

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
Faculdade de Ciências e Letras  
Campus de Araraquara  
Curso de Letras**

**ALINE PEREIRA DE SOUZA**

**PARÁBOLAS E PROJEÇÕES NAS CRÔNICAS DE  
RUBEM ALVES.**



**ARARAQUARA-SP  
2010**

**ALINE PEREIRA DE SOUZA**

# **PARÁBOLAS E PROJEÇÕES NAS CRÔNICAS DE RUBEM ALVES.**

Monografia de conclusão do curso de Letras apresentada à Faculdade de Ciências e Letras- UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Letras.

**Orientador:** Prof<sup>o</sup> Dr. Antônio Suárez Abreu

**Araraquara - SP  
2010**

*A todas as pessoas que passaram por minha vida e ainda estão nela, ou não, e que direta ou indiretamente me ajudaram a chegar até aqui.*

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por todas as bênçãos na minha vida;

À minha família, por todo o apoio e carinho, gratidão essa que as palavras não serão capazes de traduzir;

Aos meus avós, que muito torceram, rezaram e me incentivaram para que eu chegasse até aqui, e em especial ao meu avô José Varotto (*in memoriam*)

Ao professor Tom, por todos esses anos de orientação e por tudo o que me ensinou;

À VUNESP, pela bolsa de “Inclusão dos melhores alunos da escola pública na universidade”, que foi de grande ajuda por todos esses anos;

A todos os meus professores, desde os da pré-escola até os da universidade, que contribuíram cada um à sua maneira para a minha formação e em especial à Sandra, grande mulher e professora;

Ao Welington, por todo carinho, compreensão e amor;

Ao Anderson, pela companhia virtual nas muitas horas de dedicação à escritura deste trabalho;

Às minhas amigas todas, e em especial à Amanda, Bianca, Glaucia, Lilian e Mariana, que foram umas das melhores coisas que a UNESP trouxe à minha vida.

## RESUMO

Esse trabalho tem como objetivo analisar algumas crônicas do escritor Rubem Alves à luz da Moderna Linguística Cognitiva. Para tanto, será utilizado, em termos funcionais, o princípio da “presença” da Nova Retórica e, em termos cognitivistas, a Teoria da Integração Conceptual (*Blending*). A partir da análise do *corpus* foi possível compreender melhor como esses textos acabam sendo não apenas leitura de entretenimento.

**Palavras-chaves:** parábola; projeção; *blending* conceptual; crônicas; argumentação.

## Sumário

<b>1. Introdução .....</b>	<b>1</b>
<b>2. O <i>Blending</i> Conceptual .....</b>	<b>2</b>
2.1 As origens da <i>Blending Theory</i> .....	2
2.2 Em direção à teoria da integração conceptual.....	3
2.3 A natureza do <i>Blending</i> .....	7
2.3.1 Os elementos do <i>Blending</i> conceptual .....	7
2.3.2. Mais exemplos linguísticos.....	8
2.3.2.1 Construções XYZ.....	8
2.3.2.2 <i>Blends</i> formais.....	9
2.3.3 Exemplos não-linguísticos .....	9
2.4 Relações Vitais e Compressões .....	10
2.4.1 Relações Vitais.....	11
2.4.2 Uma taxonomia das relações vitais e suas compressões.....	12
2.4.3 Desintegração e Descompressão .....	16
2.5 Uma taxonomia das redes de integração.....	16
2.5.1 Redes simplex .....	16
2.5.2 Redes espelhadas (ou Redes espelho).....	17
2.5.3 Redes Único-Escopo ( <i>Single-Scope</i> ).....	17
2.5.4 Redes <i>Double-Scope</i> .....	18
2.6 <i>Blendings</i> Múltiplos .....	19
2.7 Restrições à Teoria do <i>Blending</i> .....	21
2.8 Comparando a Teoria do <i>Blending</i> com a Teoria da Metáfora Conceptual .....	22
2.8.1 Contrastes .....	22
2.8.2 Quando é uma Metáfora e não um <i>blend</i> ?.....	24

2.8.3 O que a Teoria do <i>Blending</i> adiciona a Teoria da Metáfora Conceptual .....	24
2.9 <i>Blending</i> Conceptual: considerações gerais .....	26
<b>3. A Parábola.....</b>	<b>27</b>
<b>4. Retórica .....</b>	<b>29</b>
<b>5. Análises das crônicas .....</b>	<b>36</b>
5.1 <i>A Pipoca</i> .....	36
5.2 <i>Aos namorados, com carinho</i> .....	43
5.3 <i>Tênis X Frescobol</i> .....	50
<b>7. Conclusão .....</b>	<b>55</b>
<b>8. Bibliografia .....</b>	<b>57</b>

## 1. Introdução

De acordo com a Moderna Linguística Cognitiva, sabe-se que o cérebro humano possui uma grande capacidade de fazer projeções. Essa capacidade é e sempre foi fundamental para nossa sobrevivência. Além disso, é por causa das projeções que podemos utilizar textos literários não só como leitura de entretenimento, mas também, em alguns casos, para educar, moralizar e persuadir.

O processo cognitivo de projeção, segundo Lakoff e Johnson (1980), Fauconier e Turner (2002) acontece a partir de um domínio de origem aplicado a um domínio alvo. Esse processo permite, também, que haja a transferência de valores do domínio de origem para o domínio alvo.

A Parábola, por sua vez, de acordo com Turner (1996) é uma projeção em que o domínio alvo são situações vividas na vida de cada um. Na Parábola, uma história é projetada sobre a outra. Ao lermos uma história de que não somos personagens e nos encaixarmos nela, estamos nos projetando nessa história e criando outra em que somos as personagens.

Rubem Alves, em suas crônicas, se dirige ao leitor. Como no momento da leitura o leitor sou eu, eu me projeto como alvo dos seus conselhos.

Partindo de fatos cotidianos, ele apresenta reflexões acerca da vida e expressa sua opinião a respeito de diversos assuntos. Conta histórias, constrói parábolas e utiliza muitas metáforas e metonímias (que também são outras formas de projeção); e é por meio delas, muitas vezes, que as mensagens são expressas.

A proposta deste trabalho é, partindo da escolha de três crônicas presentes nos livros *O Amor que acende a lua* e *Retratos de Amor*, que têm como tema os relacionamentos humanos, verificar e entender os processos de projeção e as parábolas utilizadas nelas, objetivando visualizar seus efeitos persuasivos.

Quer-se verificar, também, de que outros mecanismos o autor se utiliza para defender seu ponto de vista acerca dos assuntos que trata; qual o efeito que esses mecanismos exercem no leitor; e se fazem, de que modo fazem, para que ele se sinta convencido a compartilhar as ideias expressas e seja persuadido a mudar suas atitudes.



## **2. O *Blending Conceptual***

A teoria do *Blending* “deriva” da *Conceptual Metaphor Theory* (CMT) e da *Mental Spaces Theory* (MST) (à qual está mais proximamente relacionada).

Na *Blending Theory*, a construção do significado tipicamente envolve integração de estruturas que dão origem a mais que apenas uma soma de partes.

Os teóricos do *Blending* defendem que o processo de *Conceptual Integration* ou *Blending* é uma operação cognitiva geral e básica, central na maneira como pensamos.

Há a integração seletiva de aspectos de cada uma das categorias-fonte para produzir uma nova categoria com sua estrutura interna própria e distinta. É pelo *Blending* que isso é alcançado.

Os pioneiros da *Blending Theory* são Gilles Fauconnier e Mark Turner (2002). Essa teoria foi originalmente desenvolvida para dar conta da estrutura linguística e do papel da linguagem na construção de significados, particularmente os aspectos “criativos” da construção de significados, como metáforas novas/originais/singulares, contrafactuais e etc.

A *Blending Theory* tem sido bastante estudada porque se acredita que o *blending conceptual* é o centro do pensamento humano e da imaginação, e, como evidência disso, ele pode ser encontrado em várias áreas da atividade humana e não só na linguagem. Hoje, essa teoria tem sido aplicada por pesquisadores de diversas áreas como a literatura, a matemática, a teoria musical, estudos religiosos, antropologia, genética, etc.

Para Fauconnier e Turner (2002), nossa habilidade para realizar integrações conceptuais ou *blending* deve ter sido a chave do mecanismo que facilitou o desenvolvimento e o avanço dos comportamentos humanos que dependem de habilidades simbólicas complexas. Esses comportamentos incluem rituais, arte, fabricação de ferramentas e seu uso, e a linguagem.

### **2.1 As origens da *Blending Theory***

Os “pais” dessa teoria são, como disse há pouco, Gilles Fauconnier e Mark Turner. Fauconnier tinha desenvolvido a *Mental Spaces Theory* (MST) para explicar um número de problemas tradicionais na construção de significados; Turner aproximou a construção de

significados da perspectiva de seus estudos da metáfora na linguagem literária. Suas pesquisas convergiram para uma série de fenômenos linguísticos que apareceram para compartilhar semelhanças e que resistiram a uma explicação simples por cada um dos quadros que eles haviam desenvolvido. Eles observaram que, em muitos casos, a construção de significados aparece derivada de uma estrutura que é aparentemente indisponível na lingüística ou na estrutura conceptual que funciona como “entrada” (*input*) para o processo de construção de significados.

A tradição da metáfora conceptual explica as metáforas com base em mapeamento de uma fonte de domínio (*source*) em um alvo (*target*), em que o alvo é entendido em termos da estrutura projetada metaforicamente. Entretanto, a CMT não explica as conseqüências valorativas das projeções. (E esse é um dos acréscimos que a *Blending Theory* faz a essa teoria, ela tenta explicar as valorações, vai além da CMT).

A linguagem e o pensamento não se compõem estritamente no sentido de adição; a construção de significados não depende unicamente de um processo de projeção conceptual simples como estruturar uma região conceptual em termos de outra, como no caso das metáforas conceptuais, ou estabelecer conexões entre semelhantes em espaços mentais, pois as avaliações negativas ou positivas não estão contidas em nenhum dos domínios de origem (*inputs domains*) associados com a metáfora.

A *Blending Theory* dá conta do surgimento de significados com avaliações positivas / negativas, por adotar o ponto de vista de que a construção do significado envolve estruturas emergentes (*emergent structures*), isto é, o significado é mais que a soma das partes que o compõem.

## **2.2 Em direção à teoria da integração conceptual**

Na tentativa de dar conta de exemplos que envolvem valorações, Fauconnier e Turner pegam aspectos dos dois quadros que tinham desenvolvido e produzem a teoria das redes de integração (*integration networks*), aperfeiçoando o modelo teórico de Lakoff e Johnson (1980).

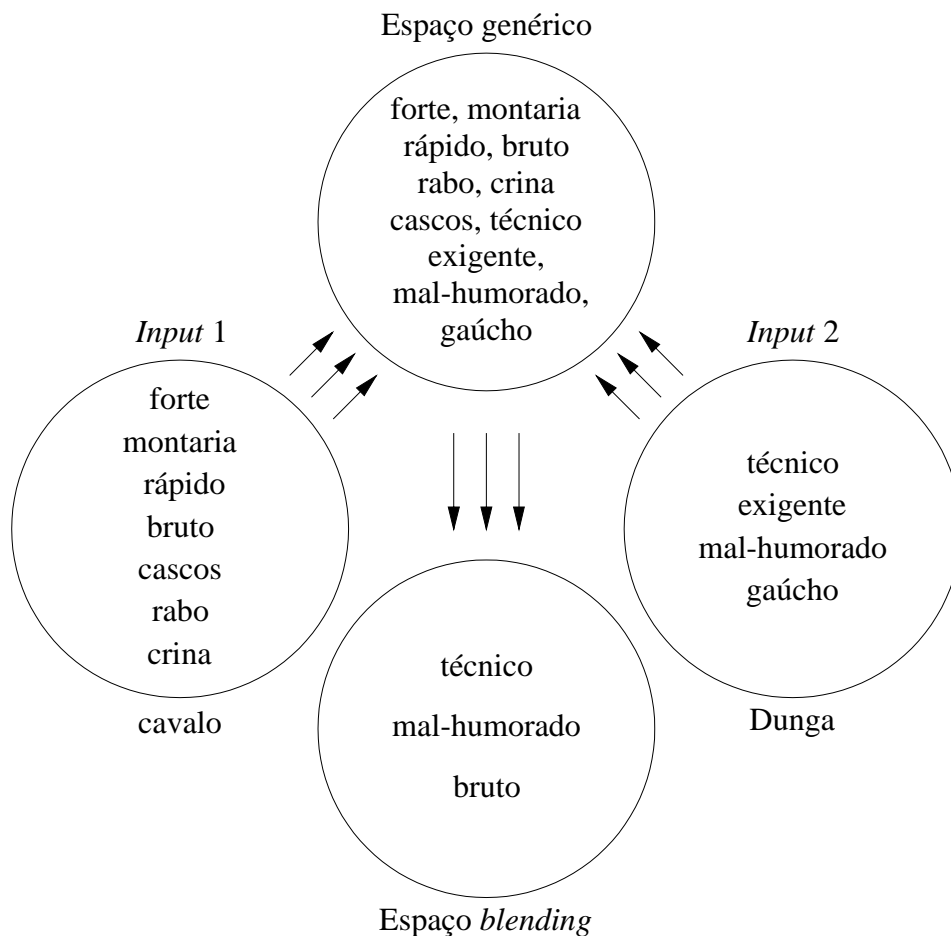
Uma rede de integração é um mecanismo para modelar como significados emergentes poderiam acontecer. Fauconnier e Turner sugerem que uma rede de integração consiste em *inputs* em que os elementos de cada input são ligados por mapeamentos.

Exemplo: *Dunga foi um cavalo com os repórteres durante a Copa do Mundo de 2010.*

Na teoria de Lakoff e Johnson (1980)

Domínio de origem —> Domínio alvo  
cavalo —> Dunga

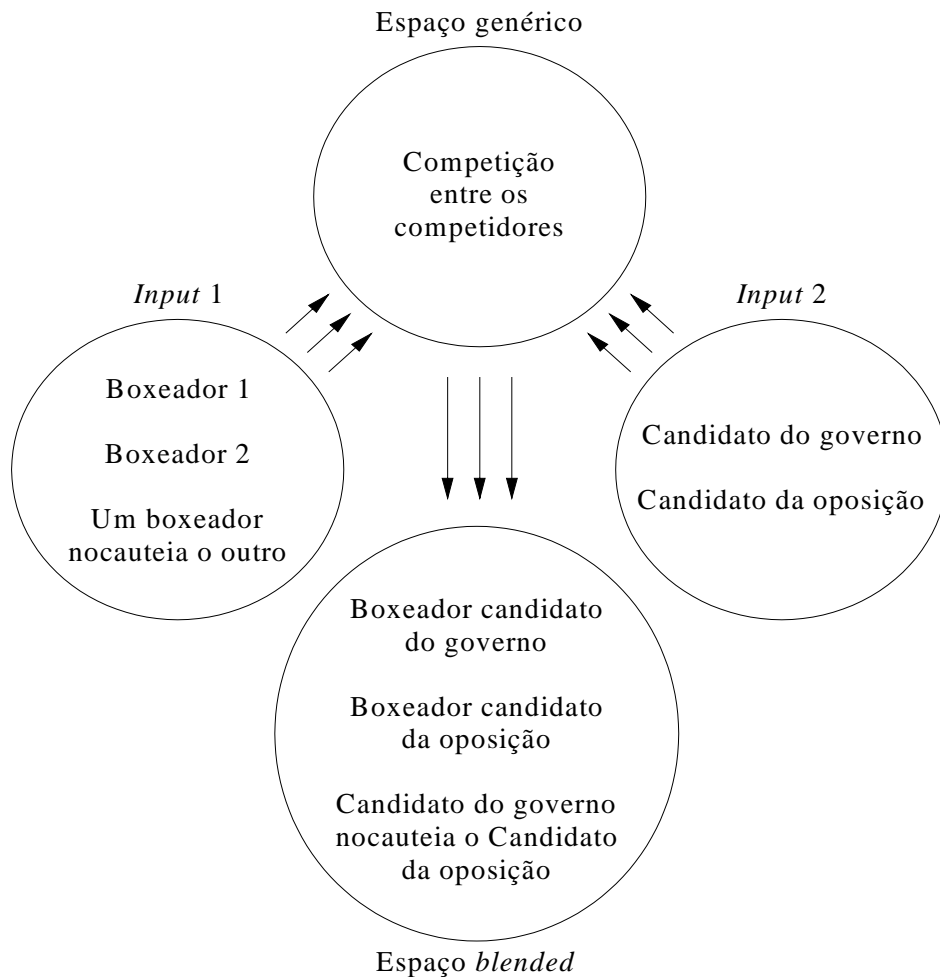
Na Teoria do *Blending*:



Qual a diferença? No modelo do *Blending*, fica claro que nem todas as características do *frame* do domínio de origem (*input 1*) costumam ir para o domínio alvo (*espaço *blending**). Pode-se dizer, nesse caso, que características como rabo, forte, montaria, cascos, são “desintegradas”.

Por esse motivo, Fauconnier faz a diferença entre *single scope network* e *double scope network*.

Exemplo: *O candidato do governo nocauteou o da oposição.*



Nesse exemplo, nenhum traço do input 1 foi desintegrado.

No *single scope* não há choque (*clash*) entre o *input 1* e o *input 2*.

Quando a metáfora implica desintegração de traços, ela acontece no *double-scope network*, como no exemplo sobre Dunga.

Da *Mental Spaces Theory* (MST), Fauconnier e Turner pegaram a ideia de que as unidades conceituais que povoam uma rede de integração devem ser espaços mentais em vez de domínios de conhecimento, como na CMT. A diferença entre eles é que domínios de conhecimento são estruturas relativamente estáveis do conhecimento pré-existente e espaços mentais são estruturas temporariamente criadas durante o processo *on line* de construção de significados.

O modelo de *Blending* dá origem a redes complexas que estão ligadas por dois ou mais *input spaces* por meio de espaços genéricos (*generic spaces*).

O espaço genérico (*generic space*) fornece informações que são abstratas o suficiente para serem comuns entre os dois (ou todos) os *inputs*. De fato, Fauconier e Turner hipotetizam que as redes de integração são em parte licenciadas/autorizadas pelos interlocutores que identificam a estrutura comum em ambos os *inputs*, o que autoriza a integração.

Os elementos no espaço genérico são mapeados em semelhantes em cada um dos espaços *inputs*, o que motiva a identificação do espaço semelhantes contrários/cruzados (*cross-space*) nos espaços *inputs*.

Além disso, uma característica distinta de uma rede de integração é o que isso consiste no quarto espaço *blended* ou *blend*. Esse é o espaço que contém a estrutura nova ou emergente, a informação que não está contida em qualquer dos *inputs*. Em outras palavras: o *blend* deriva de uma estrutura que não está contida em nenhum dos *inputs*; os elementos do espaço *blend* não estão conectados com nenhum dos *inputs*.

O significado emergente de incompatibilidade (*incompetence*) representa a estrutura adicional prevista/fornecida pelo *blend*. A estrutura emergente fornecida pelo *blend* inclui a estrutura copiada dos espaços *inputs*, juntamente com a estrutura emergente relacionada à nova relação estabelecida. A estrutura do *blend* é emergente porque ela vem de estruturas “adicionadas juntas” (*adding together*) a partir dos *inputs* para produzir uma entidade única para o *blend*. Além disso, é justamente em virtude da incompatibilidade entre os alvos (*goals*) e seus significados, que existem somente no *blend*, que a inferência do que se quer dizer surge.

O espaço genérico contém muito a informação esquemática que serve como base para o estabelecimento dos mapeamentos *cross-space* entre os dois espaços *inputs*. O espaço genérico facilita a identificação das semelhanças nos espaços *input* por servir como um “modelo” para a estrutura compartilhada.

Porque os *inputs* permanecem conectados ao *blend*, a estrutura do *blend* pode “projetar para trás” para as entradas, dando origem a uma dessemelhança. A dessemelhança (*disanalogy*) é uma importante conseqüência do *counterfactual*. O ponto da *utterance* é enfatizar a diferença entre algum dos conteúdos dos *inputs*. A dessemelhança é alcançada pela construção do *counterfactual* através do *blending*. Essa é uma vantagem da *Blending Theory*

em relação à *Mental Spaces Theory*, pois naquela tem-se um mecanismo que dá conta de como a estrutura é recrutada e integrada a fim de produzir estruturas emergentes: cenários novos e altamente criativos como *counterfactuals*.

## **2.3 A natureza do *Blending***

### **2.3.1 Os elementos do *Blending conceptual***

Uma rede de integração consiste em pelo menos quatro espaços: o espaço genérico, dois *inputs* e o espaço *blended* (*generic spaces, two inputs, blended space*). O espaço genérico estabelece conexões equivalentes (*counterpart conexions*) entre os dois espaços *inputs*, que são representados como linhas (*bold lines*) em diagramas de redes de integração. Essas conexões são estabelecidas por correspondências (*matching*), a operação conceptual responsável por identificar equivalências de espaços cruzados (*cross-space counterparts*) nos espaços *inputs*. Os conectores entre os elementos correspondentes são então estabelecidos, em forma de integração conceptual. Eles podem ser estabelecidos entre elementos correspondentes na base da identidade ou papel, ou baseado em metáforas.

Os espaços *input* dão origem a uma projeção seletiva, isto é, nem todas as estruturas dos *inputs* são projetadas no *blend*, mas somente as informações combinadas, que são necessárias para fins de entendimento local. Já que muitas das estruturas nos *inputs* são irrelevantes ou inconsistentes para o significado emergente em construção, este tipo de informação não é projetado no *blend*.

A projeção seletiva é uma das razões por que usuários de línguas diferentes ou da mesma língua, em ocasiões diferentes, podem produzir *blends* diferentes a partir dos mesmos *inputs*.

O processo da projeção seletiva não é determinista, mas flexível. No entanto, a projeção, assim como os outros aspectos do *blending*, está sujeita a um conjunto de princípios que a regem .

Na *Blending Theory* há três processos que a compõem e dão origem à estrutura emergente: 1- composição (*composition*) 2- realização (*completion*) 3- elaboração (*elaboration*). A primeira envolve a composição de elementos a partir de *inputs* separados. O segundo processo envolve indução de esquema. Ele completa a composição: sem a estrutura vinda desses *frames*, poderia perder-se a inferência central que emerge do *blend*. Esse processo é chamado de realização porque a estrutura é recrutada para preencher ou completar a informação projetada a partir dos *inputs*, a fim de obter o *blend*. Finalmente, a elaboração é

um processo *on-line* que produz a estrutura única para o *blend*. Esse processo é frequentemente chamado de a “execução do *blend*” (*running the blend*).

Outra consequência do *blending* conceptual é que nenhum espaço da rede de integração pode, como resultado do *blend*, sofrer modificações. Isso é chamado de projeção em sentido contrário/inversa (*backward projection*), é o processo que dá origem à dessemelhança entre os dois inputs. Em outras palavras: os *inputs* são modificados pelo *blend*: um contraste poderoso é estabelecido entre os *inputs*.

De uma maneira relacionada/relativa, embora as redes de integração sejam tipicamente criadas em resposta às necessidades de construção de um significado local, os *blends* podem, salientes e úteis, tornarem-se convencionados a um discurso ou comunidade cultural, isto é, de certo modo, pode-se dizer que as metáforas e projeções são construídas culturalmente.

Os processos constitutivos da *Blending Theory* juntos formam a integração conceptual e o *blending* conceitual que surge da integração.

Como Fauconnier e Turner observaram, ninguém é enganado pelo *blend*: nós não interpretamos as coisas de maneira errada, pelo contrário, alcançamos inferências valiosas, como resultado da criação do *blending* conceptual.

Nem toda informação dos espaços inputs é projetada, porque nem todas têm importância para o *blend* em questão, assim, a informação projetada é sim suficiente para realizar a inferência.

A estrutura que é seletivamente projetada no *blend* é composta e completada. O esquema de indução que ocorre como fase de conclusão é a adição de frames.

No caminho da “execução do *blend*”, a estrutura adicional emerge surgindo como resultado da composição e finalização.

Finalmente, como resultado da projeção contrária (*backward projection*), o *blend* modifica os espaços *inputs*.

## **2.3.2 Mais exemplos linguísticos:**

### **2.3.2.1 Construções XYZ**

Temos exemplos desse tipo de construção, presentes na Poética de Aristóteles. A forma consiste em três elementos, que são todos sintagmas nominais (*noun-phrases*). Y e Z são construções possessivas. (Crianças são [X] a riqueza [Y] do homem pobre [Z]). Há o elemento faltante W, que é o componente necessário para a interpretação desta construção Y-

W riquezas – homem rico. Mais do que metáforas, como Turner analisou-as, o desenvolvimento da *Blending Theory* oferece uma análise mais reveladora.

No blend, não são somente certos elementos projetados dos inputs e integrados (XYZ), mas sua integração resulta na estrutura emergente que não existe em nenhum dos inputs. Em nenhum dos inputs do exemplo anterior, por exemplo, existe combinação entre crianças e homem pobre e riquezas e homem rico.

### 2.3.2.2 *Blends* formais

XYZ *blends* são *blends* formais. Eles envolvem projeção de formas lexicais específicas para o espaço *blend* e dependem parcialmente até formalmente (lexicalmente ou gramaticalmente) da estrutura para seus significados. Isto é, parte do significado dado pelo *blend* XYZ surge a partir do sentido convencionalmente associado com a construção XYZ.

Outro exemplo do *blending* formal é a composição, o processo de mistura de dois ou mais morfemas livres para dar origem a uma nova palavra. A *Blending Theory* também oferece um insight sobre esse aspecto da mudança da língua.

Fauconier e Turner sugerem que formas lingüísticas assim como seus conceitos de associação lexical podem ser projetados no espaço *blend*. Quando um item lexical é projetado no *blend*, isso é conhecido como projeção de palavra (*word projection*). Como resultado da composição, as formas, assim como seus significados projetados, são integrados, dando origem a uma nova forma, com um significado distinto (*landyacht – large expensive luxury car*)

### 2.3.3 Exemplos não-lingüísticos

Embora a operação do *blending* conceptual possa ser invocada pela linguagem e também possa afetar as formas lingüísticas por elas mesmas, a operação *blending* por si, como os outros processos cognitivos subjacentes à semântica cognitiva, é pensado para ser independente da linguagem. Como exemplos do *blending* não lingüístico temos:

a) Desktop do computador – o *blend* nos ajuda a entender e interagir com nosso computador. Os ícones do *desktop* do nosso computador representam pastas, arquivos, etc. É selecionando um ícone que somos capazes de “dizer” ao computador o que queremos que “ele faça”.

b) Animais falantes – representam a alta sofisticação do *blend* conceptual. O antropomorfismo, que ocorre quando características humanas são atribuídas a entidades não



humanas, é atestado no folclore humano por todo o mundo. Segundo Turner, o aspecto fundamental da cognição humana vem do *blending* conceptual, onde um dos espaços *inputs* é o *frame* humano e o outro *frame* é relacionado à entidades não humanas, nesse caso, animais. Em nenhum dos *inputs* os animais falam; esta característica somente emerge do *blend*. Este tipo de *blend* ilustra como a *Blending Theory* pode contribuir para a convencionalização: não é necessário para nós criarmos um novo *blend* a cada hora que lemos sobre um animal ficcional que fala ou a cada vez que vemos um desenho animado. Em vez disso, nós temos um *blend* esquemático para animais falantes, que é altamente convencional em nossa cultura e é continuamente reforçado e modificado.

c) Rituais – como o da Comunhão da igreja católica: o consumo do pão e do vinho (que representam o corpo e o sangue de Cristo) representam a união espiritual entre o humano e o divino. O ritual de consumo do pão e do vinho através do *blend* é conceptualizado como a união efetiva entre o humano e o divino. Em um dos espaços *inputs* temos o pão e o vinho e o ato ordinário/ comum de consumo e no outro a carne e o sangue de Jesus. No *blend*, o pão e o vinho representam, ou literalmente se tornam a carne e o sangue de Cristo.

No *blend*, o ato de consumir tem uma função performativa, serve para trazer a união entre o adorador humano e o sagrado – Cristo -. Este ritual é baseado em eventos representados no Novo testamento e relacionados ao passado: a refeição compartilhada entre Jesus e seus discípulos antes da sua prisão. Este ritual é, por sua vez, uma alusão à celebração da Páscoa judaica. O ritual da comunhão, portanto, é um *blend* complexo, dependente de outro *blend* anterior.

Há rituais que utilizam âncoras materiais, que corporificam e facilitam o *blend*. No caso da Comunhão, o pão e o vinho são âncoras materiais, e nossa interação com ambos corporifica e facilita o *blend* – união entre o humano e o divino –.

Da mesma maneira, o anel de casamento (aliança) é uma âncora material. O anel incorpora o *blend*, representando uma ligação inquebrável e também tem uma função performativa o ritual: o ato de colocar o anel – que incorpora a ligação inquebrável – no dedo anelar, serve, em partes, para juntar os dois indivíduos em matrimônio.

## 2.4 Relações Vitais e Compressões

Uma importante função do *Blending* é o fornecimento de *insights* (compreensões) globais. O *blend* é um feito imaginativo que nos permite compreender a ideia por vê-la de

uma maneira nova. Segundo Fauconier e Turner, o *blending* conceptual alcança isso reduzindo a complexidade da escala humana: o escopo (alcance) da experiência humana.

Podemos ver como isso acontece, por exemplo, em uma passagem do livro *O Mundo de Sophia*, de Jostein Gaader :

--- Quer dizer que a Idade Média durou dez horas? --- Perguntou Sofia.[...]

--- Se cada hora valer cem anos, então sua conta está certa. Podemos imaginar que Jesus nasceu à meia-noite, que Paulo saiu em peregrinação missionária pouco antes da meia-noite e meia e morreu quinze minutos depois em Roma. Até as três da manhã a fé cristã foi mais ou menos proibida. (...) Até as dez horas as escolas dos mosteiros detiveram o monopólio da educação. Entre dez e onze horas são fundadas as primeiras universidades. (GAADER, 2007, p.187-188)

Há nesse exemplo, a compressão de estruturas difusas (prolixas) em algo mais compacto e de estrutura menos complexa. E isso alcança a escala humana, porque 24h é talvez a unidade temporal mais notável para os humanos. Essa integração conceptual alcança o *insight* global por facilitar a compreensão da evolução do tempo, desde que não tenhamos experiência em primeira-mão das grandes escalas de tempo envolvidas.

Assim, Fauconier e Turner defendem que o objetivo primário do *blending* conceptual é alcançar a escala humana e que este objetivo está de alguma forma relacionado com numerosos objetivos secundários (*subgoals*).

Fauconier e Turner aderem à visão de que o *Blending* fornece aos seres humanos uma maneira de fazer sentido muitos eventos diferentes e experiências.

A motivação para o *Blending* Conceptual não é diferente da explicação desenvolvida na CMT, que considera que a mente humana tende à construção do abstrato em termos do concreto, e que esta tendência é uma tentativa de entender o que é indescritível em termos daquilo que é familiar.

#### **2.4.1 Relações Vitais**

Viu-se que semelhanças podem ser estabelecidas entre espaços mentais e que os conectores são estabelecidos e ligam as semelhantes.

Esse processo é descrito como um tipo de projeção conceptual que envolve mapeamentos entre espaços e há os processos de cominação entre os espaços.

Na teoria do *Blending*, Fauconnier e Turner referem-se a vários tipos de conectores como relações vitais.

A relação vital é uma ligação que combina dois elementos ou propriedades semelhantes. Fauconnier e Turner propõem um pequeno conjunto de relações vitais, que recorrem frequentemente a operações *blending*. O que faz de um conector uma relação vital é a sua onipresença em *blendings* conceptuais.

Relações vitais ligam semelhantes nos espaços *inputs* e estabelecem o que Fauconnier e Turner chamam de relações de espaço exterior (*outer-space relations*): relações em que dois elementos semelhantes estão em diferentes espaços *inputs*. As relações vitais também podem dar origem a compressões no *blend*. O *blend* “comprime” a distância ou “aperta” a conexão que há entre as semelhanças nas relações de espaço exterior (*outer-space relations*). Essa relação é comprimida e representada como uma relação do espaço interior no *blend* (*inner-space relations*): uma relação semelhante (*counterpart*) dentro de um único/simple espaço mental. O tipo de compressão de uma escala de tempo em um dia de 24 horas é chamado de *scaling*. De acordo com Turner e Fauconnier é por meio do mecanismo de compactação/compressão que o *blending* alcança a escala humana, juntamente com os outros vários objetivos secundários. De acordo com essa perspectiva, o *blending* conceptual representa um feito / proeza imaginativa indispensável e subjacente ao pensamento humano e ao raciocínio.

#### **2.4.2 Uma taxonomia das relações vitais e suas compressões**

##### TEMPO

Porque os eventos são temporalmente situados, TEMPO pode funcionar como uma relação vital que conecta dois ou mais eventos através dos espaços input. No *blend* o espaço exterior das relações vitais é compactado para que os dois eventos sejam vistos como simultâneos. Isso é um exemplo de *scaling* que reduz a distância entre eventos individuais. O TEMPO pode ser compactado por sincopação (*syncopation*). A sincopação reduz o número de eventos em um “cordão” temporal.

Compressões envolvendo *scaling* e sincopação são também evidentes em fenômenos não linguísticos. (Exemplo: uma pictórica “linha do tempo” do desenvolvimento evolucionário pode selecionar somente poucos momentos importantes na evolução, como o

surgimento e a extinção dos dinossauros seguido pelo surgimento do homem – isso representa compressão por sincopação.) Veja o exemplo do desenho a seguir:



## ESPAÇO

Quando, por exemplo, comparamos duas viagens de barco, uma do passado e outra do presente, que fazem a mesma rota; e em relação a eles dizemos, por exemplo, que o barco do presente está quatro dias e meio à frente do barco do passado, constrói-se um *blending*.

Nos dois inputs cada um ocupa uma única localização espacial. No entanto, no *blend* a relação *outer-space* é comprimida para que os dois barcos estejam seguindo o mesmo curso.

Como resultado da compressão é possível falar em um barco recuperando o atraso em relação ao outro ou ultrapassando-o. Isso somente é possível se os dois barcos estão seguindo mais ou menos ou mesmo caminho espacial.

## REPRESENTAÇÃO

Enquanto as relações vitais relacionam semelhantes de algo similar (por exemplo tempo relacionando dois eventos), a REPRESENTAÇÃO relaciona uma entidade ou evento com outra entidade ou evento que a representa, mas pode ser de uma maneira diferente. (É o caso de fazer-de-conta algo para ser mais didático)

A relação do espaço exterior (*outer-space relation*) foi compactada e deu origem a uma SINGULAR relação de espaço interior (*inner-space relation*), que fornece uma maneira de compreender duas entidades espacialmente distintas como a mesma entidade individual. Isso mostra como uma relação vital de espaço exterior (*outer-space vital relation* – nesse caso a representação) pode dar origem a diferentes vitais relações de espaço interno (*inner-space vital relation*) no *blend* (nesse caso a singularidade).

### MUDANÇA

Essa relação de espaço externo (*outer-space relation*) pode ser também compactada na relação de espaço interno (*inner-space relation*) singularidade (*uniqueness*). “O patinho feio se tornou um belo cisne.” A mudança, que ocorre ao longo do tempo é compactada tanto que um patinho feio e um cisne são entendidos como o mesmo indivíduo.

### VALOR DE FUNÇÃO

É uma relação vital que liga papéis com valores. Essa é também uma relação *outer-space* que resulta na singularidade no *blend*. Papel rainha e valor Elizabeth II. O papel e o valor também resultam numa única entidade que pode ser referida como Rainha Elizabeth II. Este é um *blend* formal que dá origem a uma nova expressão assim como a um novo conceito.

Uma vez que uma série de tais *blends* existe (com outros reis da Inglaterra), essa série de indivíduos pode ser ainda mais compactada em uma relação de espaço interno (*inner-space relation*) de singularidade, em que uma série de indivíduos se tornam conceptualizados como um único indivíduo.

### ANALOGIA

É uma relação vital estabelecida pela compressão valor-função (*role-value*). Tomemos como exemplo o seguinte enunciado: “A cidade de Brighton é a coisa mais próxima que o Reino Unido tem de San Francisco”.

Analogia é um *outer-space vital relation* explorada entre os dois *blends* de diferentes redes de integração. Esses *blends*, por eles mesmos servem como *inputs* para uma terceira rede de integração.

Na nova analogia *blend* é comprimido na identidade (*IDENTITY*). Brighton e San Francisco podem ser descritas como análogas porque elas compartilham identidade no *blend*.

## DISANALOGIA

A relação *outer-space* de DISANALOGIA pode ser comprimida em uma relação *inner-space* de MUDANÇA. Isso pode ser mais ainda compactado em SINGULARIDADE no blend. No enunciado: “Minha conta de imposto fica maior a cada ano.”, há uma mistura de distintas e diferentes contas de impostos. Como resultado do *blend*, a relação *outer-space* de DISANALOGIA é compactada em MUDANÇA. No *blend* as diferenças entre as contas individuais recebidas a cada ano são entendidas e termos de MUDANÇA como resultado de aumentos anuais. A relação *inner-space* pode ser ainda mais compactada em SINGULARIDADE: no *blend* há uma única conta que continua a mudar e a subir. Isso mostra como as relações *inner-space* podem também sofrer compressões (reduções) em relações vitais que facilitam ainda mais o processo de realização da escala humana.

## PARTE-TODO

Tomemos o exemplo da metonímia parte-todo proferida por alguém que olha uma fotografia de um rosto de uma mulher: “Esta é Jane Smith”. Nesse caso, o falante identifica a pessoa toda apenas pela sua face. Vendo a metonímia em termos de um *blend*, uma clara imagem emerge de como a metonímia é trabalhada. Metonímias como essa consistem em dois espaços *inputs*; Jane e sua face. Uma relação vital parte-todo estabelece esses elementos como semelhantes em dois espaços *inputs*. No *blend*, a relação parte-todo é compactada em singularização.

## CAUSA-EFEITO

Tora queimando numa lareira e uma pilha de cinzas: esses dois elementos são ligados em uma rede de integração por *outer-space CAUSE-EFFECT relation*, que conecta a tora em chamas - a causa – com a pilha de cinzas – o efeito. A relação de causa-efeito é tipicamente empacotada com a relação vital TEMPO que sofre *scaling*, e com a MUDANÇA que é compactada em SINGULARIDADE.

Essa vital relação de causa efeito também pode ser compactada na relação vital de PROPRIEDADE. Exemplo: Uma consequência do uso do casaco é que usá-lo nos mantém quentes. Entretanto, quando nós descrevemos um casaco como “quente”, como na expressão “um casaco quente”, estamos compactando a CAUSA de vestir um casaco com o EFEITO de

aquecer-se. Na realidade, o casaco por ele mesmo não é quente, mas a relação vital é compactada na PROPRIEDADE.

### 2.4.3 Desintegração e Descompressão

A integração no *blend* é resultado da compressão e as compressões fornecem escala humana. Um objetivo secundário importante dessa operação é proporcionar o *insight* global.

Há alguns casos em que há disanalogia entre os *inputs*.

O processo de desintegração pode “desempacotar” o *blend* que foi resultado da projeção *backward* dos elementos misturados dos espaços *inputs*.

Projeção *backward*, ou desintegração, resulta do processo de descompressão, em que os elementos no *blend* são separados.

Enquanto as similaridades podem ser exploradas para criar um *blend*, o mesmo *blend* pode ser “desempacotado” para revelar dissimilaridades. Isso decorre do fato que os elementos projetados “ao contrário” (*back*) para os *inputs* foram afetados pelo *blending*.

Dessa forma, a rede de integração fornece um *insight* global como resultado das implicações que o *blend* tem para os espaços *inputs* que dão origem a isso em primeiro lugar.

## 2.5 Uma taxonomia das redes de integração

De acordo com Fauconier e Turner há diferentes tipos de redes de integração. Embora eles proponham uma continuidade que relaciona as redes de integração de vários tipos, há quatro pontos ao longo do *continuum* que se destacam.

### 2.5.1 Redes simplex

É tipo mais simples de rede de integração envolve dois *inputs*, um que contém um *frame* (quadro) outro que contém valores; é somente um dos *inputs* que contém o *frame*. O que faz disso uma rede de integração é que ele dá origem a um *blend* que contém uma estrutura que não está em nenhum dos *inputs*.

No exemplo “João é o filho de Maria”, um dos *inputs* contém o *frame* família com os papéis de mãe e filho. No segundo *input* contém os valores João e Maria. A rede de integração compacta as relações *role-value outer-space* na singularidade (*UNIQUENESS*) no *blend*, de modo que João é o filho e Maria é a mãe, e desse modo João é filho de Maria. A motivação

para as conexões *cross-space* é o espaço genérico que contém os elementos fêmea/mulher e macho/homem. Esses elementos identificam semelhanças potenciais entre os *inputs*.

As redes *simplex* representam uma instância do *framing* básico.

### 2.5.2 Redes espelhadas (ou Redes espelho)

Segundo Fauconier e Turner a característica que define uma rede espelhada é todos os espaços na rede compartilharem um *frame* comum, inclusive o *blend*, como no exemplo da “corrida de barcos (*Boat race blend*)”: cada um dos espaços contém um *frame* que é um barco seguindo seu curso, incluindo o *blend*, que tem um esquema adicional relacionado ao *frame* corrida.

### 2.5.3 Redes Único-Escopo (*Single-Scope*)

Enquanto a rede *simplex* contém somente um dos *inputs* estruturados por *frame* e a rede espelhada tem todos os espaços compartilhando o mesmo *frame*, na rede *Single-Scope* ambos os *inputs* contém *frames* distintos entre si.

No exemplo “Microsoft finalmente nocauteou a Netscape, sua rival.”, essa sentença leva a uma rede de integração em que há dois *inputs*. Em um dos *inputs* há dois rivais de negócios, Microsoft e Netscape e a Microsoft toma a fatia de mercado da Netscape. No outro *input* há dois boxeadores e o primeiro nocauteia o segundo. No *blend*, Microsoft e Netscape são boxeadores e Microsoft nocauteia Netscape.

O que distingue esse tipo de rede é que um dos *frames* (nesse caso o do boxeador mais que o dos negócios) serve para organizar o *blend*. O *framing input* prevê o *frame*, incluindo os papéis para os boxeadores, enquanto o foco do *input* prevê os elementos relevantes: os valores Microsoft e Netscape.

Uma função importante das redes *Single-Scope* é empregar compressões pré-existentes no *framing input* para organizar estruturas difusas para o *focus input*. O *framing input* por é ele mesmo um *blend* que contém um número de relações *inner-space* pré-existentes. Essas incluem compressões sobre TEMPO, ESPAÇO e IDENTIDADE (executados por indivíduos diferentes como boxeadores seja como *hobby* ou como carreira e através do compartilhamento da identidade dá origem ao papel boxeador), entre outros, que então são compactados no *frame* BOXE. Essa pré-existência do *blend* funciona como um *framing input* para a rede *Single-Scope*, onde o *input* 1 contém uma forte compressão da relação *inner-space* que inclui



justamente dois participantes, em um único espaço de boxe, um período limitado de tempo e um tipo específico de atividade. Esta relação *inner-space*, quando projetada para o *blend*, fornece uma estrutura sobre a qual uma gama de atividades difusas podem ser projetadas no *focus input*.

A função das redes de *Single-Scope* em particular relaciona-se diretamente a um dos principais objetivos secundários do *blending*: compactar o que é difuso.

Redes *Single-Scope* formam o protótipo para certos tipos de metáforas conceptuais, tal como metáforas compostas ou metáforas motivadas por semelhança perceptual. O mapa de origem-destino (origem-alvo) em uma metáfora é parte de uma rede de integração que resulta em um *blend*. Dessa perspectiva, muitas metáforas conceptuais podem ser mais perspicazmente caracterizadas como *blends*. No entanto, isso não significa que todas as metáforas são *blends*. Enquanto metáforas compostas ou mapas mais gerais podem ser *blends*, é menos óbvio que metáforas primárias sejam *blends*.

#### **2.5.4 Redes *Double-Scope***

Nas redes *Double-Scope*, ambos os inputs contém frames distintos, mas o *blend* é organizado pela estrutura tomada de cada *frame*, daí o termo *double-scope* em oposição à *single-scope*.

Uma consequência disso é que o *blend* pode às vezes incluir a estrutura de *inputs* que são incompatíveis e assim chocar-se/não combinar.

Esse é um aspecto das redes *double-scope* que as fazem particularmente importantes, por causa que redes de integração deste tipo são altamente inovadoras e podem levar a novas inferências.

Um exemplo de *blend double-scope* que não envolve choques/conflitos é o *blend* do desktop do computador, já outro exemplo de *Double-scope blend* em que os dois *frames* organizados entram em conflito: “Você está cavando sua própria sepultura.” ou “Você está cavando sua própria sepultura financeira”. Esse *blend double-scope* tem dois *inputs*: aquele em que o empresário toma um empréstimo de sua empresa pode se dar mal e outra relativa à cavando a sepultura. No *blend*, o empréstimo prova ser excessivo e a empresa vai à falência: o empresário e seus negócios acabam em uma sepultura financeira.

Nesse exemplo, os *inputs* chocam-se de inúmeras maneiras, como por exemplo, em termos de CAUSALIDADE.

Enquanto no *input* NEGÓCIOS, o empréstimo excessivo é causalmente relacionado à falência, no *input* “CAVANDO A SEPULTURA”, cavar a sepultura não causa a morte, tipicamente é uma resposta à morte. Apesar disso, no *blend*, cavar a sepultura CAUSA MORTE COMO A FALÊNCIA DOS NEGÓCIOS. Essa é uma proeza imaginativa que mistura *inputs* a partir de frames confrontantes. A razão do *blend* é bem-sucedida, apesar do confronto, é que isso integra a estrutura de maneira que alcança a escala humana. Porque o enunciado contador dá origem a interpretação MORTE ASSIM COMO FALÊNCIA DOS NEGÓCIOS, o empresário é capaz de entender que o empréstimo é excessivo e pode causar a falência dos negócios. Daí a estrutura causal do *blend* (a ideia que cavar a sepultura causa a falência) pode ser projetada “para trás”, para o primeiro espaço *input* a fim de modificá-lo. No *input* NEGÓCIOS o empresário pode decidir diminuir o empréstimo e então salvar seu negócio. Dessa forma, o *blend* prevê o *insight* global, e desse modo prevê um fórum para a construção e desenvolvimento de cenários que podem ser usados para dar razão sobre aspectos do mundo.

De acordo com Fauconnier e Turner, isso nos permite prever os resultados, tirar conclusões e aplicar esses conhecimentos “para trás” nos espaços *inputs* antes dos eventos construídos no *blend* acontecerem. Por essa razão, eles defendem que o *blending*, e o *blending double-scope* em particular, é uma ferramenta indispensável para o pensamento humano.

## 2.6 *Blendings* Múltiplos

Enquanto temos que a maior parte assume que as redes de integração consistem em quatro espaços (espaço genérico, dois espaços *inputs* e o espaço *blend*), é comum, e na verdade a norma, para os *blends* funcionarem como *inputs* para outras combinações (*blending*) e recombinações (*reblending*).

Um exemplo é o ceifeiro cruel/ameaçador:

É um *blend* cultural muito convencional que a morte é personificada como um ceifeiro cruel/ameaçador. O *blend* deriva de uma rede de interação que consiste de três *inputs*, um dos quais é próprio de um *blend* composto por dois *inputs* anteriores.

O ceifeiro cruel/ameaçador, como mostrado na iconografia desde os tempos medievais, é representado como um esqueleto que veste um capuz e segura uma foice, como na imagem a seguir.



Considerando os três inputs do *blend* do ceifeiro cruel/ameaçador, estes se relacionam a três AGENTES: (1) um CEIFEIRO, que usa uma foice para cortar as plantas; (2) um ASSASSINO, que mata uma vítima; e (3) MORTE, que traz ao indivíduo o óbito. Esse terceiro agente não é humano, é um agente abstrato. Assim MORTE-COMO-AGENTE é por si só um *blend* metafórico, em que MORTE e AGENTE (vontade e *animacy* humanas) foram misturadas, dando origem à personificação da morte. No ceifeiro cruel/ameaçador, o AGENTE é a MORTE e este agente causa a morte por ASSASSINATO. A maneira de matar é CEIFANDO (usando a foice). O ceifeiro é cruel/ameaçador porque a morte é o resultado de seu ato de ceifar.

A aparência física do ceifeiro cruel/ameaçador metonimicamente representa cada um dos três *inputs* principais do *blend*. O esqueleto está para a MORTE, que é o resultado; a capa que esconde o rosto do ceifeiro representa o encobrimento/disfarce que frequentemente caracteriza os ASSASSINOS, e a foice está para a maneira de assassinar, que deriva do *input*

do ceifeiro. Finalmente, o ceifeiro cruel/ameaçador emerge do *blend* em vez de algum dos espaços *inputs*.

## 2.7 Restrições à Teoria do *Blending*

Fauconier e Turner propõem um número de princípios governadores, também conhecidos como princípios de otimalidade, entretanto a projeção seletiva é limitada.

O *blend* não é um processo determinista. Logo, dependendo da estrutura precisa disponível em uma determinada rede de integração e a finalidade da integração, pode haver demandas concorrentes na projeção seletiva da estrutura do *blend*.

Por exemplo: uma criança pega uma réplica de uma espada em um museu militar. Em resposta a expressão de alarme no rosto do pai da criança o curador comenta: “Não se preocupe, a espada é segura” ao que o pai rebate: “Não, para ele não é.” Nesse intercâmbio, o curador intencionou deixar claro que a espada não causaria dano à criança. Nesta interpretação pretendida, a estrutura que está sendo projetada diz respeito ao dano potencial que espadas podem causar especialmente quando manuseadas por pessoas inexperientes. No entanto, o pai rejeita esse *blend* e propõe um novo em que é a espada, em vez da criança, que tem risco de sofrer danos potenciais.

Esse *blend* surge porque o pai projeta seu conhecimento pessoal da criança, e a habilidade dela para causar danos em qualquer coisa que ela entre em contato.

Esse exemplo ilustra como é possível obter diferentes *blends* de mesmos, ou muito similares espaços *inputs* por virtude de diferentes projeções seletivas.

O princípio de topologia (estrutura relacional entre e com os espaços *inputs*) é preservado no espaço *blend*. O defeito do meio de atingir este objetivo é a preservação da topologia, projetando a estrutura relacional como ocorre na relação *outer-space*.

Enquanto o princípio da topologia mantém a existência da estrutura relacional dos espaços *inputs*, este princípio está em desacordo com a maximização das relações vitais para uma estrutura única, indiferenciada no *blend*. Esse é o objetivo da compressão. No entanto, para cumprir as metas do *blending*, estes dois princípios tem que trabalhar em *tandem*, otimizando as tensões relativas que eles juntamente dão origem para facilitar um *blend* otimizado que melhor alcança os objetivos do *blending*.

Dessa forma, os princípios governadores trabalham juntos para formar, mais que governar (no sentido de determinar) o que é projetado para o *blend* pela projeção seletiva.

## 2.8 Comparando a Teoria do *Blending* com a Teoria da Metáfora Conceptual

Quando a teoria do *Blending* foi formulada, seus defensores argumentaram que ela representava um quadro alternativo para a Teoria da Metáfora Conceptual.

No entanto, acredita-se que a Teoria do *Blending* e a da Metáfora Conceptual são complementares ao invés de teorias competidoras, assim como defendem Grady, Oakley e Coulson (1999). Cada teoria fornece perspectivas complementares, e explica certos fenômenos não explicados pela outra.

### 2.8.1 Contrastes

Há alguns pontos em que essas teorias são distintas:

#### NEM TODOS OS BLENDS SÃO METAFÓRICOS

Como foi visto na taxonomia das redes de integração a rede prototípica metafórica é a rede de integração *Single-Scope*.

A marca de metáfora e do *blend Single-Scope* é a assimetria projeção-*frame* (*frame-projection asymmetry*): enquanto os dois *inputs* contêm frames distintos, é somente um *frame*, de um dos *inputs* (a “origem” – “*source*” – nos termos da metáfora conceptual, o “*frame input*” nos termos do *blending*) o que é projetado para o *blend*. Embora as redes *Single-Scope* sejam tipos prototipicamente de metáforas estruturais, outros tipos de redes podem também produzir *blends* metafóricos como no caso do exemplo do *Double-Scope* “Você está cavando sua própria sepultura financeira”.

#### BLENDING NÃO ENVOLVE MAPEAMENTOS UNIDIRECIONAIS

Ao contrário da Teoria da Metáfora Conceptual, a Teoria do *Blending* envolve projeção seletiva de estruturas de *inputs* para o espaço *blend* em vez de mapeamentos de domínios cruzados (*cross-domain*). Além disso, a estrutura para o *blend* pode ser projetada “para trás” (*back*) nos espaços *input*. Logo, as duas teorias empregam diferentes arquiteturas para dar forma a fenômenos similares.

#### ESPAÇOS VERSUS DOMÍNIOS

Metáforas Conceptuais caracterizam mapeamentos (e domínios) armazenados na memória a longo prazo. Esses mapeamentos mantêm entre os domínios o que são estruturas

do conhecimento altamente estáveis. Diferentemente, a Teoria do *Blending* Conceptual faz uso dos espaços mentais. Como visto, os espaços mentais são “pacotes” dinâmicos e temporários construídos “*on-line*” durante o discurso. Apesar disso, os *blends* podem ser convencionalizados (como *blend* do ceifeiro ameaçador), no caso em que o *blend* se torna estabelecido como um conhecimento estruturado relativamente estável no sistema conceptual.

#### O MODELO DE MUITOS-ESPAÇOS

Outra diferença que é óbvia entre a Teoria do *Blending* e a da Metáfora Conceptual é que enquanto a Teoria da Metáfora Conceptual é um modelo de dois domínios, a Teoria do *Blending* emprega no mínimo quatro espaços.

#### DINÂMICO VERSUS CONVENCIONAL

Uma consequência das comparações anteriores é que enquanto a Teoria do *Blending* enfatiza os aspectos dinâmicos e mutáveis do *blending* e de seu papel na construção de sentidos, a Teoria da Metáfora Conceptual enfatiza a ideia que há um “sistema metafórico” no qual as metáforas conceptuais interagem a fim de promover uma estrutura relativamente estável e organizada para o sistema conceptual humano. Isso reflete a ênfase diferente de duas tradições: os teóricos da metáfora têm se preocupado com o mapeamento de padrões convencionais arraigados na estrutura conceptual, enquanto os teóricos do *blend* têm se preocupado mais com a investigação da contribuição da integração conceptual para a construção de significados em curso (*ongoing*). Como visto, isso implica que o *Blending* não pode dar origem a representações convencionadas.

#### DIFERENÇA NA ÊNFASE METODOLÓGICA

Como consequência do contraste anterior, enquanto a Teoria da Metáfora Conceptual tem procurado generalizações através de uma ampla gama de expressões metafóricas, os teóricos do *Blending* Conceptual, enquanto desenvolvem princípios gerais baseados em exemplos específicos, tipicamente focam-se na natureza e nas particularidades desses exemplos específicos. Isso é porque a Teoria do *Blending* coloca a ênfase em um processo de construção de sentidos, em vez de um sistema de conhecimento.

#### ESTRUTURA EMERGENTE

Uma importante diferença particularizante entre as duas teorias é que enquanto a Teoria do *Blending* dá conta de estruturas emergentes, a Teoria da Metáfora Conceptual não. Isso decorre do fato de que a Teoria da Metáfora Conceptual depende de um modelo de dois domínios.

### **2.8.2 Quando é uma Metáfora e não um *blend*?**

O processo constitutivo do *Blending* Conceptual envolve correspondências, que identificam semelhanças através dos espaços inputs. Uma das motivações para as correspondências é a presença de um espaço genérico.

Embora um grande subconjunto de metáforas conceptuais também sejam blends, com semelhanças estabelecidas na “origem” e no “alvo”, como apontado por Grady *et al.*(1999) há um pequeno mas importante subgrupo de metáforas conceptuais altamente convencionais que não são *blends*. São as metáforas primárias, que são baseadas na correspondência entre conceitos ao invés de domínios inteiros (embora os conceitos de origem primária e alvo primário estejam em domínios diferentes). Além disso, as metáforas primárias são estabelecidas com base em correlações estreitas e muito salientes na experiência, que dão origem a correlações pré-conceituais ao invés de um funcionamento correspondente ao nível conceptual. No entanto, enquanto as metáforas primárias não são por elas mesmas *blends*, elas podem funcionar como *inputs* para o *blending*. Dessa forma, uma conquista importante da Teoria da Metáfora Conceptual é identificar mapas metafóricos que são diretamente fundamentados na experiência. Mapeamentos desse tipo, que são pensado para ser um dos aspectos mais fundamentais da estrutura conceptual, não são *blends*, e portanto não são abordados pela Teoria do *Blending*. A esse respeito, a Teoria da Metáfora Conceptual retém um importante papel na análise do pensamento figurativo e da linguagem.

### **2.8.3 O que a Teoria do *Blending* adiciona a Teoria da Metáfora Conceptual**

Há duas importantes contribuições que a Teoria do *Blending* para o entendimento da Metáfora Conceptual. A primeira contribuição são as estruturas emergentes. Como se viu, uma das motivações originais para a Teoria do *Blending* era a falha da Teoria da Metáfora para dar conta da estrutura emergente, pois o modelo de dois domínios não dava conta das inferências emergentes.

A segunda contribuição que a Teoria do *Blending* faz ao nosso entendimento das metáforas conceptuais é dar conta da derivação de metáforas compostas. Metáforas compostas resultam da integração ou unificação de muitas metáforas primárias primitivas. O que a Teoria do *Blending* prevê é um meio de compreender como esse processo de unificação ocorre, e como isso resulta em um *blend* metafórico composto.

NAVIO DO ESTADO (proposto por Grady, Oakley e Coulson (1999) exemplo extraído de Grady *et al.*(1999:108-9))

“Com Trent Lott como líder da maioria no Senado, e Gingrich no comando da Casa, a lista da Direita poderia desestabilizar todo o navio de Estado”

“Sem o consentimento dos nossos concidadãos, perdemos nossa autoridade moral para governar o navio do Estado”

“O navio do estado [Sri Lanka] precisa alterar radicalmente curso, em tempo de mares tempestuosos e entrar seguro no porto”

NAÇÃO É UM BARCO.

Metáforas compostas como AS TEORIAS SÃO CONSTRUÇÕES são derivadas de duas metáforas mais primitivas. O que a perspectiva da Teoria do *Blend* oferece é uma forma de ver como essa metáfora é derivada. Cada uma das metáforas primárias representa um *input* para o *blend* metafórico.

Há no caso do exemplo citado, um input BARCO que prevê um único frame que estrutura o *blend*. Esse input contém um BARCO, uma TRIPULAÇÃO, um CURSO, PERCALÇOS DE NAVEGAÇÃO e etc.

Daí, na metáfora AÇÃO É AUTO-PROPULSORA DE MOVIMENTO a natureza da autopropulsão de movimento relaciona-se não a qualquer tipo de entidade que pode sofrer autopropulsão de movimento, mas é restrito ao tipo de movimento que caracteriza os barcos. Os caminhos no *blend* derivam de CURSOS DE AÇÃO SÃO CAMINHOS são também restritos ao tipo de caminho que caracteriza os barcos (um caminho através do mar ao invés da terra). Além disso, o tipo de proximidade física é possível no *blend* devido à metáfora UMA RELAÇÃO SOCIAL É FISICAMENTE PRÓXIMA, é entendida nos termos da configuração possível da proximidade física que resulta da localização do barco e assim por diante.

Outra consequência importante do tratamento de metáforas compostas como blends é que chegamos a um meio de entender as lacunas nos mapas metafóricos. A projeção para o



espaço *blend* é seletiva: enquanto barcos são direcionais, há muitos aspectos do barco que não são projetados pra o *blend* altamente convencional. A projeção seletiva surge a partir da interação entre os princípios otimizados da Teoria do *Blending*.

## **2.9 *Blending* Conceptual: considerações gerais**

A Teoria do *Blending* deriva da Teoria dos Espaços Mentais e da Teoria da Metáfora Conceptual, mas difere das duas ao dar conta das estruturas emergentes: a ideia que a construção de significado frequentemente resulta de mais que apenas uma soma das partes.

Esta teoria também se distingue por sua arquitetura que inclui um espaço genérico, dois ou mais espaços inputs e o espaço *blended*. As semelhanças entre os inputs são conectadas em virtude de uma operação correspondente, compactada e projetada seletivamente para o espaço *blended*. O significado emergente é derivado via três processos constitutivos chamados composição, realização e elaboração.

Enquanto a Teoria do *Blending* surgiu das preocupações com a estrutura linguística e o papel da linguagem na construção de sentidos, o *Blending* conceptual é argumentado como sendo uma operação cognitiva fundamental que é central para as propriedades gerais do pensamento e imaginação humanas. Pesquisas recentes sugerem que o *Blending* pode ser fundamental para uma ampla gama de comportamentos humanos não linguísticos, incluindo folclore e rituais, entre outros.

Enquanto a Teoria do *Blending* é responsável por muito do que foi originalmente pensado para cair sob a alçada da Teoria da Metáfora Conceptual, esta última, no entanto, mantém um papel importante na semântica cognitiva na identificação de mapeamentos metafóricos primários que são diretamente baseados na experiência.

### 3. A Parábola

Segundo Turner (1996), nosso conhecimento e experiências são organizados por histórias que são um princípio básico da mente humana. Muitas de nossas experiências, conhecimentos e nosso pensamento são organizados em histórias. O escopo mental das histórias é ampliado pela projeção – uma história nos ajuda a construir o sentido de outra.

De acordo com ele, a projeção de uma história em outra é a Parábola, um princípio cognitivo básico que se manifesta em todo o lugar, de simples ações como dizer as horas a complexas criações literárias. As narrativas imaginárias – histórias – são um instrumento fundamental do pensamento e uma atividade cognitiva fundamental. A capacidade racional depende disso.

Ele diz que a projeção de uma história em outra pode parecer exótica e literária, e é, mas é também, como história, um instrumento fundamental da mente. A capacidade reacional depende disso. É uma capacidade literária indispensável para a cognição humana em geral.

A parábola, um tipo especial de literatura, segundo Turner (1996), convenientemente, combina histórias e projeções. A história alvo – a que iremos compreender – não é mencionada explicitamente, mas através de nossa capacidade ágil para usar histórias e projeções, nós projetamos a história fonte explícita para uma história alvo encoberta.

O autor defende que Parábolas servem como um laboratório onde grandes coisas são condensadas em um pequeno espaço. Entender a parábola é entender a base, a raiz das capacidades da mente cotidiana, e vice-e-versa.

A evolução do gênero/da modalidade da parábola é, portanto, segundo ele, nem acidentalmente nem exclusivamente literário: segue-se inevitavelmente da natureza de nosso sistema conceptual. Parábolas literárias são somente um artefato dos processos mentais da parábola.

Ele diz que mesmo histórias excepcionalmente específicas no cenário, personagens e diálogos submetem-se a projeções. Frequentemente uma pequena história pode não conter nenhuma marca que represente nada, mas o que pretende representar e iremos interpretar é como uma projeção muito maior do que uma narrativa abstrata, uma que aplicamos a nossas vidas específicas, entretanto agora, nas nossas vidas, são removidos os detalhes da história. Tal como uma história emblemática, porém sem ceder nas suas referências específicas, pode parecer fértil de significados gerais. Assim, a projeção de histórias opera através da vida cotidiana e através da literatura mais elitista e sacralizada.

Para Turner (1996), Parábola é a projeção de uma história. Refere-se a um instrumento geral e indispensável do pensamento cotidiano que aparece em toda a parte, desde dizer as horas à leitura de Proust.

De acordo com ele, histórias, projeções e parábolas trabalham para nós, fazem possível a vida cotidiana e são a raiz do pensamento humano. Além disso, ele diz que as histórias como uma atividade mental são essenciais para o pensamento humano.

O contexto, por sua vez, é bem determinante na compreensão da história alvo e também é ele que permite ou não que determinada história seja ou não utilizada.

A Parábola, portanto, de acordo com Turner (1996), é uma combinação de estórias e projeções. Ao lermos uma história em que não somos personagens e nos encaixarmos nela estamos nos projetando nessa história e criando outra em que somos os personagens e isso é a parábola. A estória alvo, então, é aquela que será compreendida a partir da história de origem, que é aquela que é contada.

De acordo com ABREU (2008) a parábola nos ajuda, inclusive, a fazer com que a mensagem que queremos transmitir ao leitor fique bem mais gravada na cabeça dele: “[...] *essa mensagem ficará bem mais gravada na cabeça do leitor se, primeiramente, criarmos uma imagem por meio de uma pequena história, para, depois, projetá-la na defesa de nossa tese [...]*”(ABREU, 2008, p.60.). Ele ainda acrescenta que “[...] *a projeção dessa história sobre o tema tratado [...] [tem como] resultado [...] um texto com um poder muito maior de atrair o leitor.*” (ABREU, 2008, p.61.). É o que percebemos que faz Rubem Alves nas crônicas que compõem o *corpus* deste trabalho: para defender a tese que propõe em cada crônica ele se utiliza, como estratégia argumentativa até, de parábolas para que a mensagem fique mais presente na cabeça do leitor e assim, seu texto tem o adicional de ficar muito mais interessante e acaba por atrair o leitor.

#### 4. Retórica

De acordo com Olbrechts-Tyteca e Perelman (1996), em uma argumentação, o “argumentador” precisa influenciar e fazer com que seu público adira ao seu discurso. É isso que percebemos que Rubem Alves tenta fazer em suas crônicas. Muito mais que apenas suscitar reflexões sobre os assuntos tratados, podemos dizer que há uma intenção argumentativa em todas elas, mesmo que implicitamente.

Para que aconteça a argumentação, de acordo com os autores, tem que haver uma comunhão efetiva entre os espíritos, ou seja, o desejo da formação da comunidade e o assunto a ser debatido precisam estar em conjunção. Isso de certa forma acontece nas crônicas analisadas, pois o “argumentador”, no caso Rubem Alves escreve sobre os relacionamentos humanos (no caso das crônicas *Aos namorados com Carinho e Tênis X Frescobol*) ou sobre atitudes que as pessoas tomam mediante problemas (no caso da *Pipoca*), ou seja, sobre assuntos gerais que interessam os mais variados tipos de pessoas.

Para Olbrechts-Tyteca e Perelman (1996), para a formação de uma comunidade de espíritos são necessárias algumas condições, como a comunhão da linguagem, por exemplo. Sobre isso, Abreu (2005) acrescenta que é necessário ao orador adequar-se às condições intelectuais e sociais de nosso auditório, pois a argumentação será em vão se o auditório não entender os argumentos do orador.

Assim, pode-se dizer que isso é conseguido por Rubem Alves, pois ao se utilizar de um discurso construído com vocabulário simples, ele consegue atingir o entendimento de um grande público. Além disso, dizem os autores, para a argumentação é preciso ambicionar a adesão mental do interlocutor (e também do auditório), e o seu consentimento. É isso que percebemos que essas crônicas almejam: atingir a adesão mental e quem lê e fazê-lo consentir em aceitar as ideias expressas explicitamente ou até implicitamente nos textos.

De acordo com Olbrechts-Tyteca e Perelman (1996), não basta argumentar, mas é preciso ser lido ou ouvido. Assim, ter atenção de uma pessoa ou de um público não é pouco, já que ouvir alguém revela uma disposição em aceitar a opinião daquele que discursa. Desse modo, conviver e estabelecer relações sociais favorece o ganho dessa atenção, ou seja, facilita a realização das condições prévias para o contato dos espíritos.

Para Rubem Alves, ser alguém respeitado e conhecido faz com que seus leitores criem uma maior disposição para que adiram às ideias expressas em suas crônicas; afinal ele tem credibilidade, o que Abreu (2005) diz ser muito importante em um processo argumentativo.

Sendo assim, mesmo que os leitores não tenham a oportunidade de conviver com ele, como dizem Olbrechts-Tyteca e Perelman (1996) ser um fator que facilitaria o contato dos espíritos, os leitores, ao tomarem contato com suas crônicas e lerem suas ideias, opiniões e pensamentos sentem como se realmente o conhecessem, pois muitas vezes em suas crônicas o autor fala sobre si mesmo e isso induz ao sentimento de certa intimidade do leitor com o autor.

Olbrechts-Tyteca e Perelman (1996) dizem que alguns autores científicos e biógrafos não se preocupam com a adesão de seus leitores pelo fato de estarem apresentando verdades e descobertas científicas, o que resulta, pois, na idéia ilusória de que os fatos falam por si. É fato que, quando esses oradores discursam em eventos científicos ou publicam em revistas especializadas, o vínculo indispensável entre orador e público já está estabelecido pelos próprios meios de circulação dos textos. No entanto, nem todos contam com essa facilidade e, para que a argumentação se desenvolva, é necessário que o público-alvo dela preste alguma atenção ao seu defensor. Percebemos que utilizar argumentos científicos, fatos históricos ou histórias da vida de alguém são mecanismos de que Rubem Alves se utiliza para incutir força ao seu discurso e reforçar o vínculo de confiança, por parte de seu leitor, de que aquilo que fala é real e importante.

Os autores dizem também que, para que se tome a palavra em um processo de argumentação, são necessárias algumas qualidades. Essas qualidades, que variam de acordo com as situações, e sem as quais o orador não seria ouvido ou não seria autorizado a falar, podem ser o modo de vestimenta ou a idade. Sobre a idade, Rubem Alves, por ser um senhor idoso respeitado por sua sabedoria e cultura, por seu “currículo de vida”, por ser educador, filósofo, professor de universidade, enfim, por todos esses motivos, ele não é “um qualquer”: é alguém de quem o leitor espera palavras coerentes e sábias e por isso sua opinião, para seu leitor tem uma importância relevante.

Além disso, apesar de, como defendem os autores, a argumentação se desenvolver melhor em texto oral do que em textos escritos, os textos analisados são escritos de maneira a parecer uma conversa com o interlocutor ou com o auditório, o que faz que a argumentação presente neles seja bem eficaz.

Olbrechts-Tyteca e Perelman (1996) dizem também que o contato entre orador e auditório não é apenas uma das condições prévias de argumentação, como é essencial para o desenvolvimento dela, pois o texto deve se relacionar inteiramente com o auditório que

pretende influenciar. Essa relação auditório-orador é essencial nas crônicas, pois a argumentação é mais eficiente quanto mais é compatível com o pensamento do auditório (leitores).

Mesmo, segundo os autores, o auditório ser algo muito difícil de determinar por critérios materiais, pois as pretensões do orador diante de seu auditório podem ser variadas e por se tratar de um texto escrito, na maioria dos casos, a dificuldade ser ainda maior, Rubem Alves escreve de maneira a ser compreendido por diversas faixas etárias, o que faz com que seus textos tenham um alcance bem grande.

Olbrechts-Tyteca e Perelman (1996) defendem que, desse modo, em retórica é preferível determinar auditório como aquele a quem o orador pretende convencer, pois cada orador pensa, de maneira mais ou menos consciente, naqueles que procura persuadir. Apesar disso, conforme já dissemos, por meio do artifício da linguagem simples, da “didaticidade” de sua exposição e do tema que é tratado, Rubem Alves consegue atingir um auditório bem geral.

Para os autores é muito importante que o orador tenha o conhecimento prévio do auditório, pois isso é condição necessária para uma argumentação eficaz. Como já se disse, em textos escritos é bem difícil determinar quem serão os leitores, entretanto ao falar sobre temas que interessam a muitas pessoas como relacionamentos humanos e atitudes/posturas adotadas perante as dificuldades, se pensa em um auditório universal, que, por mais heterogêneo que seja, ao menos já estará predisposto a ler sobre estes assuntos, pois deve se interessar por temas assim. Além disso, de deve lembrar que essas crônicas encontram-se em livros do autor: quem buscará o livro é porque se sentiu atraído pelo título ou pelo autor.

Segundo Olbrechts-Tyteca e Perelman (1996) , quando o orador precisa convencer um auditório heterogêneo, deve utilizar argumentos múltiplos para conquistar todos os seus ouvintes, e o grande orador é definido por sua capacidade de argumentar diante de grupos variados e pessoas variadas. Nisso, Rubem Alves é mestre: sempre se utiliza de vários argumentos e várias estratégias argumentativas para levar seus leitores, que se constitui de um grupo heterogêneo, ao convencimento.

Assim, de acordo com os autores, o conhecimento do auditório está intimamente ligado aos condicionamentos para persuadi-lo, e assegurar o seu condicionamento. Para se influenciar mais o auditório, podem ser usados diversos recursos, que são utilizados desde a Idade Média, como: música, iluminação, paisagem, jogos de direção teatral. Na atualidade, esses recursos são poderosos instrumentos de ação sobre as mentes. Essa afirmação dos

autores se faz verdade na atualidade, já que os meios de comunicação fazem uso de sons, cores e figuras para agirem na mente das pessoas. Além disso, pode-se observar que o poder de convencimento de uma propaganda, normalmente, está associado a um uso mais ou menos eficiente de tais recursos. Apesar de nas crônicas termos os recursos limitados, já que é só o papel impresso, como já dissemos, são as várias estratégias utilizadas e a natureza diversificada dos argumentos (baseados em fatos científicos, fatos históricos, argumentação pelo exemplo ou pela emoção, por exemplo) que permitem que o poder de convencimento do texto seja potencializado.

Ao lado disso, dizem Olbrechts-Tyteca e Perelman (1996), pode-se citar o condicionamento por meio do discurso, ou seja, o auditório inicial não é o mesmo do final. Tal condicionamento depende da adaptação contínua do orador ao auditório. Assim, o leitor da crônica do início não é o mesmo do final, ou seja, ao terminar a leitura da crônica, o leitor já terá modificado seu ponto de vista sobre o assunto que lê, por ter entrado em contato com as ideias e reflexões do autor sobre o assunto.

O orador deve se adaptar ao auditório, e o último é quem determina a qualidade da argumentação e o comportamento do primeiro. Conforme já se disse, podemos dizer que os argumentos e estratégias múltiplas é que fazem com que essa adaptação aconteça: quanto mais diversas as estratégias e os argumentos mais se conseguirá atingir o auditório.

Segundo Olbrechts-Tyteca e Perelman (1996) persuadir é mais do que convencer para os interessados no resultado, pois ela leva à ação. Já, para os interessados no caráter racional da adesão, convencer é mais que persuadir. Assim eles propõem uma nova distinção entre persuasão e convencimento. Tal distinção se apóia nas características do auditório ao qual é dirigida a argumentação, e explica, indiretamente, a relações: persuasão e ação; convencimento e inteligência.

ABREU (2005), indo na mesma direção de Olbrechts-Tyteca e Perelman (1996), nos diz que “*Convencer é construir algo no campo das ideias. Quando convencemos alguém, esse alguém passa a pensar como nós. Persuadir é construir no terreno das emoções, é sensibilizar o outro para agir. Quando persuadimos alguém, esse alguém realiza algo que desejamos que ele realize.*” (ABREU, 2005, p.25)

Percebemos que Rubem Alves em seus textos, mais que convencer seus leitores quer levá-los à ação, à mudança de atitude perante a vida, os problemas e os relacionamentos, portanto ele visa além do convencimento, à persuasão em seus textos.

Para Olbrechts-Tyteca e Perelman (1996), ao dirigir-se a um auditório particular, a argumentação arrisca-se a fundamentar-se em teses estranhas ou opostas a outras pessoas, que não são aquelas que o ouvem naquele momento. Por isso, são fracos os argumentos aceitos, apenas, por um auditório particular, além disso, deve-se evitar usar argumentos perante um auditório particular que não possam ser usados perante um auditório universal.

Segundo os autores, o objetivo de toda argumentação é provocar ou aumentar adesão às teses que se defende. A eficácia da argumentação é comprovada quando ela consegue aumentar a intensidade de adesão e desencadear nos ouvintes a ação pretendida ou pelo menos crie neles uma disposição para ação. Podemos comprovar, portanto, que as crônicas são textos argumentativos, pois elas objetivam exatamente isso.

Segundo Olbrechts-Tyteca e Perelman (1996), Aristóteles considera como gêneros oratórios o deliberativo, o judiciário e o epidíctico e, para ele, o objetivo de cada orador varia de acordo com o gênero oratório: no deliberativo, é aconselhado o útil, o melhor; no judiciário pleiteia-se o justo; e no epidíctico, ocupa-se apenas com o que belo ou feio, já que este gênero que trata do elogio ou da censura. Por causa disso, o gênero epidíctico parecia prender-se mais à literatura do que à argumentação.

Entretanto, os autores discordam dessa posição e dizem acreditar que os discursos epidícticos constituem uma parte central da arte de persuadir, e a incompreensão deles resulta de uma concepção errônea dos efeitos da argumentação.

Uma exposição eficaz, que tende a obter dos ouvintes adesão às teses apresentadas, só pode ser julgada pelo objetivo que o orador se propõe. A intensidade da adesão que se quer obter não se limita à produção de resultados somente intelectuais; ela será muitas vezes reforçada quando a ação que a adesão deveria desencadear tenha ocorrido.

A decisão que se toma está “no meio do caminho” entre a disposição para a ação e a própria ação. Por isso é que se julga que o discurso epidíctico é importante para a argumentação, pois ele reforça a disposição para a ação ao aumentar a adesão aos valores que exalta.

É interessante verificar que é realmente isso que acontece, já que na prática, sabe-se que quantos mais motivos se têm para agir de determinada maneira, mais resolvido a agir se fica.

A argumentação deste tipo de discurso se propõe a aumentar a intensidade da adesão a certos valores, sobre os quais, quando considerados isoladamente, não suscitariam dúvidas,



mas que poderiam não prevalecer se outros valores entrassem em conflito com eles. Desse modo, o orador procura criar a uma comunhão em torno de certos valores que são reconhecidos pelo auditório para amplificá-los e valorizá-los utilizando-se da retórica. Assim, ele consegue transformar facilmente em valores universais e até em verdades eternas o que, graças à unanimidade social, adquiriu consistência. Os discursos epidícticos apelarão com mais facilidade a coisas que são julgadas incontestáveis.

Neste gênero o orador se faz educador. E é o que acontece nas crônicas analisadas.

Rubem Alves defende valores, ou mais ainda, elogia certas posturas ou certos valores a serem adotados. Desse modo ele suscita no leitor uma maior disposição para a adesão da tese que defende.

Olbrechts-Tyteca e Perelman (1996) dizem que o orador do discurso epidíctico está muito próximo do educador, pois como o que ele vai dizer não suscita a controvérsia, como nunca está envolvido um interesse prático imediato, não se trata de defender ou de atacar, mas de promover valores que são o objeto de uma comunhão social. Entretanto, o orador, embora esteja de antemão seguro da boa vontade de seu auditório, deve, ainda assim, possuir um prestígio reconhecido. O mesmo acontece na epidíctica, em que, muito mais que em qualquer outro gênero oratório, é preciso, para não ser ridículo, ter qualificações para não tomar a palavra e não ser inábil em seu uso; já que não é sua causa nem seu ponto de vista que o orador defende, mas o de todo um auditório. Por este motivo ele é considerado o educador deste e se necessita usufruir um prestígio prévio é para poder servir melhor aos valores defendidos. Rubem Alves possui este prestígio.

O objetivo dos discursos epidícticos é aumentar a adesão aos valores comuns do auditório e do orador e por isso seu papel é importante, porque sem esses valores comuns, não haveria em que apoiarem-se os discursos deliberativos e judiciários.

Enquanto estes últimos se utilizam de disposições já existentes no auditório e os valores são os meios que permitem determinar uma ação, na epidíctica a comunhão em torno dos valores é a finalidade perseguida, e independe das circunstâncias em que esta comunhão será posta à prova.

O papel dos discursos epidícticos é fazer apelos a valores comuns, por alguém qualificado para fazê-lo; e com isso reforçar a adesão a esses valores, visando possíveis ações posteriores. É o que acontece nas crônicas. Fala-se muito de valores, e se quer suscitar a adesão a posturas também relacionadas a valores.

Esse discurso, que é o caso das crônicas, não visa à valorização do orador, mas a criação de certa disposição para a ação entre os ouvintes; diferentemente dos gêneros deliberativo e judiciário, que se propõe a obter uma decisão de ação. Desse modo, verifica-se que é em função da AÇÃO que prepara ou determina que toda argumentação se concebe.

## 5. Análises das crônicas

Nesta parte do trabalho, as crônicas serão analisadas mais detalhadamente, uma a uma, a partir do referencial teórico já apresentado.

### 5.1 A Pipoca

A culinária me fascina. De vez em quando eu até me atrevo a cozinhar. Mas o fato é que sou mais competente com as palavras do que com as panelas.

Por isso tenho mais escrito sobre comidas que cozinhado. Dedico-me a algo que poderia ter o nome de "culinária literária". Já escrevi sobre as mais variadas entidades do mundo da cozinha: cebolas, ora-pro-nobis, picadinho de carne com tomate feijão e arroz, bacalhoadas, suflês, sopas, churrascos.

Cheguei mesmo a dedicar metade de um livro poético-filosófico a uma meditação sobre o filme *A Festa de Babette* que é uma celebração da comida como ritual de feitiçaria. Sabedor das minhas limitações e competências, nunca escrevi como chef. Escrevi como filósofo, poeta, psicanalista e teólogo — porque a culinária estimula todas essas funções do pensamento.

As comidas, para mim, são entidades oníricas.

Provocam a minha capacidade de sonhar. Nunca imaginei, entretanto, que chegaria um dia em que a pipoca iria me fazer sonhar. Pois foi precisamente isso que aconteceu.

A pipoca, milho mirrado, grãos redondos e duros, me pareceu uma simples molecagem, brincadeira deliciosa, sem dimensões metafísicas ou psicanalíticas. Entretanto, dias atrás, conversando com uma paciente, ela mencionou a pipoca. E algo inesperado na minha mente aconteceu. Minhas idéias começaram a estourar como pipoca. Percebi, então, a relação metafórica entre a pipoca e o ato de pensar. Um bom pensamento nasce como uma pipoca que estoura, de forma inesperada e imprevisível.

A pipoca se revelou a mim, então, como um extraordinário objeto poético. Poético porque, ao pensar nelas, as pipocas, meu pensamento se pôs a dar estouros e pulos como aqueles das pipocas dentro de uma panela. Lembrei-me do sentido religioso da pipoca. A pipoca tem sentido religioso? Pois tem.

Para os cristãos, religiosos são o pão e o vinho, que simbolizam o corpo e o sangue de Cristo, a mistura de vida e alegria (porque vida, só vida, sem alegria, não é vida...). Pão e vinho devem ser bebidos juntos. Vida e alegria devem existir juntas.

Lembrei-me, então, de lição que aprendi com a Mãe Stella, sábia poderosa do Candomblé baiano: que a pipoca é a comida sagrada do Candomblé...

A pipoca é um milho mirrado, subdesenvolvido.

Fosse eu agricultor ignorante, e se no meio dos meus milhos graúdos aparecessem aquelas espigas nanicas, eu ficaria bravo e trataria de me livrar delas. Pois o fato é que, sob o ponto de vista de tamanho, os milhos da pipoca não podem competir com os milhos normais. Não sei como isso

aconteceu, mas o fato é que houve alguém que teve a idéia de debulhar as espigas e colocá-las numa panela sobre o fogo, esperando que assim os grãos amolecessem e pudessem ser comidos.

Havendo fracassado a experiência com água, tentou a gordura. O que aconteceu, ninguém jamais poderia ter imaginado.

Repentinamente os grãos começaram a estourar, saltavam da panela com uma enorme barulheira. Mas o extraordinário era o que acontecia com eles: os grãos duros quebra-dentes se transformavam em flores brancas e macias que até as crianças podiam comer. O estouro das pipocas se transformou, então, de uma simples operação culinária, em uma festa, brincadeira, molecagem, para os risos de todos, especialmente as crianças. É muito divertido ver o estouro das pipocas!

E o que é que isso tem a ver com o Candomblé? É que a transformação do milho duro em pipoca macia é símbolo da grande transformação porque devem passar os homens para que eles venham a ser o que devem ser. O milho da pipoca não é o que deve ser. Ele deve ser aquilo que acontece depois do estouro. O milho da pipoca somos nós: duros, quebra-dentes, impróprios para comer, pelo poder do fogo podemos, repentinamente, nos transformar em outra coisa — voltar a ser crianças! Mas a transformação só acontece pelo poder do fogo.

Milho de pipoca que não passa pelo fogo continua a ser milho de pipoca, para sempre.

Assim acontece com a gente. As grandes transformações acontecem quando passamos pelo fogo. Quem não passa pelo fogo fica do mesmo jeito, a vida inteira. São pessoas de uma mesmice e dureza assombrosa. Só que elas não percebem. Acham que o seu jeito de ser é o melhor jeito de ser.

Mas, de repente, vem o fogo. O fogo é quando a vida nos lança numa situação que nunca imaginamos. Dor. Pode ser fogo de fora: perder um amor, perder um filho, ficar doente, perder um emprego, ficar pobre. Pode ser fogo de dentro. Pânico, medo, ansiedade, depressão — sofrimentos cujas causas ignoramos. Há sempre o recurso aos remédios. Apagar o fogo. Sem fogo o sofrimento diminui. E com isso a possibilidade da grande transformação.

Imagino que a pobre pipoca, fechada dentro da panela, lá dentro ficando cada vez mais quente, pense que sua hora chegou: vai morrer. De dentro de sua casca dura, fechada em si mesma, ela não pode imaginar destino diferente. Não pode imaginar a transformação que está sendo preparada. A pipoca não imagina aquilo de que ela é capaz. Aí, sem aviso prévio, pelo poder do fogo, a grande transformação acontece: PUF!! — e ela aparece como outra coisa, completamente diferente, que ela mesma nunca havia sonhado. É a lagarta rastejante e feia que surge do casulo como borboleta voante.

Na simbologia cristã o milagre do milho de pipoca está representado pela morte e ressurreição de Cristo: a ressurreição é o estouro do milho de pipoca. É preciso deixar de ser de um jeito para ser de outro.

"Morre e transforma-te!" — dizia Goethe.

Em Minas, todo mundo sabe o que é piruá. Falando sobre os piruás com os paulistas, descobri que eles ignoram o que seja. Alguns, inclusive, acharam que era gozação minha, que piruá é palavra inexistente. Cheguei a ser forçado a me valer do Aurélio para confirmar o meu conhecimento da língua. Piruá é o milho de pipoca que se recusa a estourar.

Meu amigo William, extraordinário professor pesquisador da Unicamp, especializou-se em milhos, e desvendou cientificamente o

assombro do estouro da pipoca. Com certeza ele tem uma explicação científica para os piruás. Mas, no mundo da poesia, as explicações científicas não valem.

Por exemplo: em Minas "piruá" é o nome que se dá às mulheres que não conseguiram casar. Minha prima, passada dos quarenta, lamentava: "Fiquei piruá!" Mas acho que o poder metafórico dos piruás é maior.

Piruás são aquelas pessoas que, por mais que o fogo es quente, se recusam a mudar. Elas acham que não pode existir coisa mais maravilhosa do que o jeito delas serem.

Ignoram o dito de Jesus: "Quem preservar a sua vida perdê-la-á". A sua presunção e o seu medo são a dura casca do milho que não estoura. O destino delas é triste. Vão ficar duras a vida inteira. Não vão se transformar na flor branca macia. Não vão dar alegria para ninguém. Terminado o estouro alegre da pipoca, no fundo a panela ficam os piruás que não servem para nada. Seu destino é o lixo.

Quanto às pipocas que estouraram, são adultos que voltaram a ser crianças e que sabem que a vida é uma grande brincadeira...

"Nunca imaginei que chegaria um dia em que a pipoca iria me fazer sonhar. Pois foi precisamente isso que aconteceu".

Neste texto, Rubem Alves utiliza a pipoca como idéia central para suas reflexões.

Logo no início do texto, o autor diz que a culinária o fascina e que as comidas o fazem sonhar. Ele inicia o texto falando sobre culinária e diz que vai fazer uma culinária literária, e justifica essa ação constatando que escreve melhor que cozinha.

Logo, há a primeira projeção do texto sendo explicitada, onde temos como domínio de origem a culinária tradicional, e como domínio alvo a culinária literária.

Em seguida, ele diz que dedicou metade de um livro seu realizando uma meditação filosófica sobre o filme "Festa de Babette" que celebra a comida como ritual de feitiçaria. Assim, podemos acrescentar à relação comida-literatura a comida- feitiçaria. Sendo assim: comida ⇔ literatura ⇔ ritual de feitiçaria.

O autor ainda acrescenta à sua reflexão a questão de que para ele as comidas também são entidades oníricas, pois provocam a capacidade dele de sonhar, e que assim aconteceu com a pipoca. Ao mesmo tempo, então temos:

Pipoca = comida

Pipoca = faz sonhar

Dando sequência ao desenvolvimento de suas ideias, é acrescida ao texto mais uma projeção: assim como as pipocas estouram, também os pensamentos "estouram". Cria-se, portanto um blend. Temos, portanto: pipocas que estouram ⇔ pensamentos, ideias que surgem.

Para justificar essa relação, há a afirmação de que um bom pensamento nasce como uma pipoca que estoura, de forma inesperada e imprevisível. Assim, o que “une” o significado de duas palavras semanticamente tão diferentes (já que a pipoca, em seu sentido comum é uma comida e as ideias em seu sentido comum são produtos do ato de pensar humano) é a constatação de que essas duas palavras têm algo em comum, que no caso é o estouro (surgimento) inesperado e imprevisível.

De acordo com Rubem Alves, a pipoca se revela para ele como extraordinário objeto poético, pois ao pensar nas pipocas, suas ideias começaram a estourar como uma pipoca na panela (surgem). Além disso, é acrescido pelo autor o sentido religioso da pipoca, que como o pão e o vinho cristãos é um alimento sagrado para o Candomblé.

Até aqui: pipoca comida ⇒ inspiração que faz sonhar  
pipoca comida que estoura ⇒ pensamentos que surgem  
pipoca simples comida ⇒ alimento sagrado para o candomblé (como o pão e o vinho para os cristãos)  
pipoca milho mirrado e subdesenvolvido ⇒ comida gostosa

Em seguida, o texto se constrói sobre a reflexão do que é a pipoca: milho mirrado e subdesenvolvido. Inclusive para dar ênfase a isso, o autor diz que “*Fosse eu agricultor ignorante, e se no meio dos meus milhos graúdos aparecessem aquelas espigas nanicas, eu ficaria bravo e trataria de me livrar delas*”(p.61). Isso é um recurso expressivo utilizado para dar credibilidade à ideia apresentada de que as pipocas seriam “os piores” milhos. Ao escrever isso, o autor espera aceitação e adesão à ideia por parte do leitor: espera que ao terminar de ler essa frase o leitor pense: “É, eu também!”.

Logo após, inicia-se uma dedução de como a pipoca “foi descoberta”

“Não sei como isso aconteceu, mas o fato é que houve alguém que teve a idéia de debulhar as espigas e colocá-las numa panela sobre o fogo, esperando que assim os grãos amolecessem e pudessem ser comidos.

Havendo fracassado a experiência com água, tentou a gordura. O que aconteceu, ninguém jamais poderia ter imaginado.

Repentinamente os grãos começaram a estourar, saltavam da panela com uma enorme barulheira.” (p.61)

e, em seguida, a pipoca será utilizada como figura para o autor referir-se ao ser humano.

É dito no texto que os grãos duros se transformam em flores brancas e macias, o que é uma transformação culinária. Temos aí mais um blend (pipoca estourada = flor macia) Entretanto, dessa transformação culinária, o autor parte para pensar em outras transformações:

a transformação do candomblé (grande transformação por que devem passar os homens para que eles venham a ser o que devem ser). Apoiado nessa relação e para sustentá-la é dito no texto que o milho de pipoca também não é o que ele deve ser, como os homens, muitas vezes. Ao final da aproximação da pipoca e do candomblé, o autor finalmente chega ao ponto almejado desde início do texto: a constatação de que nós, seres humanos, somos como a pipoca. A partir desse ponto, Rubem Alves explicita e defende seu ponto de vista diretamente sobre homens e pipocas:

“O milho da pipoca somos nós: duros, quebra-dentes, impróprios para comer, pelo poder do fogo podemos, repentinamente, nos transformar em outra coisa — voltar a ser crianças! **Mas a transformação só acontece pelo poder do fogo.**

Milho de pipoca que não passa pelo fogo continua a ser milho de pipoca, para sempre.

Assim acontece com a gente. As grandes transformações acontecem quando passamos pelo fogo. Quem não passa pelo fogo fica do mesmo jeito, a vida inteira. São pessoas de uma mesmice e dureza assombrosa. Só que elas não percebem. Acham que o seu jeito de ser é o melhor jeito de ser.” (p.62 grifo nosso)

Logo:

grãos duros ⇒ passam pela transformação, pelo fogo ⇒ flores brancas e macias (pipocas)

homens ⇒ passam pela transformação do candomblé ⇒ se tornam o que devem ser (homens transformados). Nós homens ⇒ passamos pela transformação, pelo poder do fogo (situação não imaginada – de fora: perder um amor, um filho, ficar doente, perder emprego, ficar pobre; de dentro: pânico, medo, ansiedade, depressão – sofrimentos cujas causas ignoramos) ⇒ homens melhores. Há aqui a integração conceptual entre o sofrimento do fogo que provoca mudança no milho e os sofrimentos dos humanos que provocam mudanças (positivas, pretende o autor) em suas vidas.

Rubem Alves acrescenta que assim como é necessário aos grãos duros passarem pelo fogo para se transformarem em coisas melhores (em pipocas), também é necessário a nós, homens, que passemos pelas dificuldades, pois senão ficaremos do mesmo jeito (duros) a vida toda. Há também no texto a afirmação de que podemos recorrer aos remédios (apagar o fogo) e que assim o sofrimento seria diminuído, mas que desse modo do mesmo jeito que o sofrimento diminuiria com o uso de remédios, também diminuiria a possibilidade de transformação.

Assim:

fogo apagado = menos dor

remédios = alívio da dor

sem fogo, sem dor = sem transformação

Em seguida, há no texto uma passagem em que o autor explicita seus pensamentos sobre o que imagina que a pipoca “pense” e “imagine”. Ora, sabemos que pipocas não pensam. Através dessa onomatopéia, fica mais fácil realizar a projeção, pois sabemos que quem pensa é o ser humano, somos nós; isto é estamos aqui, nossa vida, novamente sendo o domínio alvo:

Imagino que a pobre pipoca, fechada dentro da panela, lá dentro ficando cada vez mais quente, **pense** que sua hora chegou: vai morrer. De dentro de sua casca dura, fechada em si mesma, **ela não pode imaginar** destino diferente. **Não pode imaginar** a transformação que está sendo preparada. A pipoca **não imagina** aquilo de que ela é capaz. Aí, sem aviso prévio, pelo poder do fogo, a grande transformação acontece: PUF!! — e ela aparece como outra coisa, completamente diferente, que ela mesma nunca havia sonhado. É a lagarta rastejante e feia que surge do casulo como borboleta voante. (p.63)

Inclusive, para sustentar e reafirmar que o fogo/ as dificuldades nos transformam em coisas/ pessoas melhores, é utilizada também a referência à Lagarta que vira Borboleta. Aqui, para compreender melhor o que o autor quer nos dizer, nós, leitores, temos que recorrer ao nosso conhecimento de mundo e lembrar que as borboletas são lagartas em sua fase inicial de vida e que, para virar borboletas, passam por um processo doloroso para sair de seus casulos, mas que é esse processo doloroso que faz com que suas asas se fortifiquem e desenvolvam para que possa voar. Uma lagarta que não passa por essas dificuldades para sair do casulo, que não sofre, que não se esforça, nunca será uma borboleta com capacidade de voar.

Em seguida, no texto, há a afirmação de que o milagre do milho da pipoca, na simbologia cristã é representado pela morte e ressurreição de Cristo e que a ressurreição seria o estouro do milho da pipoca. Logo:

milho ⇒ fogo ⇒ pipoca  
↓        ↓        ↓  
Jesus ⇒ morte ⇒ ressurreição  
↓        ↓        ↓  
nós ⇒ dificuldades ⇒ pessoas melhores

Após utilizar as referências ao cristianismo, à lagarta / borboleta, por exemplo, Rubem Alves começa a explicar o que é um piruá: um milho que não vira pipoca, que não estoura.



Utiliza inclusive passagens de sua história para explicar tal fato e também acrescenta que em Minas Gerais a palavra piruá é usada para designar a mulher que não se casou.

A partir da explicação sobre o significado da palavra piruá, o autor explicita mais uma metáfora e mais uma vez utiliza a figura de cristo para dar ênfase a seu argumento:

Piruás são aquelas pessoas que, por mais que o fogo es quente, se recusam a mudar. Elas acham que não pode existir coisa mais maravilhosa do que o jeito delas serem. Ignoram o dito de Jesus: "Quem preservar a sua vida perdê-la-á". A sua presunção e o seu medo são a dura casca do milho que não estoura. O destino delas é triste. Vão ficar duras a vida inteira. Não vão se transformar na flor branca macia. Não vão dar alegria para ninguém. Terminado o estouro alegre da pipoca, no fundo a panela ficam os piruás que não servem para nada. Seu destino é o lixo. p.64

Assim:

Milho que não estoura (piruá) ⇨ pessoas que não se transformam

Piruás têm como destino o lixo ⇨ pessoas não transformadas continuarão com suas vidas medíocres de sempre.

Na penúltima frase de seu texto, autor afirma que os adultos que voltaram a ser crianças são as pipocas que estouraram, que sabem que a vida é uma grande brincadeira.

milhos que viram pipocas passam por transformação ⇨ pessoas que se tornam melhores passam por transformação

pipocas ⇨ adultos que voltaram a ser crianças

crianças ⇨ pessoas que são felizes (de acordo com o senso comum)

Rubem Alves termina seu texto com uma afirmação que justifica o possível motivo pelo qual ele tenha escrito este texto: *"Nunca imaginei que chegaria um dia em que a pipoca iria me fazer sonhar. Pois foi precisamente isso que aconteceu"*. (essa frase só há na versão digital)

Podemos perceber que, em todo esse texto, através dos argumentos que utiliza e das imagens que evoca que Rubem Alves visa à defesa da tese de que passar por dificuldades é um mal necessário em nossas vidas que nos transformará em pessoas melhores. Para tanto, ele utiliza muitas metáforas, metonímias e projeções.

## 5.2 Aos namorados, com carinho

Escreveu-me uma leitora aflita pedindo que eu a socorresse, posto que eu fora a causa involuntária do seu sofrimento. A leitura de um livro escrito por mim, *A menina e o pássaro encantado*, causara-lhe grande perturbação em virtude de coisas que ali digo através do bico do pássaro. Pois está lá dito que a saudade faz bem ao amor, pois que é justamente na dor da separação que o coração faz a operação mágica de re-encantar os amantes que o cotidiano só faz banalizar. Esta era a razão que sempre levava o pássaro, depois de um tempo de abraços e amassos, a dizer que era hora de partir, pois sem a saudade tanto ele quanto a menina perderiam o seu encanto e o amor acabaria.

Imagino que minha leitora deve ter opinião semelhante à da menina que de forma alguma concordava com as razões do pássaro, o que a levou ao tresloucado gesto de comprar uma gaiola de prata onde encerrou o pássaro adormecido, pensando que, assim, viveriam em lua-de-mel sem fim. O final, quem leu o livro sabe, quem não leu que compre. Pois a leitora pergunta-me se é preciso que haja saudade para que o amor cresça.

Saudade é um buraco dolorido na alma. A presença de uma ausência. A gente sabe que alguma coisa está faltando. Um pedaço nos foi arrancado. Tudo fica ruim. A saudade fica uma aura que nos rodeia. Por onde quer que a gente vá, ela vai também. Tudo nos faz lembrar a pessoa querida. Tudo que é bonito fica triste, pois o bonito sem a pessoa amada é sempre triste. Aí, então, a gente aprende o que significa amar: esse desejo pelo reencontro que trará a alegria de volta.

A saudade se parece muito com a fome. A fome também é um vazio. O corpo sabe que alguma coisa está faltando. A fome é a saudade do corpo. A saudade é a fome da alma.

Imagine, agora, você é doida por camarão. Só de falar em camarão a boca se enche d'água. Aí, movida pela fome de camarão, você resolve comprar camarão por um mês. Compra logo 50 quilos, dos grandes, e come camarão no almoço e no jantar. No começo é aquela festa. 'Camarão à baiana, camarão à grega, camarão empanado, camarão à milanesa, bobó de camarão, risoto de camarão, camarão na moranga'. Pois eu lhe garanto que sua fome por camarão não vai durar uma semana. Ao final da primeira semana só cheiro do camarão vai provocar convulsões no seu estômago, e o que você vai querer, mesmo, é arroz, feijão, chuchu refogado, tomate e bife com batatas fritas.

Diz um ditado que a melhor comida é angu com fome. Um amigo meu, faz muitos anos, ficou perdido por três dias na Serra do Mar – o aviãozinho em que viajava caiu na montanha. Por três dias ele nada comeu. Chegaram, então, ele e seu companheiro, a uma casa paupérrima perdida no mato – a única coisa que a mulher tinha era fubá, que ela transformou em angu. Pois quando o angu ficou pronto o Miguelzinho – esse era o seu nome – nem esperou pela colher: enfiou a mão no meio daquele maravilhoso manjar digno dos deuses e assim se saciou... Por isso a Adélia, sábia poetisa, reza a Deus todo-poderoso: “não quero faca nem queijo; quero é fome”. Saudade é fome. Enquanto existir a fome, o angu será gostoso. Enquanto existir a saudade o amor será gostoso.

Advirto-a, então: Se você tem idéias semelhantes às da menina da estória e planeja engaiolar o pássaro a fim de não ter saudade, na ilusão de

que o amor pode viver de beijos e amassos, trate de livrar-se delas. Beijos e amassos são como camarão: deliciosos, excitantes. Mas, se servidos todo dia, enjoativos...

Você invoca a raposa de *O pequeno príncipe* contra mim, pois que ela diz que a saudade só tem sentido se, se sabe quando a pessoa amada volta. Aí, sabendo-se a hora da volta, começa-se o ritual da espera... Isso é muito verdadeiro e é muito bom. Mas vou invocar o Chico contra a raposa: “Saudade é o revés de um parto. Saudade é arrumar o quarto do filho que já morreu”. O filho nunca voltará. Resta a saudade como manifestação do amor. O quarto que se arruma é um rito de amor, sabendo-se que a pessoa amada nunca voltará.

Querida amiga: infelizmente o amor é feito com muitos “nunca mais” – a expressão mais triste que existe.

Aí você pula de pássaro a sapo, perguntando-me se, no caso de o sapo não se transformar em príncipe no primeiro beijo, se deve insistir com a beijação. Aqui cabem algumas observações.

**Primeira:** Todo príncipe que é submetido a uma dieta de camarões sem trégua vira sapo.

**Segunda:** Há sapos resistentes a beijo. Prova disso é a estória da princezinha que deixou cair no açude uma bola de ouro que seu pai lhe dera de presente (o rei era doidão, sem juízo). Ouvindo o choro da menina, saiu da água um enorme sapo de olhos esbugalhados que disse que lhe daria a bola de ouro se ela concordasse em dormir com ele. Até hoje sapos dizem a mesma coisa a meninas tolas, só que hoje não se fala em “dormir com” mas em “ficar junto”. A menina concordou, mas logo que se viu de posse da bola saiu em desabalada carreira, deixando para trás o sapo e os seus pulos. Mas o sapo não se deu por vencido. Foi ao palácio, chamou o rei, relatou o acontecido, e o rei, doidão e sem juízo como já afirmamos, obrigou a menina a dormir com o sapo. Se fosse hoje, evidentemente, ela fugiria para a Pachá\*. Quando o sapo se aproximou dela, ela teve tanto nojo que o pegou por uma perna e o jogou contra a parede. Foi zás-trás. Ao cair no chão o sapo virou um garboso príncipe. Assim é: há sapos que só se transformam em príncipes quando são jogados contra a parede. Tente essa técnica.

**Terceira:** Se, após a magia dos beijos e a magia de se jogar o sapo na parede, o sapo continuar sapo, é porque ele é sapo mesmo. Não há magia que resolva.

Nesse caso, a única solução é você virar sapa. Porque, se você for sapa, você achará o seu sapo um príncipe maravilhoso. Terão, então, muitos sapinhos.

Você me pergunta sobre o que fazer quando o coração acredita firmemente que o sapo é príncipe e o sapo diz que ele é sapo mesmo, geneticamente, não sendo coisa de opção... O que fazer? Acho que é preciso desconfiar do coração. O coração é ótimo para amar. Mas, por isso mesmo, suas opiniões não são confiáveis. Muita gente acreditou firmemente que o Sol girava em torno da Terra e que o nazismo era maravilhoso. Pode ser que o sapo esteja dizendo a verdade.

A vantagem do sapo é que ele nunca baterá as asas, como o pássaro. Muita gente prefere sapos a pássaros. Os sapos são mais confiáveis. A gente sempre sabe onde estão: no charco. Já os pássaros – onde estarão? Como é dolorido vê-los aprontando para a partida!

A vantagem dos pássaros sobre os sapos é que eles são belos: seres indomáveis, selvagens.

Uma pergunta: Por que é que você não deixa de ser a menina e transforma-se

no pássaro? Bata as asas. Deixe o sapo esperando. Feito a Shirley Valentine. Quem sabe a magia acontecerá? Ainda não se testou o poder da saudade no coração dos sapos. Poder ser que funcione.

\* Antiga casa noturna de Campinas, SP

Essa crônica é construída em resposta a uma leitora aflita que pede ajuda ao escritor, pois segundo ela, a leitura de um livro escrito por ele (*A menina e o pássaro encantado*), lhe causou muita perturbação pelas coisas que o autor diz através do bico do pássaro.

Nesse livro, o autor defende a ideia de que a saudade faz bem ao amor, pois a separação re-encantaria os amantes enquanto o cotidiano os banalizaria. Para ilustrar essa concepção, na história do livro, o pássaro nunca permanece junto com a menina que ama, mas sempre parte, pois a ave acreditava que se não sentissem saudades, tanto ele como a menina perderiam o encanto um pelo outro e assim o amor acabaria.

Rubem Alves continua sua “conversa com a leitora” dizendo que acredita que ela tenha opinião semelhante à menina da história do livro que não concordava com o fato de o pássaro sempre querer partir e por isso compra uma gaiola e o prende, acreditando que assim viveriam uma lua-de-mel sem fim.

Foi após a leitura desse texto que a leitora, a quem o autor se reporta, lhe pergunta se a saudade é mesmo necessária para que o amor cresça.

Para responder a essa pergunta, Rubem Alves começa por definir o que é a saudade para ele. Ele a define como um buraco dolorido na alma, a presença de uma ausência, algo que está faltando, pedaço que nos é arrancado, que deixa tudo ruim, aura que nos rodeia e vai aonde vamos, algo que nos faz lembrar a pessoa querida, e que deixa tudo o que é bonito triste, pois com a ausência do amado tudo é sempre triste.

Ele acrescenta que é só sentindo saudades que se prende o que significa amar: o desejo pelo reencontro que trará a alegria de volta. Logo, saudade é tristeza e reencontro é alegria.

Para explicar melhor, o autor relaciona a saudade com a fome: tanto a fome quanto a saudade são vazios. Na fome, o corpo sabe que algo está faltando. A fome seria a saudade do corpo assim com a saudade seria a fome da alma.

Sendo assim, o autor usa uma parábola pra ilustrar que o excesso faz mal: conta a história de alguém que amava comer camarão e de tanto comer passou mal e enjoou. Ele usa essa parábola para defender a sua tese de que as coisas em excesso não são boas e, para reafirmar sua ideia, usa um ditado popular: “A melhor comida é angu com fome”.

Dando continuidade a sua argumentação, o autor se utiliza de outra história, que ele diz ser real, de um amigo seu (Miguelzinho) que ficou perdido por três dias na Serra do Mar. Rubem Alves diz que quando seu amigo e seu companheiro de viagem encontraram uma casa paupérrima perdida no mato que só tinha a lhes oferecer um angu de fubá para saciar-lhes a fome, Miguelzinho nem esperou pela colher, comeu com a mão mesmo aquele “manjar digno dos deuses”. Para dar mais força a seu ponto de vista, Rubem Alves também cita um verso da poetisa Adélia Prado que diz, rezando a Deus “não quero faca nem queijo; quero é fome” e diz que por fazer esses versos ela é sábia. Assim, Rubem Alves conclui sua ideia com entimema: “Saudade é fome. Enquanto existir a fome o angu será gostoso. [Logo] Enquanto existir a saudade, o amor será gostoso.” (ALVES, 2007, p.79) Pelo uso desse entimema para concluir sua argumentação, Rubem Alves pretende que seu leitor se sinta convencido pelo ponto de vista exposto por ele.

Dando continuidade ao texto, Rubem Alves dirige-se diretamente à leitora aconselhando-a a não engaiolar o seu pássaro, pois o amor não vive apenas de beijos e amassos, pois eles seriam como o camarão: deliciosos e excitantes, mas se servidos todo o dia tornam-se enjoativos. Assim temos:

não engaiolar o seu pássaro ⇒ não “prender”, não “sufocar” o ser amado \* metáfora  
no DA

beijos e amassos ⇒ camarão



deliciosos e excitantes, mas em excesso, enjoativos

Apesar de ser um conselho dado à leitora, entendemos que esse conselho se estende a todos nós, leitores dessa crônica. A leitora com quem Rubem Alves conversa é apenas sua interlocutora, porém o seu auditório é universal, isto é, quem ele procura convencer e persuadir com sua argumentação são todos os leitores de seu texto e não apenas a leitora que lhe dirigiu a carta com os questionamentos que ele responde.

Continuando a argumentação, Rubem Alves diz que leitora invoca a raposa, uma personagem do livro *O pequeno príncipe*, de Saint Exupéry, porque essa personagem diz que a saudade só teria sentido quando se sabe quando a pessoa amada voltará, e que esse conhecimento da hora da volta causaria o início do ritual de espera. Rubem Alves diz concordar com isso e defende esse ritual de espera dizendo que ele é muito bom.

Entretanto, diz que invocará Chico contra a raposa e cita as palavras dele: “Saudade é o revés de um parto. Saudade é arrumar o quarto de um filho que já morreu.” (ALVES, 2007, p.79). Ele acrescenta “O filho nunca voltará. Resta a saudade como manifestação do amor. O quarto que se arruma é um rito de amor, sabendo-se que a pessoa amada nunca voltará”. E ainda completa “[...] o amor é feito com muitos ‘nunca mais’”.

Em seguida, o autor diz que a leitora que o escreveu também lhe pergunta sobre se, no caso de o sapo não se transformar em príncipe no primeiro beijo, se se deve insistir com a “beijação”.

Assim temos: sapo  $\Rightarrow$  homem desprovido de qualidades

príncipe  $\Rightarrow$  homem com qualidades

transformação de sapo em príncipe  $\Rightarrow$  transformação de homem sem qualidades em homem com qualidades.

Sobre essa pergunta ele diz que fará algumas observações:

1- “Todo príncipe que é submetido a uma dieta de camarões sem trégua vira sapo” (ALVES, 2007, p.80). Retomando toda a argumentação feita temos: príncipe submetido à dieta de camarões sem trégua que vira sapo  $\Rightarrow$  homem com qualidades submetido a excesso de beijos e amassos se torna homem desprovido de qualidades.

2- “Há sapos resistentes a beijo” (ALVES, 2007, p.80). Isto é: sapos resistentes a beijo  $\Rightarrow$  homens resistentes a beijo  $\Rightarrow$  homens sem qualidades que não se tornarão com qualidades. Para comprovar essa afirmação ele se utiliza da história de numa princesinha que deixou cair no açude uma bola de ouro que seu pai havia lhe dado de presente (e para conferir maior verossimilhança ao fato diz que o rei era doidão mesmo, sem juízo para dar a uma criança um presente assim). Conta-se que ao ouvir o choro da menina, saiu da água um sapo de olhos esbugalhados que lhe disse que lhe daria a bola se ela dormisse com ele. Nesse ponto da história Rubem Alves faz o comentário que até hoje existem sapos que dizem a mesma coisa a meninas tolas, mas que hoje não se fala em “dormir com”, mas em “ficar junto”, isto é, sapos que dizem a mesma coisa a meninas tolas  $\Rightarrow$  homens que dizem as mesma coisas a mulheres tolas. Continuando a história, ele nos diz que a menina aceitou a proposta do sapo, mas que logo que se viu em posse da bola, saiu correndo deixando o sapo para trás. Entretanto o sapo, não se dando por vencido, foi até o palácio e contou tudo ao rei que obrigou a filha a cumprir o prometido. Nesse ponto da história, Rubem Alves diz que, se fosse nos dias de hoje, o acontecido, que com certeza a menina teria fugido para uma casa noturna. Após esse outro

comentário, ele nos conta o desfecho da história: por sentir tamanho nojo do sapo a menina o joga contra a parede e ele se transforma em um elegante, perfeito príncipe.

Assim, com essa história o autor sustenta sua tese de que há sapos resistentes a beijos e acrescenta que esses muitas vezes precisam ser jogados contra a parede para transformar-se em príncipes.

Assim: sapos resistentes a beijos  $\Rightarrow$  homens resistentes a carinhos

sapos resistentes a beijos que não se transformarão em príncipes  $\Rightarrow$  homens resistentes a carinhos que não se tornarão homens com qualidades.

sapos resistentes a beijos que precisam ser jogados contra a parede para transformar-se em príncipes  $\Rightarrow$  homens sem qualidades que ao invés de carinhos para se transformar em pessoas melhores, precisam ser “judiados”.

Ao fim dessa segunda observação, o autor aconselha a leitora a tentar essa técnica.

3- “Se, após a magia dos beijos e a magia de se jogar o sapo na parede, o sapo continuar sapo, é porque ele é sapo mesmo. Não há magia que resolva” (ALVES, 2007, p.81)

Isto é: se beijar ou jogar o sapo contra a parede não adianta nada  $\Rightarrow$  se agradar ou judiar de um homem não o transforma em algo melhor.

sapo que não se transforma  $\Rightarrow$  é sapo mesmo

homem que não se transforma  $\Rightarrow$  nunca ser melhor, não tem jeito

O autor acrescenta à leitora que, nesse caso, é melhor que ela vire sapa, pois assim o achará um príncipe maravilhoso, e assim terão juntos muitos sapinhos.

Isto é, leitora que se transforma em sapa  $\Rightarrow$  mulher que se transforma em alguém menos especial, desprovida de qualidades; sapa que acha o sapo um príncipe  $\Rightarrow$  mulher que acha um homem sem qualidades alguém bom por também ser desprovida delas; ter muitos sapinhos  $\Rightarrow$  casal que constitui uma família.

Em seguida, Rubem Alves responde a outra pergunta da leitora sobre o que fazer quando o coração acredita firmemente que o sapo é príncipe e o sapo diz que ele é sapo mesmo, geneticamente, não sendo coisa de opção... isto é, o que fazer quando o homem é desprovido de qualidades por natureza, mas o coração apaixonado da mulher insiste em acreditar que ele tem qualidades.

Rubem Alves diz que é preciso desconfiar do coração, isto é, desconfiar das emoções, pois o coração é ótimo para amar e por isso suas opiniões não são confiáveis. Para justificar seu ponto de vista, ele usa argumentos históricos de equívocos cometidos por crenças, como a concepção de que o Sol girava em torno da Terra ou que o nazismo era maravilhoso. E ainda acrescenta que pode ser que o sapo esteja falando a verdade, isto é, pode ser que seguir as emoções leve a leitora a cometer equívocos.

Em seguida, Rubem Alves ainda reflete sobre as vantagens do sapo e do pássaro. Diz que a vantagem do sapo é que ele nunca baterá as asas, como o pássaro: nunca bater as asas ⇒ nunca ir embora. Também diz que muita gente prefere os sapos a pássaros porque os sapos são mais confiáveis por sabermos onde estão, no charco, diferentemente dos pássaros que nunca se sabe onde estão: muita gente prefere os homens sem muitas qualidades, pois se sabe onde estão. E ainda acrescenta que é dolorido ver os pássaros apontando para a partida ⇒ é difícil ver o amado partir. Mas mesmo assim, Rubem Alves diz que uma vantagem dos pássaros é que eles são seres indomáveis, selvagens, assim como os homens de qualidade.

Rubem Alves termina seu texto perguntando à leitora porque ela não deixa de ser a menina da história (a que sempre espera o pássaro) para ser o pássaro (o que parte). Ele a aconselha a bater as asas e deixar o sapo esperando, isto é, fazer o homem ter que esperá-la, sentir que ele pode perdê-la. Ele ainda diz que quem sabe assim a magia acontecerá, pois ainda não se testou o poder da saudade no coração dos sapos, e pode ser que funcione, isto é, pode ser que funcione tentar reverter a situação e fazer o homem sentir falta da leitora.



### 5.3 Tênis X Frescobol

Depois de muito meditar sobre o assunto concluí que os casamentos são de dois tipos: há os casamentos do tipo tênis e há os casamentos do tipo frescobol. Os casamentos do tipo tênis são uma fonte de raiva e ressentimentos e terminam sempre mal. Os casamentos do tipo frescobol são uma fonte de alegria e têm a chance de ter vida longa.

Explico-me. Para começar, uma afirmação de Nietzsche, com a qual concordo inteiramente. Dizia ele:

*Ao pensar sobre a possibilidade do casamento cada um deveria se fazer a seguinte pergunta: 'Você crê que seria capaz de conversar com prazer com esta pessoa até a sua velhice?'* Tudo o mais no casamento é transitório, mas as relações que desafiam o tempo são aquelas construídas sobre a arte de conversar.

Xerazade sabia disso. Sabia que os casamentos baseados nos prazeres da cama são sempre decapitados pela manhã, terminam em separação, pois os prazeres do sexo se esgotam rapidamente, terminam na morte, como no filme O império dos sentidos. Por isso, quando o sexo já estava morto na cama, e o amor não mais se podia dizer através dele, ela o ressuscitava pela magia da palavra: começava uma longa conversa, conversa sem fim, que deveria durar mil e uma noites. O sultão se calava e escutava as suas palavras como se fossem música. A música dos sons ou da palavra - é a sexualidade sob a forma da eternidade: é o amor que ressuscita sempre, depois de morrer. Há os carinhos que se fazem com o corpo e há os carinhos que se fazem com as palavras. E contrariamente ao que pensam os amantes inexperientes, fazer carinho com as palavras não é ficar repetindo o tempo todo: 'Eu te amo, eu te amo...' Barthes advertia: 'Passada a primeira confissão, 'eu te amo' não quer dizer mais nada.' É na conversa que o nosso verdadeiro corpo se mostra, não em sua nudez anatômica, mas em sua nudez poética. Recordo a sabedoria de Adélia Prado: 'Erótica é a alma.'

O tênis é um jogo feroz. O seu objetivo é derrotar o adversário. E a sua derrota se revela no seu erro: o outro foi incapaz de devolver a bola. Joga-se tênis para fazer o outro errar. O bom jogador é aquele que tem a exata noção do ponto fraco do seu adversário, e é justamente para aí que ele vai dirigir a sua cortada - palavra muito sugestiva, que indica o seu objetivo sádico, que é o de cortar, interromper, derrotar. O prazer do tênis se encontra, portanto, justamente no momento em que o jogo não pode mais continuar porque o adversário foi colocado fora de jogo. Termina sempre com a alegria de um e a tristeza de outro.

O frescobol se parece muito com o tênis: dois jogadores, duas raquetes e uma bola. Só que, para o jogo ser bom, é preciso que nenhum dos dois perca. Se a bola veio meio torta, a gente sabe que não foi de propósito e faz o maior esforço do mundo para devolvê-la gostosa, no lugar certo, para que o outro possa pegá-la. Não existe adversário porque não há ninguém a ser derrotado. Aqui ou os dois ganham ou ninguém ganha. E ninguém fica feliz quando o outro erra - pois o que se deseja é que ninguém erre. O erro de um, no frescobol, é como ejaculação precoce: um acidente lamentável que não deveria ter acontecido, pois o gostoso mesmo é aquele ir e vir, ir e vir, ir e vir... E o que errou pede desculpas; e o que provocou o erro se sente

culpado. Mas não tem importância: começa-se de novo este delicioso jogo em que ninguém marca pontos...

A bola: são as nossas fantasias, irrealidades, sonhos sob a forma de palavras. Conversar é ficar batendo sonho pra lá, sonho pra cá...

Mas há casais que jogam com os sonhos como se jogassem tênis. Ficam à espera do momento certo para a cortada. Camus anotava no seu diário pequenos fragmentos para os livros que pretendia escrever. Um deles, que se encontra nos Primeiros cadernos, é sobre este jogo de tênis:

*Cena: o marido, a mulher, a galeria. O primeiro tem valor e gosta de brilhar. A segunda guarda silêncio, mas, com pequenas frases secas, destrói todos os propósitos do caro esposo. Desta forma marca constantemente a sua superioridade. O outro domina-se, mas sofre uma humilhação e é assim que nasce o ódio. Exemplo: com um sorriso: 'Não se faça mais estúpido do que é, meu amigo'. A galeria torce e sorri pouco à vontade. Ele cora, aproxima-se dela, beija-lhe a mão suspirando: 'Tens razão, minha querida'. A situação está salva e o ódio vai aumentando.*

Tênis é assim: recebe-se o sonho do outro para destruí-lo, arrebentá-lo, como bolha de sabão... O que se busca é ter razão e o que se ganha é o distanciamento. Aqui, quem ganha sempre perde.

Já no frescobol é diferente: o sonho do outro é um brinquedo que deve ser preservado, pois se sabe que, se é sonho, é coisa delicada, do coração. O bom ouvinte é aquele que, ao falar, abre espaços para que as bolhas de sabão do outro voem livres. Bola vai, bola vem - cresce o amor... Ninguém ganha para que os dois ganhem. E se deseja então que o outro viva sempre, eternamente, para que o jogo nunca tenha fim...

Rubem Alves inicia seu texto dizendo que, depois de meditar sobre o assunto casamento, ele concluiu que eles podem ser de dois tipos: os casamentos do tipo tênis - que são fonte de raiva, ressentimentos e terminam sempre mal - e os casamentos do tipo frescobol - que são fonte de alegria e têm chance de ter vida longa - .

O autor ainda diz que, para se explicar, usará a seguinte afirmação de Nietzsche:

Ao pensar sobre a possibilidade do casamento cada um deveria se fazer a seguinte pergunta: 'Você crê que seria capaz de conversar com prazer com esta pessoa até a sua velhice?' Tudo o mais no casamento é transitório, mas as relações que desafiam o tempo são aquelas construídas sobre a arte de conversar. (NIETZSCHE *apud* ALVES, 2007, p.27)

É evidente que Rubem Alves se utiliza dessa afirmação de Nietzsche, um filósofo e, portanto alguém que reconhecidamente tem credibilidade, para dar reforçar a sua tese. Para enfatizar ainda mais o que afirma, ele diz que o que ele acredita e o que Nietzsche afirma também era sabido por Xerazade. Nesse ponto, Rubem Alves invoca o conhecimento de mundo do leitor pra lembrar-se de Xerazade, a protagonista de *As Mil e Uma noites*, que conseguiu livrar as moças de seu povo de serem mortas após passarem a noite com o sultão: ela contava

histórias a ele e ele, por curiosidade de saber o final das histórias nunca mandava matá-la como as outras.

Invocando a figura de Xerazade, Rubem Alves diz que ela “[...] *sabia que os casamentos baseados nos prazeres da cama são sempre decapitados pela manhã, terminam em separação, pois os prazeres do sexo se esgotam rapidamente, terminam na morte [...]*” (ALVES, 2007, p.28) e ele aproveita para relacionar essa afirmação com o filme erótico *O império dos sentidos*. (*Ai no Corrida*, França/Japão, 1976), que se passa durante os anos 30 no Japão e tem como protagonistas a prostituta Sada e Kichizo, o proprietário de um restaurante. Eles iniciam uma relação carnal cada vez mais profunda e interminável, na busca desenfreada pelo êxtase e, no clímax, Kichizo dá permissão para Sada estrangulá-lo.

Percebemos que Rubem Alves se utiliza de uma projeção quando diz que *os casamentos baseados nos prazeres da cama são sempre decapitados pela manhã*, pois quem era decapitada eram as moças que passavam a noite com o sultão. Entretanto ele usa essa metáfora querendo dizer que o amor que existe apenas baseado em prazeres carnis acaba logo.

Rubem Alves continua sua argumentação mostrando como Xerazade sabia “ressuscitar o amor”: “[...] *quando o sexo já estava morto na cama, e o amor não mais se podia dizer através dele, ela o ressuscitava pela magia da palavra: começava uma longa conversa, conversa sem fim, que deveria durar mil e uma noites. O sultão se calava e escutava as suas palavras como se fossem música.*” (ALVES, 2007, p.28) Percebemos que aqui há a personificação do sexo e do amor.

Em seguida, o autor diz que “*A música dos sons ou da palavra - é a sexualidade sob a forma da eternidade: é o amor que ressuscita sempre, depois de morrer. Há os carinhos que se fazem com o corpo e há os carinhos que se fazem com as palavras.*” (ALVES, 2007, p.28) e, assim, portanto, as palavras também são formas de acariciar quem se ama. E ainda acrescenta que, diferentemente do que podem pensar os amantes, que ele chama de inexperientes, fazer carinho com as palavras não é simplesmente dizer “eu te amo” repetidamente e todo o tempo. Para justificar-se e dar credibilidade a sua afirmação, o autor se utiliza de Barthes, outro filósofo que dizia: “Passada a primeira confissão, ‘eu te amo’ não quer dizer mais nada.” (BARTHES apud ALVES, 2007, p.28)

Ele ainda acrescenta que “*É na conversa que o nosso verdadeiro corpo se mostra, não em sua nudez anatômica, mas em sua nudez poética*” (ALVES, 2007, p.28) e novamente

recorre à afirmação de outra pessoa, dessa vez a poetisa Adélia Prado, que Rubem diz julgar ser muito sábia: “*Erótica é a alma*” (PRADO apud ALVES, 2007, p.28)

Em seguida, Rubem Alves começa a explicar mais detalhadamente a metáfora que usa dos casamentos tipo tênis e os do tipo frescobol e para isso explica os jogos.

Ele diz que o tênis é um jogo feroz que tem o objetivo de derrotar o adversário. Além disso, a derrota nesse jogo se revela no erro, pois quem foi derrotado o foi porque foi incapaz de devolver a bola ao adversário. De acordo com ele, joga-se tênis para fazer o outro errar, e, portanto, o bom jogador é aquele que tem noção exata do ponto fraco do adversário, e é para esse ponto que ele vai dirigir sua cortada. Sobre esse termo Rubem Alves diz que ele é muito sugestivo, pois essa palavra explicita o objetivo sádico: cortar, interromper, derrotar. Sobre esse esporte, ele ainda diz que o prazer do jogo se encontra no momento em que se derrota alguém, no momento em que o adversário é colocado para fora do jogo e por isso não se pode mais continuar a jogar. Sendo assim, o jogo de tênis sempre termina com a alegria de um e a tristeza do outro.

Após falar sobre o tênis, Rubem Alves diz que ele assemelha-se muito com o frescobol: em ambos há dois jogadores, duas raquetes e uma bola, mas que apesar de parecido nos equipamentos é diferente na regra. Logo, já compreendemos que o que ele quer dizer é que por terem equipamentos parecidos, se pode escolher jogar qualquer um deles no casamento.

Entretanto, no frescobol, para o jogo ser bom é preciso que ninguém perca e por isso esforça-se ao máximo para manter o jogo, mesmo quando a bola vem meio torta, meio fora de jeito, tenta-se alcançá-la para devolvê-la de maneira com que o outro consiga pegá-la para rebatê-la e assim o jogo não termine. Nesse jogo não existe adversário e por isso não há derrota: ou os dois jogadores ganham ou ninguém ganha. Não há felicidade causada pelo erro, pois o desejo é que ninguém erre. E falando sobre erro, Rubem Alves faz uma comparação: “*O erro de um, no frescobol, é como ejaculação precoce: um acidente lamentável que não deveria ter acontecido, pois o gostoso mesmo é aquele ir e vir, ir e vir, ir e vir...*” (ALVES, 2007, p.29). Quando alguém erra, no frescobol o jogo não está terminado e não há perdedores ou ganhadores: pedem-se desculpas e reinicia-se o jogo, em que ninguém marca pontos: joga-se pelo prazer de brincar e não pela competição, pelo prazer de provocar derrota, como no tênis.

Em seguida, Rubem Alves explica a metáfora da bola: elas são as nossas fantasias, irrealidades, sonhos sob a forma de palavras. Desse modo, conversar é ficar batendo sonho pra lá, sonho pra cá, de acordo com Rubem Alves.

Ele também afirma que há casais que jogam com os sonhos como se jogassem tênis e ficam à espera do momento certo para a cortada. Para exemplificar isso, Rubem Alves se utiliza de um exemplo dos *Primeiros Cadernos* de Camus, uma cena entre um casal que se relaciona como se jogasse tênis. Rubem Alves, portanto, se utiliza novamente do artifício de citar alguém com credibilidade para dar mais força ao argumento que defende.

Ele então finaliza seu texto explicitando o que os jogadores fazem com a bola – sonho – em cada jogo e quem ganha por isso; e conclui, reafirmando a tese que defendeu no texto todo, que dão certo os casamentos em que o casal joga frescobol ao invés de tênis:

Tênis é assim: recebe-se o sonho do outro para destruí-lo, arrebatá-lo, como bolha de sabão... O que se busca é ter razão e o que se ganha é o distanciamento. Aqui, quem ganha sempre perde.

Já no frescobol é diferente: o sonho do outro é um brinquedo que deve ser preservado, pois se sabe que, se é sonho, é coisa delicada, do coração. O bom ouvinte é aquele que, ao falar, abre espaços para que as bolhas de sabão do outro voem livres. Bola vai, bola vem - cresce o amor... Ninguém ganha para que os dois ganhem. E se deseja então que o outro viva sempre, eternamente, para que o jogo nunca tenha fim... ((ALVES, 2007, p.30).

## 7. Conclusão

Viu-se que a razão da utilização das projeções (*blending*) é concretizar aquilo que é abstrato e atingir o "cérebro emocional" das pessoas. Assim, o texto exerce sobre o leitor um poder maior de atração e até mesmo de persuasão.

Nas crônicas analisadas, percebemos que a argumentação é trabalhada do ponto de vista da razão e da emoção e por isso podemos encarar tais textos como persuasivos.

A religiosidade é também presente em suas crônicas e usada como estratégia para a persuasão. Utiliza-se também muito de parábolas, de linguagem figurada, histórias, “provas” científicas, constatações...

As projeções, metonímias e metáforas são utilizadas para persuadir o leitor a “aceitar”, “concordar” com as ideias expressas. Sobre as figuras retóricas Abreu (2005) diz: “*As figuras retóricas são recursos linguísticos utilizados especialmente a serviço da persuasão. [...] [pois] possuem um poder persuasivo subliminar, ativando nosso sistema límbico, região do cérebro responsável pelas emoções.*” (p.105)

Ao contar histórias dentro de suas crônicas, ele acaba construindo vários “entimemas” para envolver o leitor.

Contar histórias (parábolas), utilizar metáforas (que muitas vezes são criadas por ele) é uma estratégia argumentativa de que ele se vale.

Suas crônicas são argumentações em que ele defende uma tese.

As parábolas são sempre construídas a partir do *blending* e, juntamente com as projeções, são utilizadas para que o entendimento da mensagem seja facilitado ao leitor.

A mensagem de cada crônica, por sua vez, é expressa muitas vezes por meio de metáforas e metonímias que são baseadas em nossa experiência.

As imagens (metáforas) utilizadas não são arbitrárias, pelo contrário, são baseadas no conhecimento e na experiência em relação ao dia-a-dia e às partes do nosso corpo.

O significado final dos textos lidos está na compreensão que o leitor fará deles, desse modo pode-se dizer que o significado está apenas induzido no texto e o significado total só existirá ao passar pela compreensão do leitor.

Para Lakoff e Johnson (1980), a metáfora serve para promover entendimento, projetando um conceito sobre outro.

O que acontece no caso das crônicas analisadas é que nós, leitores, nos projetamos como o alvo das palavras do autor e tomamos os ensinamentos como escritos para nós.

O domínio alvo das projeções que fazemos ao ler as crônicas é nossa vida pessoal.

A mensagem fica mais gravada na cabeça do leitor, pois o autor cria uma imagem e a projeta a defesa de sua tese. Construído por meio de parábolas e projeções o texto exercerá sobre o leitor um poder maior de atração.

O processo de projeção permite que valores sejam transferidos do domínio de origem para o domínio alvo, e através dos *blendings* conceptuais, pelas metáforas utilizadas, o texto vai ficando mais compreensível para o leitor. Em muitos momentos, *blendings* vão sendo criados durante a argumentação presente em cada crônica.

No caso dos textos analisados, a função dos processos de projeção (*blendings*) é pedagógica e argumentativa, isto é, utiliza-se a projeção para tornar a compreensão do que está sendo dito mais fácil ao leitor e para conseguir um melhor efeito argumentativo do texto.

De acordo com Abreu “[a] principal função [dos textos literários quando utilizam os processos de projeção] é provocar o estranhamento, a emoção estética. Para isso, em vez de utilizar uma linguagem mais direta e usual, o escritor lança mão de imagens, levando seus leitores a abrir espaços mentais dentro dos quais tem de construir relações diversas do senso comum, matizando o entendimento de um fato com novas cores e sentimentos.” (ABREU, 2008, p.83)

Nota-se que os processos de projeção (*blendings*) utilizados nas crônicas tiveram, segundo ABREU (2008) a função pedagógica, cujo objetivo é trazer clareza ao texto, isto é, torná-lo mais didático e mais simples de o leitor o compreender; e também a função argumentativa, pois se objetivou convencer e persuadir os leitores por meio deles.

## 8. Bibliografia

ABREU, Antônio Suárez. *A arte de argumentar gerenciando razão e emoção*. 8ªed. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

\_\_\_\_\_. *O design da escrita: redigindo com criatividade e beleza, inclusive ficção*. SP: Ateliê Editorial, 2008.

ALVES, Rubem. A pipoca. In:\_\_\_\_\_. *O amor que acende a lua*. Campinas, SP: Papyrus, 1999. p.59-64.

\_\_\_\_\_. Tênis X Frescobol. e Aos namorados com carinho In:\_\_\_\_\_. *Retratos de amor*. Campinas: Papyrus, 2002. p.27-30 e p.77-81.

EVANS, Vyvyan and GREEN, Melanie. Conceptual Blending. In:\_\_\_\_\_. *Cognitive Linguistics - An introduction*. Lawrence Erlbaum Associates Publishers London. Mahwah: New Jersey, 2006.

FAUCONNIER, Gilles and TURNER, Mark *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books, 2002.

GAADER, Jostein. *O Mundo de Sofia – Romance da História da Filosofia*, São Paulo: Cia das Letras, 1997.

GRADY, Joseph, Todd OAKLEY and Seana COULSON (1999) 'Blending and metaphor', in R.W. Gibbs and G. Steen (eds), *Metaphor in Cognitive Linguistics*. Amsterdam: John Benjamins, p. 101–124.

LAKOFF, George and Mark JOHNSON (1980) *Metaphors We Live By*. Chicago: Chicago University Press.

OLBRECHTS-TYTECA, Lucie; PERELMAN, Chaïm. Os âmbitos da argumentação. In: \_\_\_\_\_. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

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