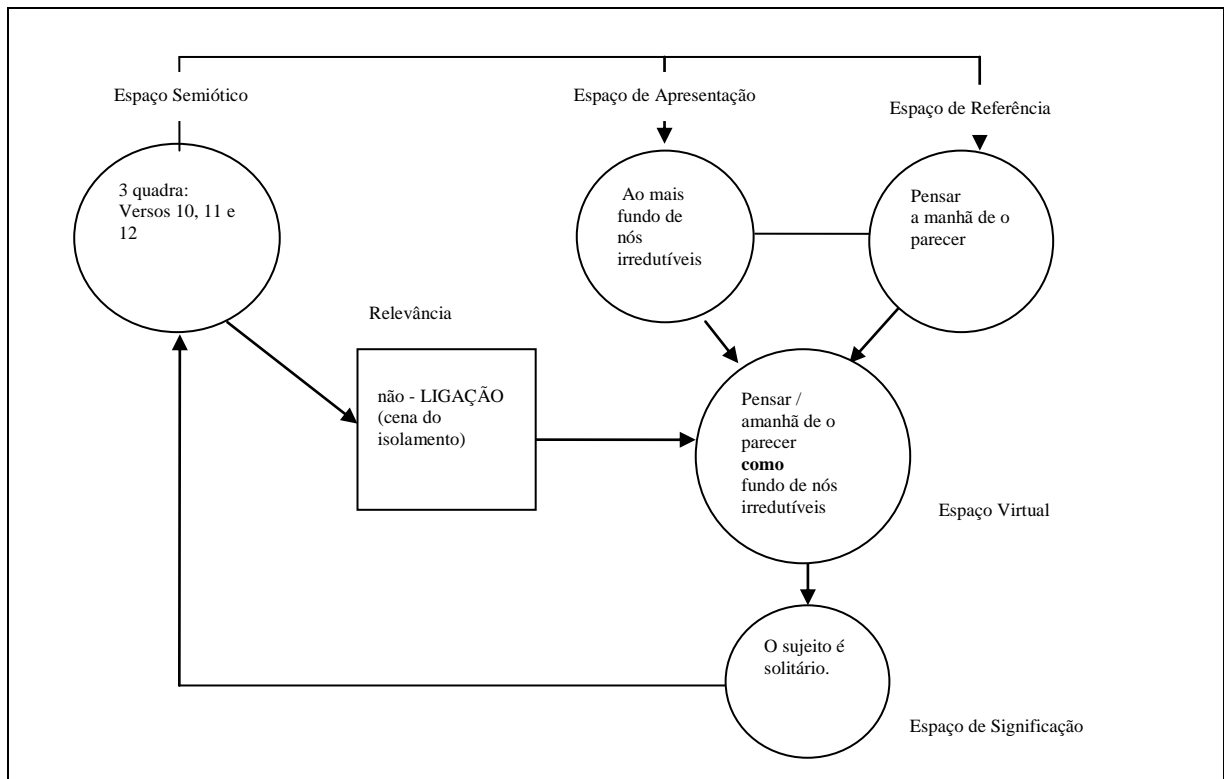


Nos versos 10, 11 e 12, “Por bem pensar ou manha de o parecer. / Ao mais fundo de nós irredutíveis. / Quanto ao pensar o ser queremos dizer”, transmite-se a ideia de que a comunicação entre os sujeitos não acontece em virtude da incapacidade de comunicação com o próprio íntimo.

De modo a representar esta imagem metafórica, primeiramente é formado um espaço de Referência para “pensar” que se reporta a dimensão mental do sujeito e apresenta a percepção da sua incapacidade de comunicação. No mesmo espaço de Referência decorre o segmento semântico “fundo de nós” que apresenta o íntimo do sujeito e “irredutíveis” que apresenta a falta de comunicação entre sujeito e alma.

Esta imagem metafórica é enquadrada pelo esquema imagético da não - LIGAÇÃO, sendo que produz um espaço virtual para a falta de comunicação entre o sujeito e seus pares por razão da própria falta de comunicação entre o sujeito e o seu íntimo. Assim, é arquitectado um espaço de Significação para o isolamento do sujeito.

Cabe mencionar que a não – LIGAÇÃO entre os sujeitos evidencia um contrafactual, conforme explicado na análise do soneto em inglês.



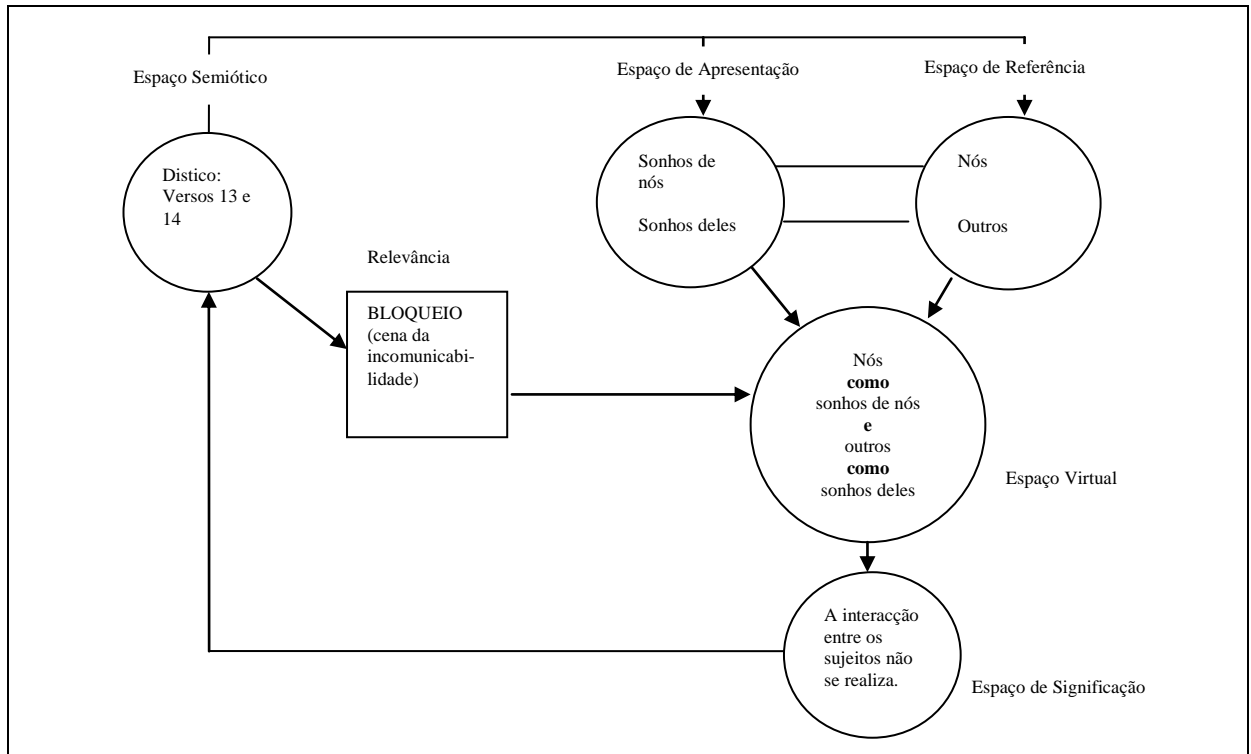
Em face do espaço de significação referente a falta de interação entre os sujeitos, anteriormente apresentada, é possível dizer que a imagem metafórica desta representação é encadeada no verso 13, “Sonhos de nós, as almas lucilantes”, em que se veicula uma reflexão idêntica.

Com efeito, segundo os pressupostos do Existencialismo sartreano<sup>124</sup>, a consciência de si mesmo se dá a partir do outro; ou seja, o “eu” só pode realizar-se em oposição ao “outro”, pois é o “outro” que reflecte a verdadeira imagem do “eu” e, assim, afirma a sua existência.

É neste sentido que o esquema imagético do BLOQUEIO, na dimensão de Relevância da segunda quadra, opera. Como a alma está oculta não pode se projectar numa outra e, consequentemente, o retorno a si mesma também não ocorre, sendo que esta imagem configura a incapacidade do sujeito de conhecer, primeiramente, a própria essência.

<sup>124</sup> C.f. em Notas Complementares 2os pressupostos sobre o Existencialismo Sartreano usados neste trabalho.

Assim, a noção que o sujeito tem de si próprio é apenas um sonho, ou seja, um assomo de imaginação. Consequentemente, uma vez que o sujeito não conhece o próprio íntimo, não pode aceder ao íntimo do outro. Deste modo, a interacção com os seus pares não se efectiva também no plano da imaginação.



### 3.2 Soneto VIII / Tradução

VIII	VIII Trad. de Jorge de Sena
<i>How many masks wear we, and undermasks, Upon our countenance of soul, and when, If for self-sport the soul itself unmasks, Knows it the last mask off and the face plain? The true mask feels no inside to the mask But looks out of the mask by co-masked eyes. Whatever consciousness begins the task The task's accepted use to sleepness ties. Like a child frightened by its mirrored faces, Our souls, that children are, being thought-losing, Foist otherness upon their seen grimaces And get a whole world on their forgot causing; And, when a thought would unmask our soul's masking, Itself goes not unmasked to the unmasking.</i>	Ah quantas máscaras e submáscaras, Usamos nós no rosto de alma, e quando, Por jogo apenas, ela tira a máscara, Sabe que a última tirou enfim? De máscaras não sabe a vera máscara, E lá de dentro fita mascarada. Que coincidência seja que se afirme, O aceite uso de afirmar-se a ensona. Como criança que ante o espelho teme, As nossas almas, crianças, distraídas, Julgam ver outras nas caretas vistas E um mundo inteiro na esquecida causa; E, quando um pensamento desmascara, Desmascarar não vai desmascarado.

#### 3.2.1 Análise do Soneto VIII

O soneto VIII é arquitectado na base de um jogo de palavras que envolve, basicamente, três domínios cognitivos, FACE, MÁSCARA<sup>125</sup> e ALMA.

Com efeito, a unidade referencial “we”, na primeira quadra, “*How many masks wear we, and undermasks / Upon our countenance of soul*”, apresenta as “*personae*” que o sujeito assume e que caracterizam a sua pluralidade.

No espaço de Referência o pronome na 1<sup>a</sup>. pessoa do plural refere-se à humanidade em geral, sendo que no espaço de Apresentação se atribui ao sujeito “*masks*” e “*undermasks*”, ou seja, as várias personalidades que o sujeito assume e que são as faces da alma “*countenance*<sup>126</sup> *of soul*”, a sua a personalidade autêntica.

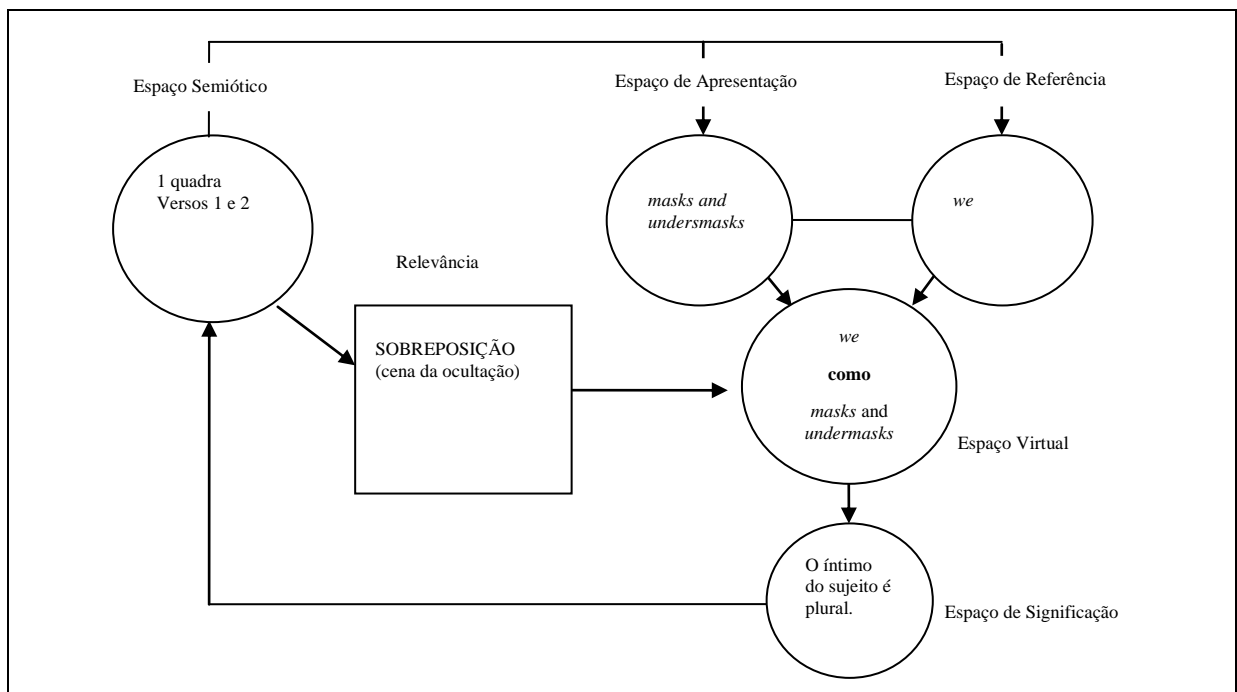
<sup>125</sup> c.f. em Notas Complementares 3 uma reflexão sobre as máscaras.

<sup>126</sup> Segundo “*Merriam-Webster Dictionary*” online, em uma das acepções para *countenance* contém a seguinte definição: “*face, visage; especially: the face as indication of mood, emotion, or character.*”

Sublinha-se que, à semelhança da face, que se associa à uma pessoa de forma distintiva, “*Countenance of soul*” associa-se a face de uma alma, ou refere-se a uma alma específica, neste caso, a do sujeito enunciador.

A imagem metafórica das máscaras sobrepostas umas às outras na face da alma arquitecta uma cena de ocultação do íntimo do ser. Esta cena assemelha-se a uma cena teatral em que o actor ao usar máscaras representa diferentes “*personae*”<sup>127</sup>; aqui, tal como um actor, o sujeito também assume várias personalidades ao uso de “*masks*” e “*undermasks*” na “*countenance of soul*”.

De modo a representar esta imagem é construído um espaço de Apresentação para “*mask*” e “*undermask*” que plasma as várias personalidades do sujeito, sendo que a representação “*Countenance of soul*”<sup>128</sup> consubstancia a personalidade autêntica do sujeito. O cenário de ocultação da alma é superintendido pelo esquema imagético de SUPERPOSIÇÃO, dando origem a uma mescla relativa ao encobrimento da personalidade autêntica do sujeito, possibilitando, assim, um espaço de Significação para a pluralidade do íntimo do ser.



Nos versos seguintes, o sujeito questiona-se sobre a possibilidade do seu íntimo, ou da sua alma de ser revelada “*If for self-sport the soul itself unmask / Knows it the last mask off and the face plain*”?

<sup>127</sup> Fazendo uma analogia com as máscaras teatrais que transmuta o actor numa outra *persona*, com uma personalidade distinta da sua própria, as máscaras do soneto transmutam o sujeito.

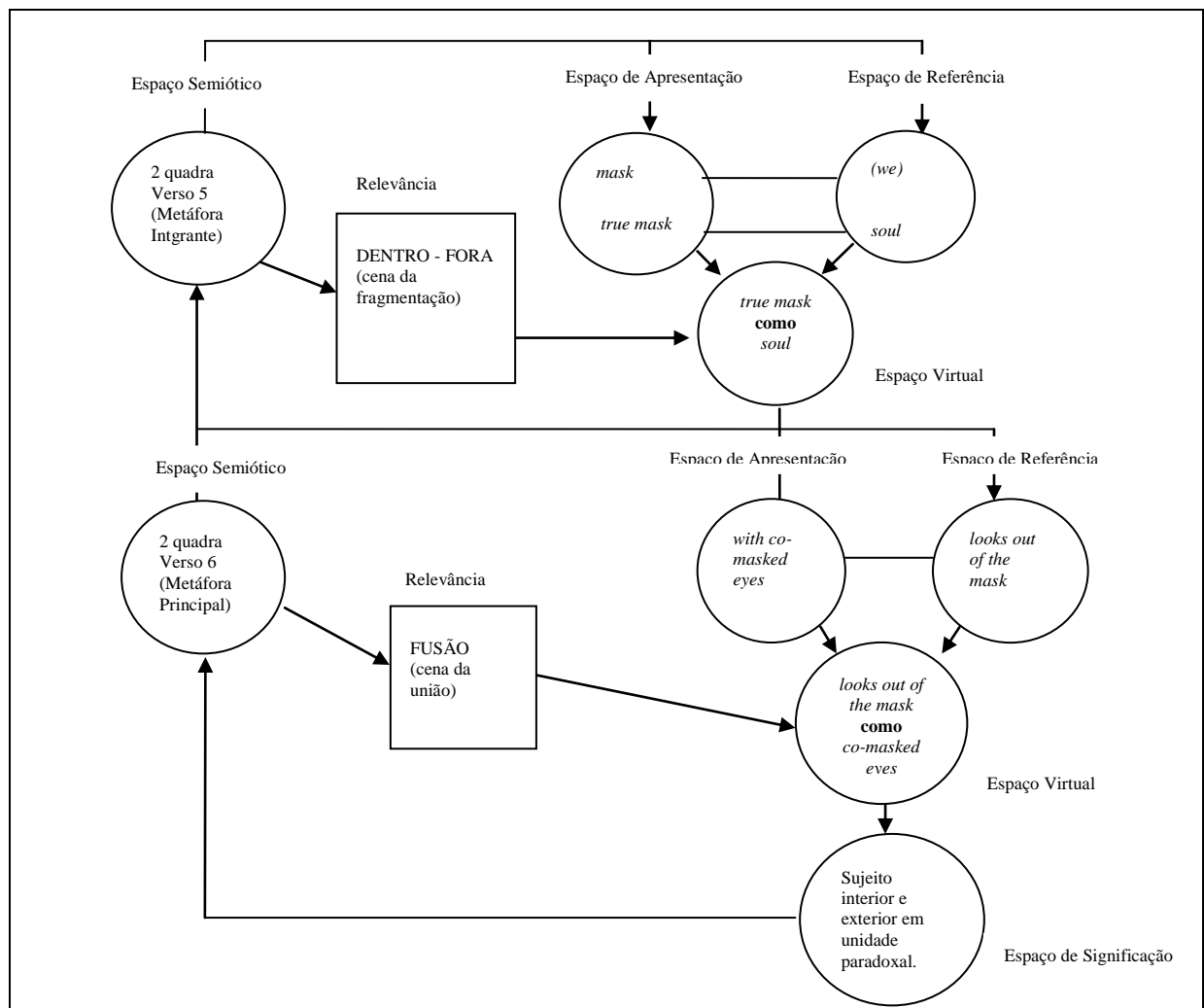
<sup>128</sup> Segundo o paradigma filosófico da heterogeneidade do corpo (c.f. Notas Complementares 1), a alma irmana um ser; assim, por analogia, “*Countenance of soul*” iguala-se a porção do sujeito que o caracteriza e o individualiza, e que pode ser considerado a sua essência.



Na cena da fragmentação, ancorada no esquema imagético DENTRO – FORA, associamos “*The true mask*” à noção de DENTRO ou ao íntimo do sujeito e, por oposição, “*the mask*” à noção do que está FORA, ou seja, que é o que se vê do sujeito. Assim, forma-se uma mescla que representa o sujeito com uma parte que é visível e uma outra que é oculta.

Contudo, no verso 6, a metáfora principal apresenta a contiguidade indeclinável entre sujeito e alma. Com efeito, a imagem metafórica “*looks out of the mask by co-masked eyes*” é arquitectada contrafactualmente numa cena de união por activação na dimensão de Relevância do esquema imagético FUSÃO.

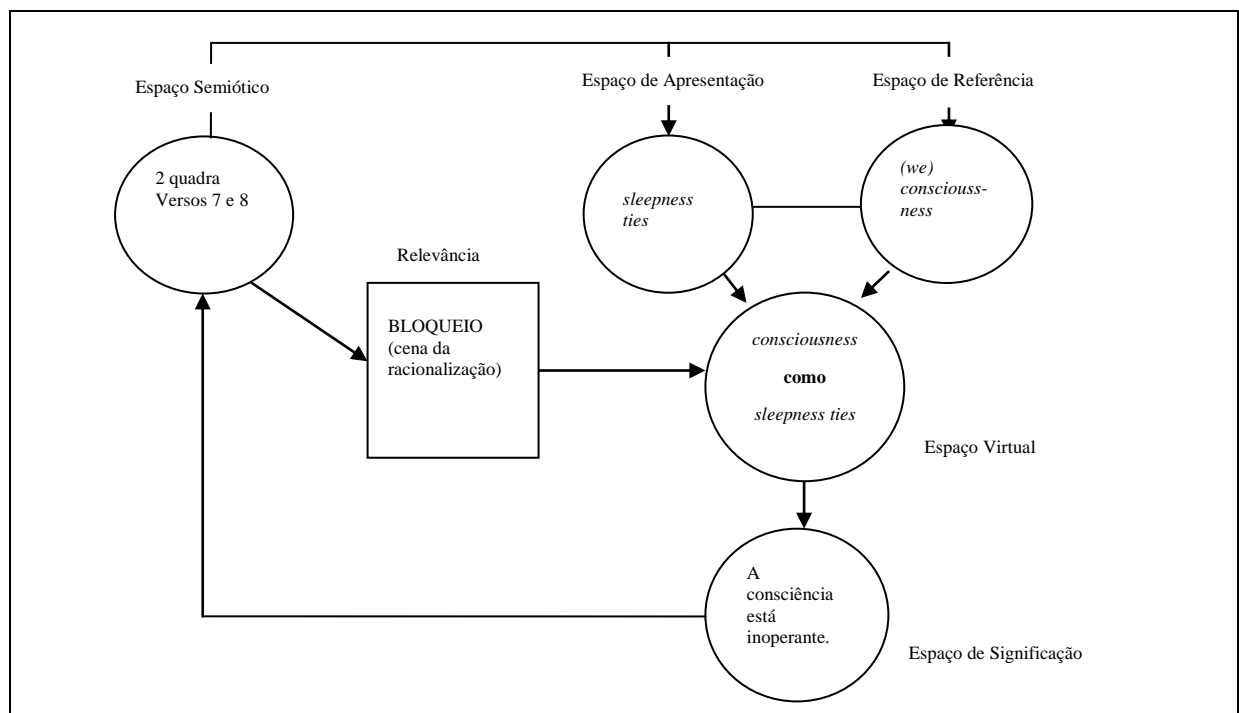
Esta cena da união entre alma e sujeito é construída a partir do espaço de Apresentação arquitectónica da metáfora principal, dando origem a uma mescla para a união entre o que é e o que não é visível do sujeito. Assim, no espaço de Significação, configura-se de forma paradoxal, a união do interior e do exterior do sujeito.



Nos versos 7 e 8, “*Whatever consciousness begins the task / The task’s accepted use to sleepness ties*”, o sujeito reconhece que, mediante o processo de racionalização, parte integrante da sua dimensão mental, as dúvidas fundamentais não serão resolvidas.

De modo a representar esta cena, configura-se um espaço de Referência para “*consciousness begins the task*” referente à racionalização do sujeito e um espaço de Apresentação para “*sleepness ties*” que veicula o estado de letargia a que tal racionalização pode conduzir.

Assim, transmite-se a ideia de que reflectir sobre os problemas da alma leva o sujeito a um estado de letargia. Na cena da racionalização, ancorado no esquema imagético do BLOQUEIO, elabora-se uma mescla que predica a inutilidade da razão como meio de transpor as barreiras que ocultam a alma.



Devido a tentativa frustrada de alcançar o âmago do ser por meio da consciência, veicula-se a imagem da inoperância da mesma.

Na terceira quadra constrói-se uma rede semiótica em que a imaginação opera no sentido de fazer com que a consciência encontre uma saída para a dificuldade imposta pela razão e forme imagens que possibilitem um entendimento das questões com que o sujeito se depara.

As imagens metafóricas gizadas nos versos 9, 10 e 11, “*Like a child frightened by its mirrored faces / Our souls, that children are, being thought-losing / “Foist otherness upon their seen grimaces”*”, representam um ambiente lúdico, arquitetado para possibilitar a compreensão da alteridade.

Assim, para representar a imagem metafórica da imaginação do sujeito que busca uma solução para o problema da ocultação da alma, forma-se um espaço de Referência para “*souls*” que à luz do espaço de Apresentação “*mirrored faces*” se equipara a uma criança que brinca na frente do espelho fazendo caretas, procurando reconhecer a sua própria face através da alteridade das outras caras reflectidas no espelho. Esta imagem metafórica reporta-se à imagem labiríntica de faces reflectidas nos diversos espelhos emparelhados, sendo que ilustra a multiplicidade<sup>129</sup> do sujeito.

Esta cena da imaginação é enquadrada pelo esquema imagético da ASSOCIAÇÃO, formando uma mescla que reporta ao sujeito que visa compreender o seu íntimo através da sua própria alteridade.

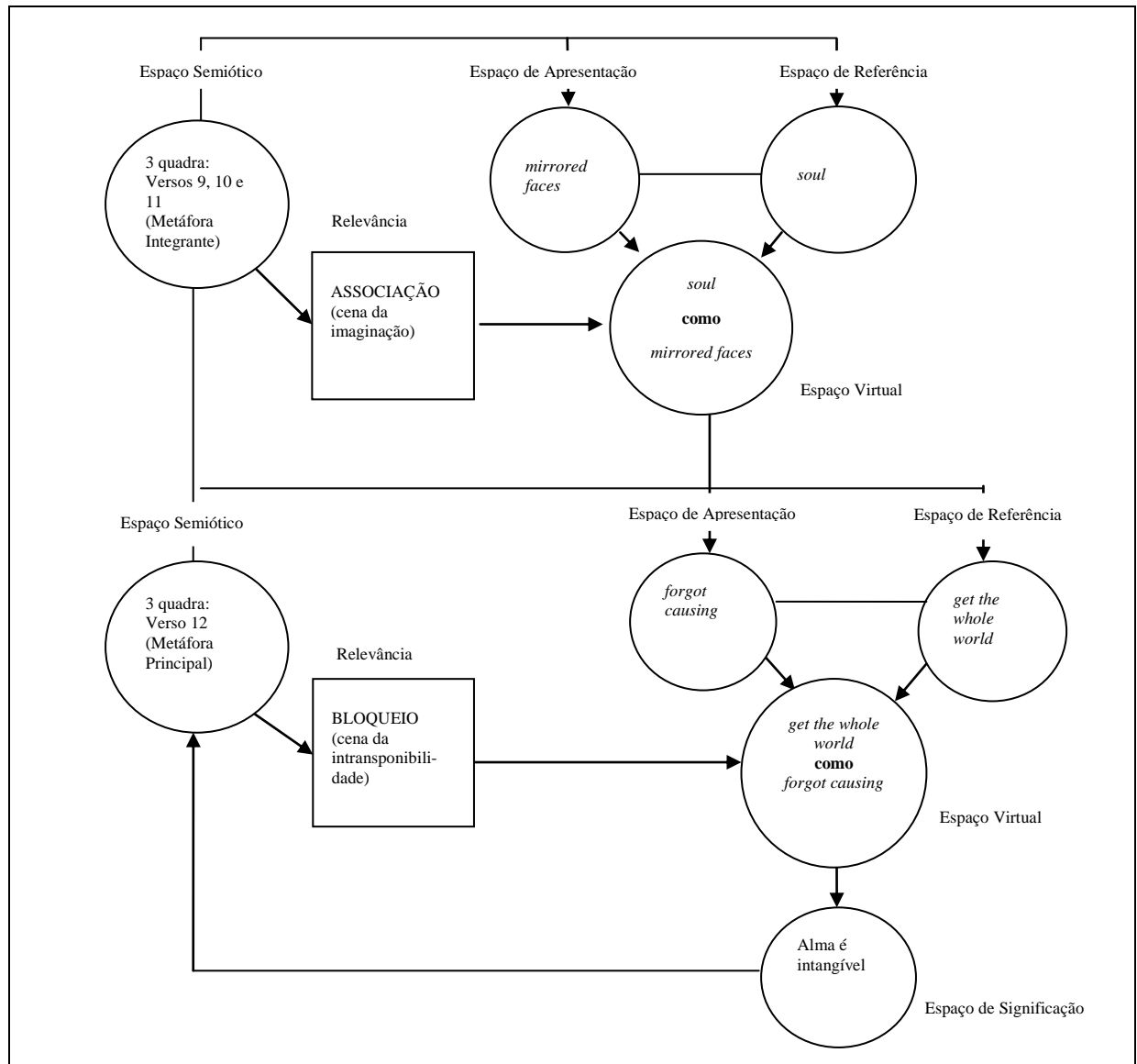
A mescla da metáfora integrante estrutura o espaço de Apresentação da metáfora principal, “*And get a whole world on their forgot causing*”, sendo que configura um espaço de Significação para a incapacidade do sujeito de, também pelo uso da imaginação, de romper as barreiras que o impedem de conhecer a alma.

De modo a representar tal imagem, é arquitetado um espaço de Referência para “*get the whole world*” à luz de um espaço de Apresentação “*forgot causing*” que veicula a impossibilidade de solucionar o problema. Assim, forma-se uma cena da intransponibilidade enquadrada pelo esquema imagético do BLOQUEIO, sendo que dá origem a uma mescla em que a alma permanece oculta.

Assim, na terceira quadra, o sujeito não consegue transpor as barreiras que ocultam a alma também por recurso à imaginação.

---

<sup>129</sup> como as imagens produzidas por espelhos emparelhados e que formam labirinto de reflexões.

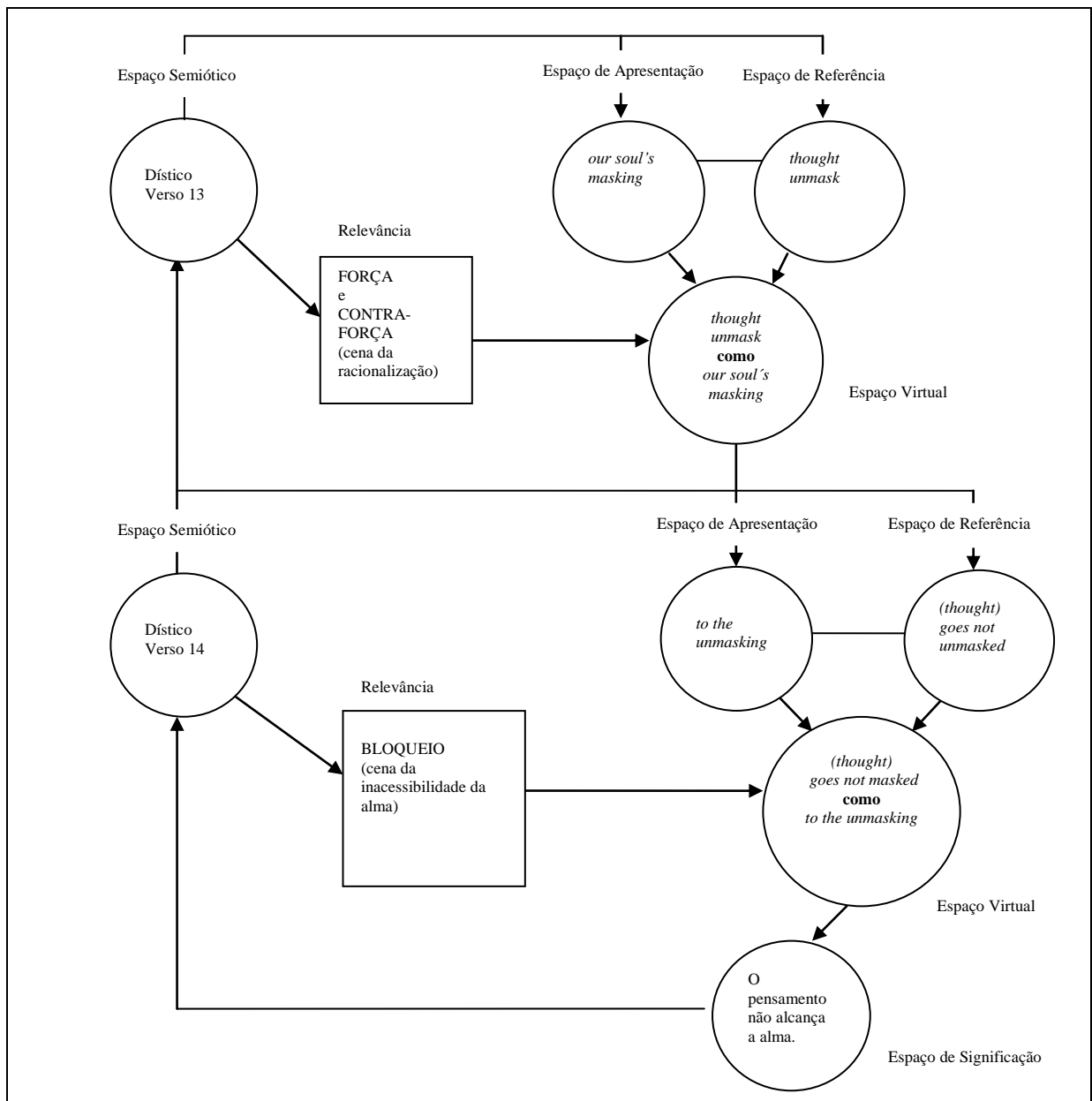


O dístico encerra o soneto *VIII* com o sujeito reafirmando a inacessibilidade da alma a que não é possível aceder nem pelo uso da razão nem por recurso à imaginação. Esta cena da inacessibilidade da alma é representada através da imagem metafórica “*Itself goes not unmasked to the unmasking*” no verso 14.

Desde logo é necessário especificar a dimensão mental do sujeito que é composto pela razão e pela imaginação. Assim, no verso 13, “*And, when a thought would unmask our soul’s masking*”, arquitecta-se um espaço de Referência “*thought*” que se reporta à razão do sujeito, à luz de um espaço de Apresentação “*unmask our soul’s*” referente à imaginação. Na dimensão de Relevância, enquadrada pelos esquemas imagéticos FORÇA e CONTRA-FORÇA desenha-se uma cena da racionalização que constitui o espaço de Apresentação para

a metáfora principal, sendo que a dimensão mental do sujeito consubstancia a arquitectura espacial da metáfora principal, ao representar as tentativas frustradas do sujeito que nunca consegue desvendar a alma.

De modo a especificar estas tentativas frustradas, é formado um espaço de Referência para “*thoughts goes not unmasking*” à luz do espaço de Apresentação “*to the unmasking*” que apresenta a alma numa cena virtual do desmascarar. Porém, o que é dito é que, por usar máscaras sobrepostas a alma ainda se mantém mascarada. Assim, na dimensão de Relevância é arquitectada a cena de inacessibilidade da alma por acção do esquema imagético do BLOQUEIO, formando um espaço de Significação em que se veicula a imagem da alma como elemento inatingível.

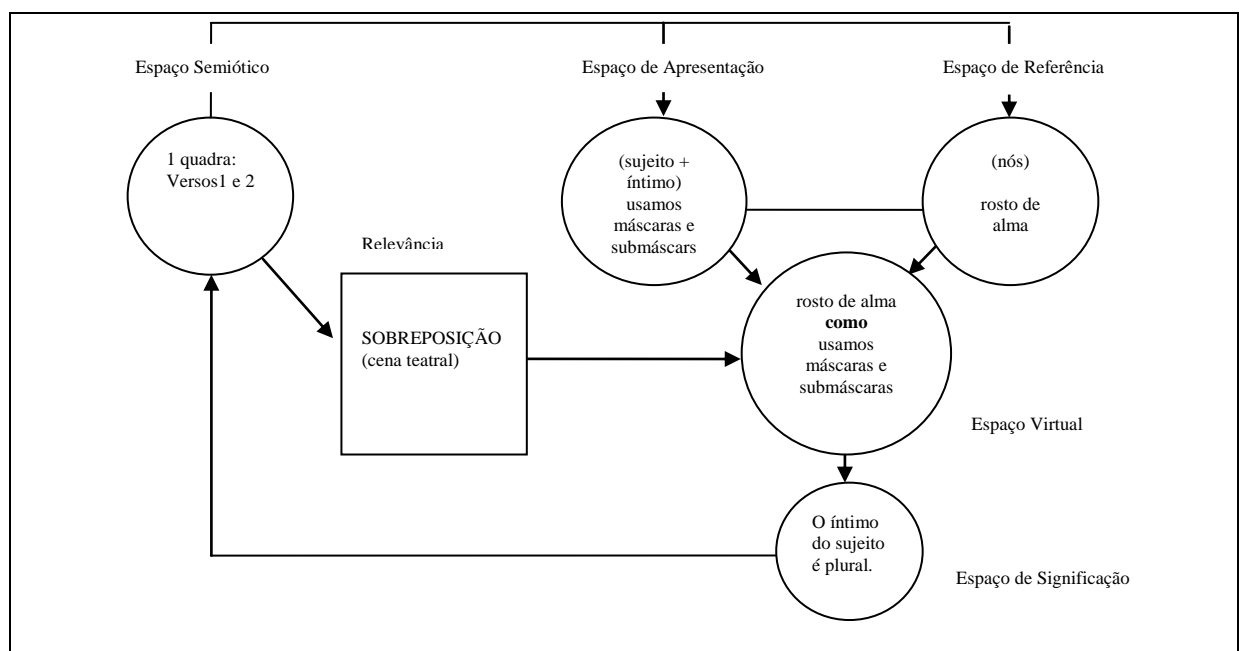


### 3.2.2 Análise da Tradução

Na tradução do soneto *VIII*, os dois primeiros versos indiciam uma linguagem teatral, “Ah quantas máscaras e submáscaras, / Usamos nós no rosto de alma, (...)”. O tom declamatório<sup>130</sup> configura a cena de um monólogo dramático, sendo que remete para a dimensão mental do sujeito bem como para a sua dimensão física compaginada com as referidas máscaras.

No verso 2, a preposição “de” da imagem metafórica “rosto de alma” sem artigo definido não distingue de quem é a “alma”. Visando apresentar “rosto de alma”, primeiramente é construído um espaço de Referência para o pronome “nós” que consubstancia no espaço de Apresentação o sujeito do monólogo dramático e seu íntimo. No mesmo espaço de Referência arquitecta-se “rosto de alma” que se apresenta como “usamos máscaras e submáscaras”.

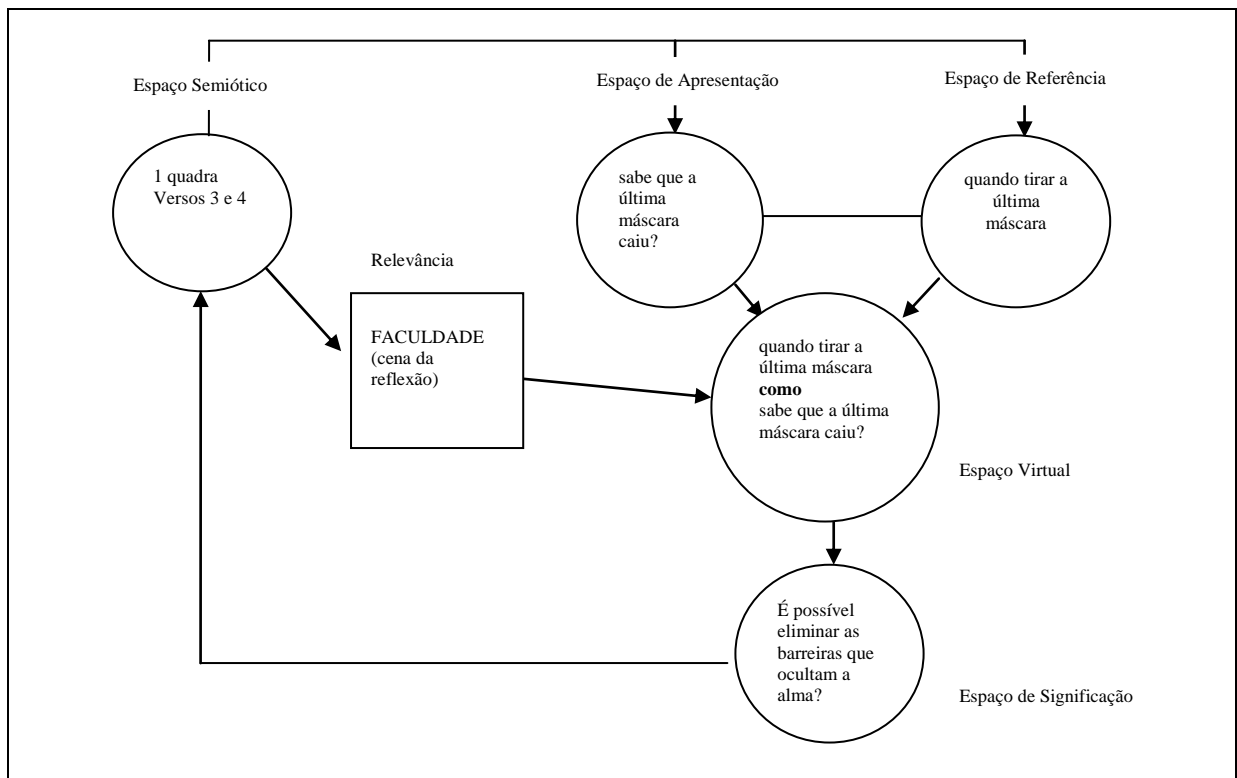
Conforme já mencionado na análise do soneto *VIII*, as máscaras no contexto teatral personificam, mediante a alteridade do actor, outras *personae*. Na tradução do soneto *VIII*, as sucessivas máscaras no “rosto de alma” caracteriza a pluralidade do íntimo do sujeito. Assim, a mescla formada a partir dos espaços de Referência e Apresentação, activada pelo esquema imagético da SOBREPOSIÇÃO que configura a cena teatral, desenha um espaço de Significação em que o íntimo do sujeito se revela plural.



<sup>130</sup> destacado pela presença da interjeição “Ah”

Nos versos 3 e 4, o sujeito questiona-se sobre a possibilidade de aceder à sua alma, ou ao seu íntimo. Note-se que tal interrogação não está explícita, sendo que a dúvida do sujeito recai sobre a capacidade da própria alma de retirar as máscaras que encobrem o “rosto”: “(...) e quando, /Por jogo apenas, ela tira a máscara, / Sabe que a última tirou enfim?”

De modo a representar a referida interrogação, primeiramente constrói-se um espaço de Referência para “quando tirar a última máscara” que apresenta a dúvida do sujeito em relação à possibilidade de aceder à alma. À luz do esquema imagético FACULDADE, é produzido uma cena da reflexão, veiculando no espaço de Significação a dúvida que paira no espírito do sujeito: É possível eliminar as barreiras que ocultam a alma?

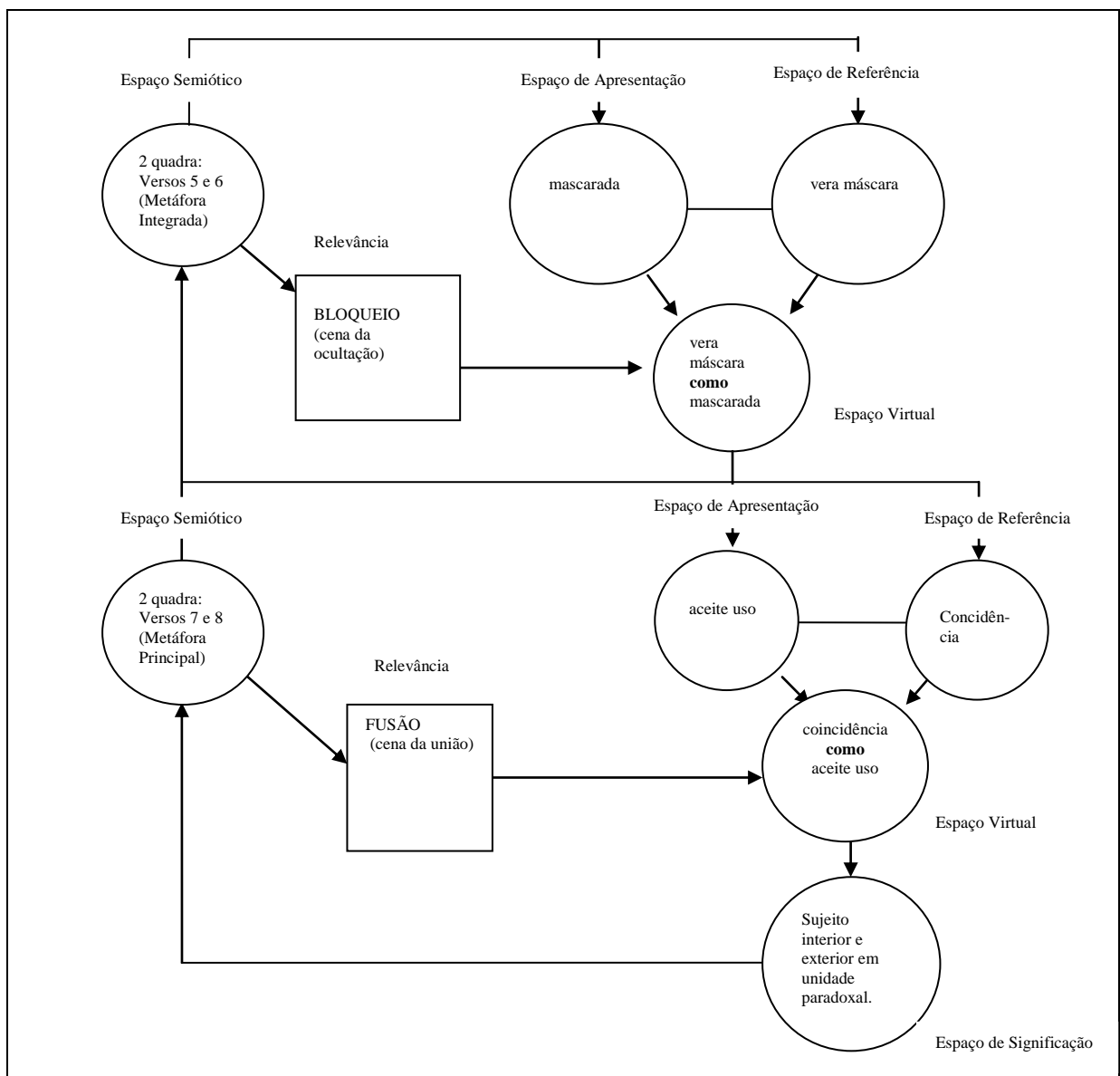


Nos versos 5 e 6, “De máscaras não sabe a vera máscara, / E lá de dentro fita mascarada”, é dada uma resposta para a pergunta feita anteriormente, sendo que o sujeito diz não ser possível aceder à sua alma, ou ao seu íntimo, uma vez que essa também faz uso de máscaras.

Para representar esta imagem, constrói-se um espaço de Referência para “vera máscara” que é apresentada como mascarada, sendo que pela activação do esquema do

BLOQUEIO se consubstancia na cena da ocultação do íntimo do sujeito a estrutura de apresentação para a metáfora principal.

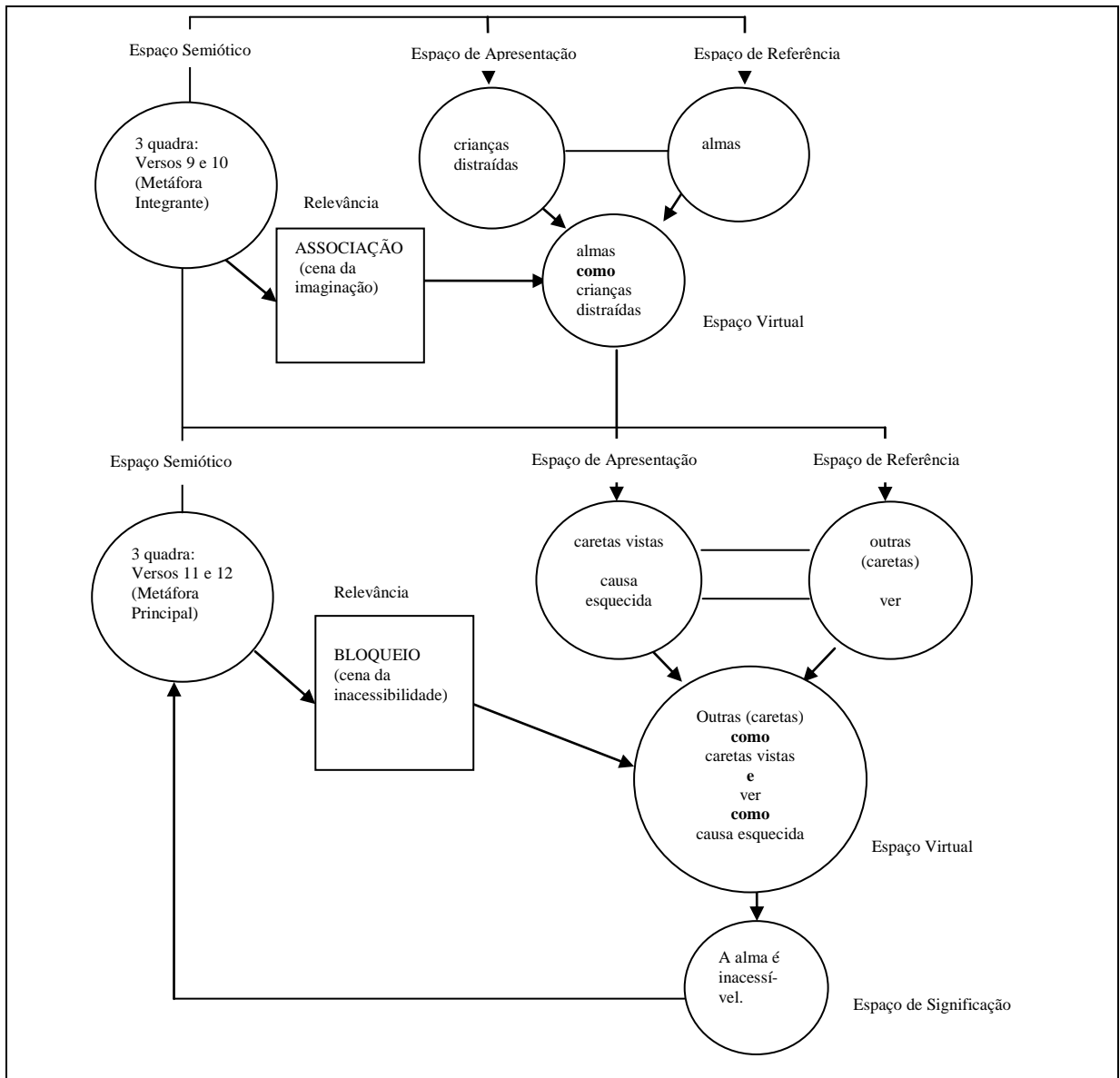
Nos versos 7 e 8, “Que coincidência seja que se afirme, / O aceite uso de afirmar-se a ensona”, forma-se um espaço de Referência para “coincidência” que é apresentada como “aceite uso”, sendo que, mediante a activação do esquema da FUSÃO, é arquitectada a cena da união que compagina alma com sujeito, ou sujeito interior com sujeito exterior. Nesta base, alma e sujeito formam uma unidade; porém, dada a distinção marcada anteriormente entre “máscara” e “vera máscara”, esta unidade mostra-se paradoxal.



Na terceira quadra as imagens metafóricas formam uma rede semiótica que remetem para a inacessibilidade da alma.

Nos versos 9 e 10, “Como criança que ante o espelho teme, / As nossas almas, crianças, distraídas”, forma-se um espaço de Referência para “alma” que é apresentada como “criança”, sendo que, mediante activação do esquema da ASSOCIAÇÃO na dimensão de Relevância é superintendida a cena da imaginação em que assenta o espaço Virtual da metáfora integrante.

Nos versos 11 e 12, “Julgam ver outras nas caretas vistas” / E um mundo inteiro na esquecida causa”, constrói-se uma mescla a partir do espaço de Referência para “outras (caretas)” que são apresentas como “caretas vistas” e no mesmo espaço de Referência “ver” que é apresentado como “esquecida causa”. Mediante activação do esquema do BLOQUEIO é arquitectado um espaço de Significação para a alma que é inacessível também por recurso à imaginação.



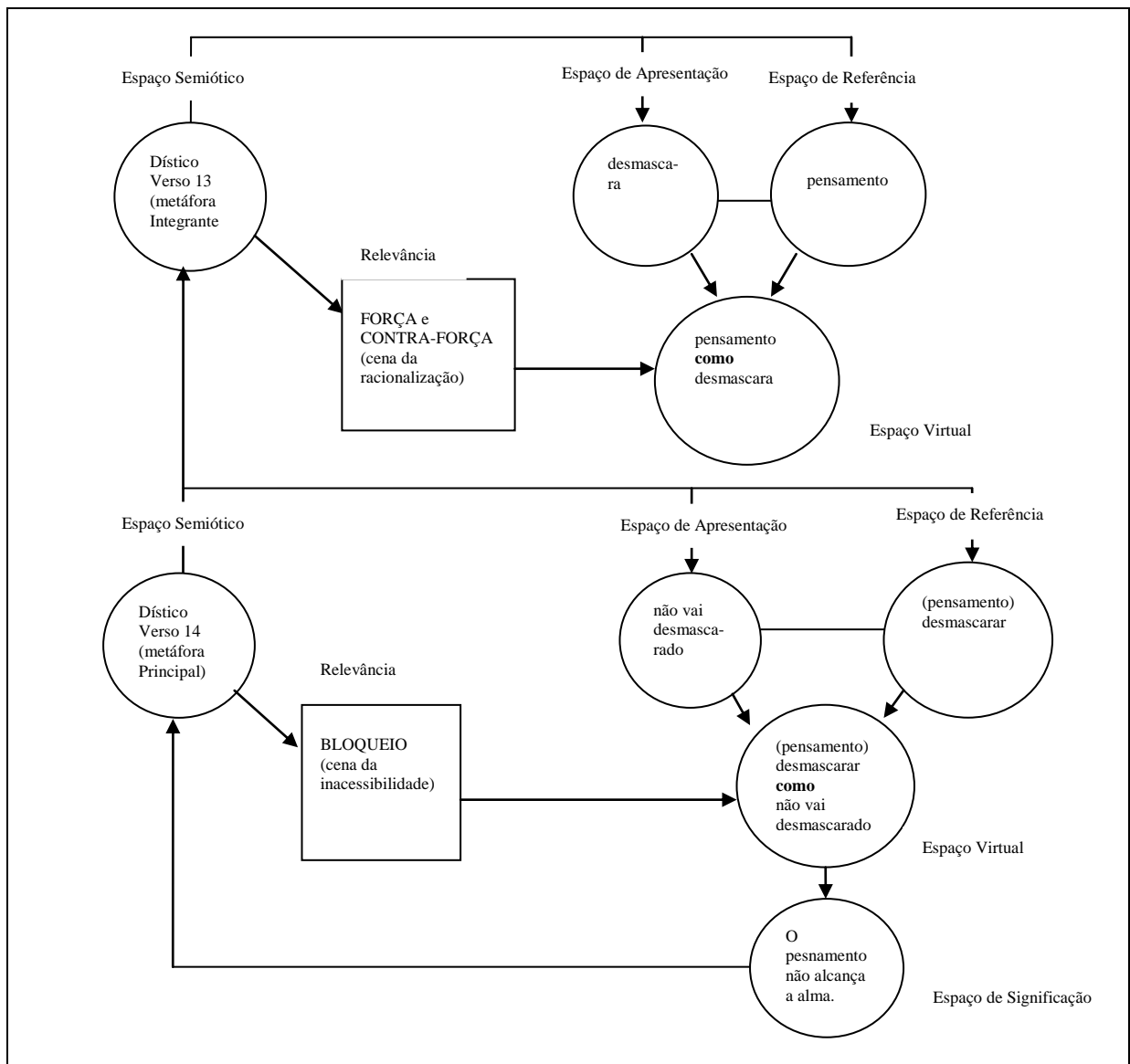
No dístico, a inacessibilidade da alma é reafirmada uma vez que esta se mantém inacessível por recurso quer à imaginação quer à razão.

No verso 13, o “pensamento”, que se reporta a dimensão mental do sujeito, é apresentado como o agente que “desmascara”. Mediante activação dos esquemas FORÇA e CONTRA-FORÇA desenha-se uma cena de racionalização que estabelece a mescla da metáfora integrante.

No verso 14, a mescla da metáfora integrante estrutura o espaço de apresentação da metáfora principal, sendo que a imagem metafórica do “pensamento” que ao “desmascarar

“não vai desmascarado” consubstancia na arquitectura espacial do dístico as tentativas frustradas do sujeito de aceder à alma.

De modo a especificar esta tentativa frustrada, é formado um espaço de Referência para “desmascarar” à luz do espaço de Apresentação “não vai desmascarado”, sendo que norteado pelo esquema do BLOQUEIO, se constrói um espaço de Significação em que se veicula a imagem da inabilidade do pensamento em alcançar a alma.



### 3.3 Soneto XXXV / Tradução

XXXV	XXXV
	<b>Trad. de Adolfo Casais Monteiro e Jorge de Sena</b>
<i>Good. I have done. My heart weighs. I am sad.</i>	Bem. Cumpri. Dói-me o coração. ‘Stou triste.
<i>The outer day, void statue of lit blue,</i>	Vácua estátua de luminoso azul,
<i>Is altogether outward, other, glad</i>	O dia alheio é todo, alegre só
<i>At mere being not-I (so my aches construe).</i>	De não ser eu (a minha dor supõe).
<i>I, that have failed in everything, bewail</i>	E nesta hora, em que falhei em tudo,
<i>Nothing this hour but that I have bewailed,</i>	Lamento só ter algo lamentado
<i>For in the general fate what is't to fail?</i>	Pois ao fado comum, o que é falhar?
<i>Why, fate being past for Fate, 'tis but to have failed.</i>	Hoje ou ontem, o Fado é sempre fado.
<i>Whatever hap or stop, what matters it,</i>	Nada importa que seja ou que não seja
<i>Sith to the mattering our will bringeth nought?</i>	Visto em nada a vontade ter poder.
<i>With the higher trifling let us world our wit,</i>	Ao mundo descuidados nos rendamos,
<i>Conscious that, if we do't, that was the lot</i>	Côncios de que, se isto fizermos, era
<i>The regular stars bound us to, when they stood</i>	Dos astros já seu curso, ao presidirem
<i>Godfathers to our birth and to our blood.</i>	Ao nosso nascimento e a nosso sangue.

#### 3.3.1 Análise do Soneto XXXV

O soneto que fecha o conjunto dos 35 sonetos anuncia a resignação do sujeito enunciator perante o fado<sup>131</sup>.

Na primeira quadra, a imagem metafórica relativamente aos versos 1 e 2, “*Good. I have done. My heart weighs. I am sad. / The outer day, void statue of lit blue*”, apresenta uma cena de fim do percurso em que o sujeito enunciator se confessa aliviado ante o término do seu trabalho e, ao mesmo tempo, expressa o sentimento de vazio que o acomete.

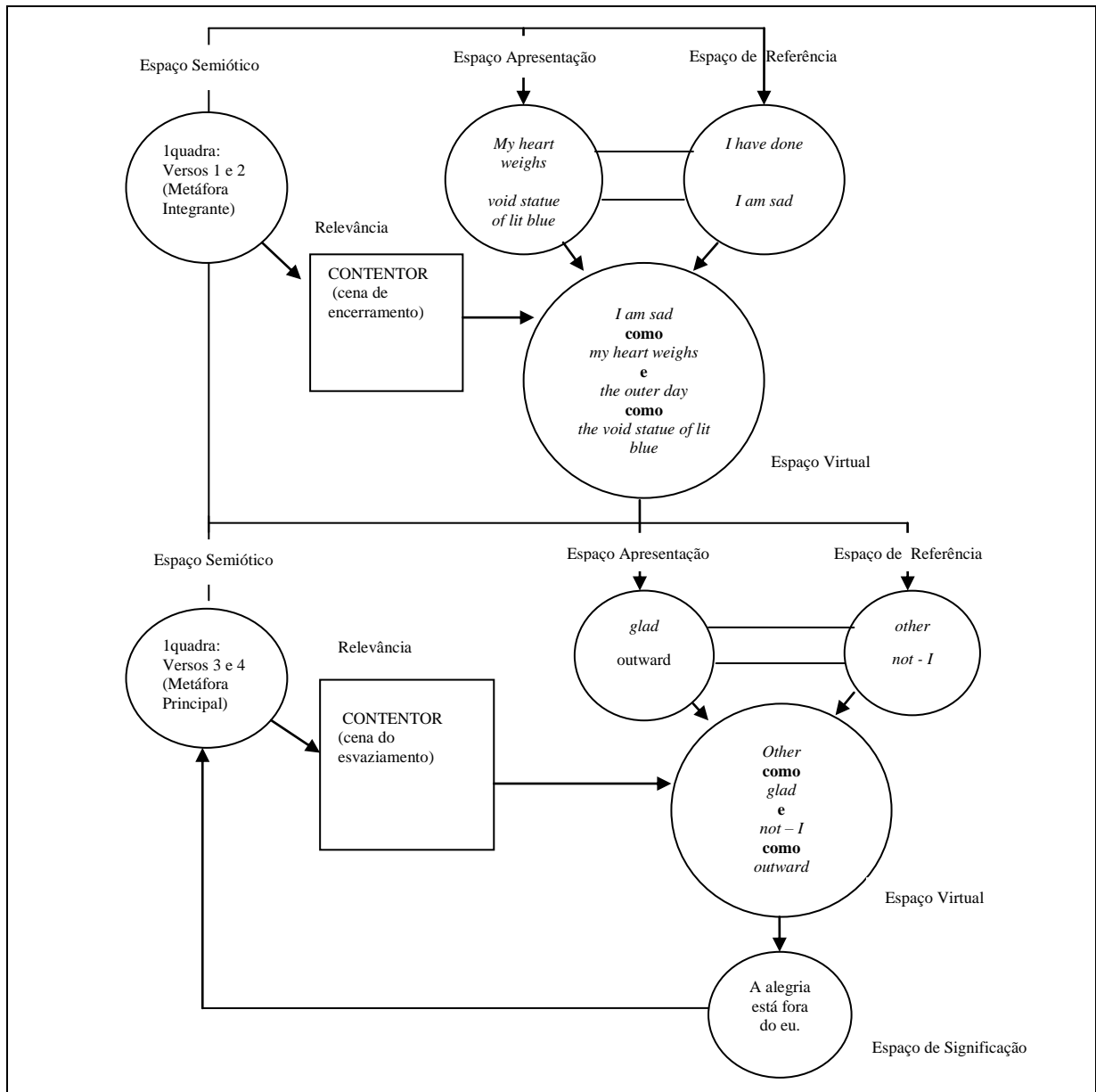
De modo a representar a tristeza e o vazio do sujeito, é arquitectado um espaço de Referência para a tristeza, “*I am sad*”, a partir da asserção “*I have done*”, inscrito na coordenada espaço – temporal “*The outer day*”, sendo que no espaço de Apresentação, “*My heart weighs*” configura a tristeza, a par de “*of lit blue*” que representa o vazio. Em sentido restrito, o sujeito não é alvo metafórico do dia esvaziado. Esta cena do inabilismo emocional é apresentada através da imagem metafórica de “*void statue of a lit blue*”, um objecto inerte e

<sup>131</sup> C.f. em Notas Complementares 4, algumas anotações sobre as questões relacionadas com o Fado.

vazio. Assim, a imagem de esvaziamento é enquadrada pelo esquema imagético do CONTENTOR, dando origem aos nexos virtuais de significação, a tristeza e o esvaziamento interior do sujeito, no espaço Virtual, que figura como espaço de Apresentação para a segunda imagem metafórica da rede semiótica da primeira quadra.

Com efeito, numa cena de esvaziamento, a metáfora principal, formada a partir dos versos 3 e 4, “*Is altogether outward, other, glad / At mere being not-I (so my aches construe)*”, reforça a ideia da tristeza do sujeito, sendo que a alegria é atribuída a um outro, “*not – I*”.

De modo a representar o carácter ilusório da alegria, forma-se um espaço de Referência para “*other – not I*”, caracterizado totalmente fora do sujeito. Assim, a cena do esvaziamento é arquitectada na metáfora integrante que, mediante activação do esquema imagético do CONTENTOR, veicula a imagem da alegria como exterior ao sujeito.



Mediante conexão conceptual estabelecida entre a segunda e terceira quadra é criada uma cena de resignação do sujeito que se entrega às contingências do fado.

Para representar esta imagem metafórica é arquitectada uma rede semiótica em que, primeiramente, o sujeito explica as causas da sua tristeza e do sentimento de vazio que o acometem.

Assim, no verso 5 e 6, o sujeito professa o seu insucesso, lamentando ter falhado em tudo, “*I, that have failed in everything, bewail / Nothing in this hour but that I have bewailed*”. Registe-se ainda que, no verso 10, o sujeito diz que todos os seus desejos não se realizaram, “*Sith to the mattering our will bringeth nought?*”

Estas duas imagens metafóricas produzem, na dimensão de Relevância, uma cena de frustração que é activada pelos esquemas imagéticos TRAJECTÓRIA, FORÇA e CONTRA-FORÇA. Através desta dimensão de Relevância, cria-se um espaço Virtual para as barreiras que o sujeito não conseguiu ultrapassar para atingir os seus objectivos.

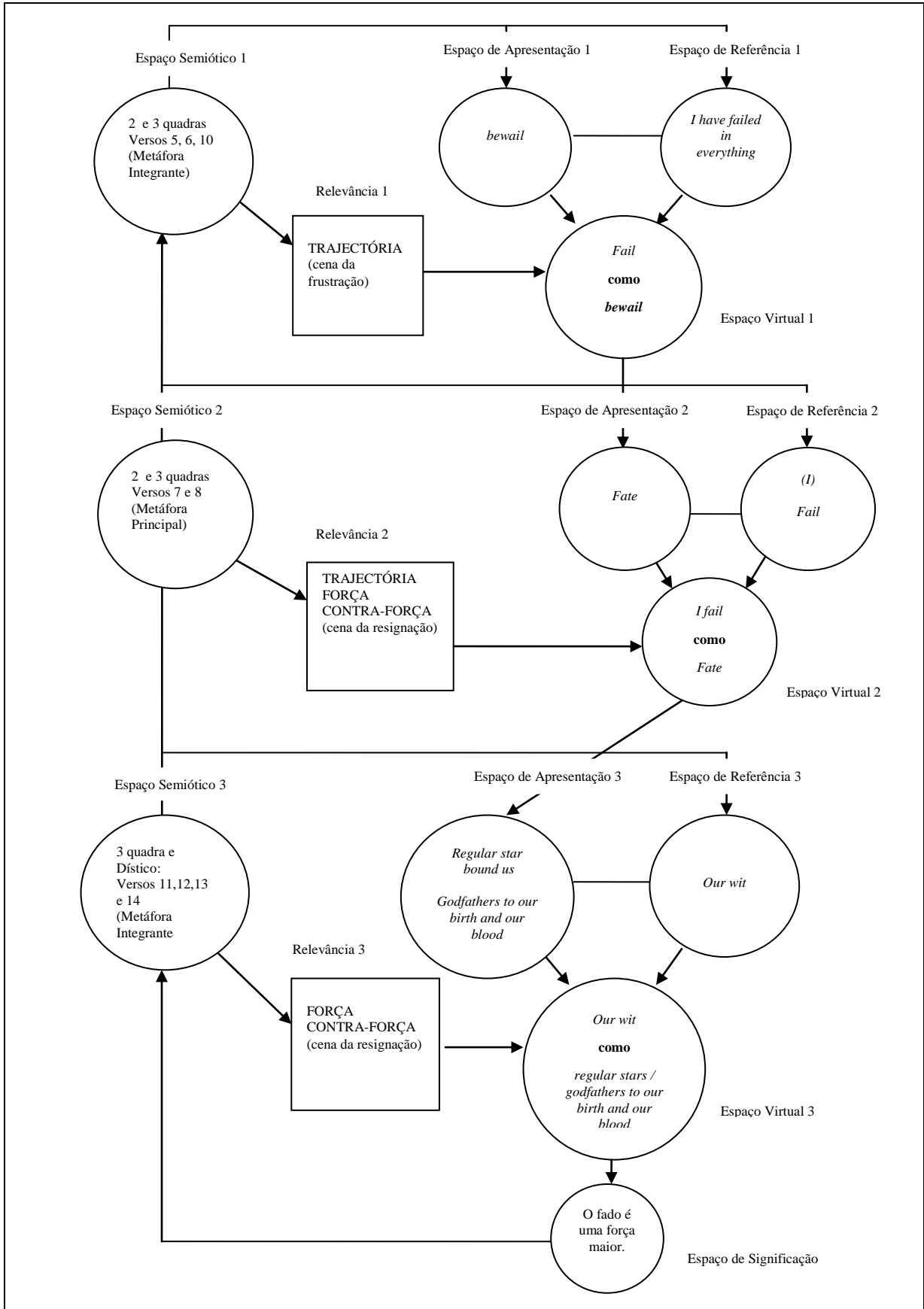
Registe-se que o espaço Virtual da metáfora integrante perfaz a estrutura de Apresentação para a metáfora principal, formada a partir dos versos 7 e 8, “*For in the general fate what is 't to fail? / Why, fate being past for Fate, 'tis but to have failed*”.

Na metáfora principal o fado é uma força maior, responsável pelos falhanços do sujeito. De modo a representar esta imagem metafórica, é construído um espaço de Referência para o fado que se cumpre à margem dos desejos do sujeito. Assim, a cena de frustração dá lugar a uma cena de resignação, pelo que o sujeito se conforma perante os desígnios do fado, que é a força opositora ao seu desejo.

Este segundo espaço Virtual da rede semiótica em questão perfaz a estrutura de apresentação da metáfora integrante maior, que é constituída a partir dos versos 11 e 12, “*With the higher trifling let us world our wit, / Conscious that, if we do 't, that was the lot*”.

Assim, na cena de resignação, o sujeito rende-se por entender que, no mundo, a sua capacidade mental é inoperante pois são “*regular stars*” que o controlam.

De modo a representar a sua renúncia é constituído um espaço de Referência para “*our wit*” que é apresentado como “*the regular stars*” e “*godfathers to our birth and our blood*”, sendo que por activação dos esquemas imagéticos da FORÇA e da CONTRA-FORÇA, é formado um espaço de Significação em que o fado é a força maior que determina o rumo da vida do sujeito.



### 3.3.2 Análise da Tradução

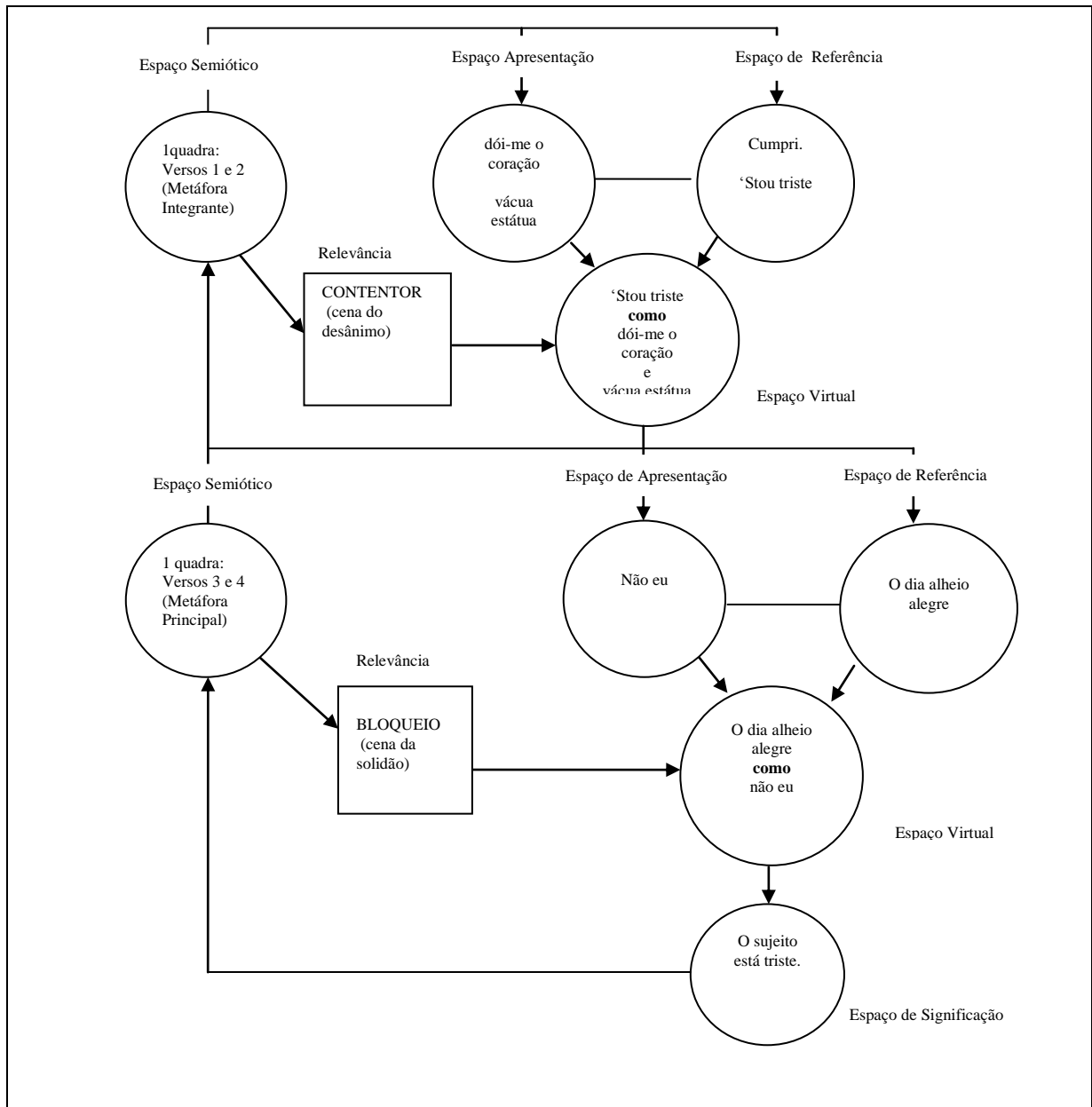
Na tradução do soneto de encerramento, realizada por Casais Monteiro e Jorge de Sena, o sujeito enunciador reconhece a prevalência de uma força maior do que ele próprio, a saber: o fado.

Na primeira quadra, anunciando um fim de um percurso de reflexão, o sujeito não se sente feliz ou realizado. Em primeiro lugar, confessa estar triste e amargurado, em seguida diz sentir-se vazio, “Bem. Cumpri. Dói-me o coração. ‘Stou triste. Vácua estátua de luminoso azul.”

A representação destas imagens metafóricas é arquitectada a partir das imagens da dor “o coração dói” e da “vácua estátua” no espaço de Apresentação.

Aqui, o carácter amargurado e o sentimento de vazio interior do sujeito criam, na dimensão de Relevância, a cena do desânimo que é activada pelo esquema imagético do CONTENTOR, consignado no espaço Virtual da metáfora integrante. O referido espaço Virtual figura como a estrutura de apresentação para a imagem metafórica nos versos 3 e 4, “O dia alheio é todo, alegre só / De não ser eu (a minha dor supõe) ”.

É de assinalar que, na metáfora principal, a alegria dos outros, “o dia alheio, alegre”, não é partilhada pelo sujeito envolto em dor. Assim, na dimensão de Relevância a cena do desânimo dá lugar à cena da solidão, mediante a activação do esquema imagético do BLOQUEIO, configurando um espaço Virtual para o sujeito a quem a alegria não chega.



Na segunda quadra, o sujeito constata que fracassou e que não alcançou os seus objectivos, lamentando a sua passividade “E nesta hora, em que falhei em tudo / Lamento só ter algo lamentado”.

A imagem metafórica veiculada nos versos 5 e 6 é activada pelo esquema imagético da TRAJECTÓRIA, formando uma cena do insucesso que perfaz a estrutura de apresentação para a metáfora principal.

Nos versos 7 e 8 “Pois ao fado comum, o que é falhar? / Hoje ou ontem, o Fado é sempre fado”, o sujeito justifica o seu fracasso dizendo ser o fado o motivo pelo qual não pode alcançar os seus objectivos pelo seu desempenho.

Assim, numa cena de fracasso, configurada pelos esquemas imagéticos da FORÇA e da CONTRA-FORÇA, o fado é apresentado como sendo a força contrária que limita o sujeito e impede fazer valer as suas capacidades.

Na terceira quadra e dístico, a cena do fracasso dá lugar a uma cena de resignação, “Nada importa que seja ou que não seja / Visto em nada a vontade ter poder”.

A cena da resignação é activada pelo esquema imagético da FORÇA e da CONTRA-FORÇA, veiculando no espaço Virtual as barreiras que o sujeito não conseguiu ultrapassar devido ao fado que se cumpre à margem da sua vontade. Assim, o sujeito resignado, rende-se, “Ao mundo descuidados nos rendamos”.

O soneto termina com a manifestação de impotência do sujeito, ao chegar à conclusão de que o fado é irrefutável e, portanto, incontornável, “Cônscios de que, se isto fizermos, era / Dos astros já seu curso, ao presidirem /Ao nosso nascimento e a nosso sangue”.

