



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UNB  
INSTITUTO DE LETRAS - IL  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO - LET  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO - POSTRAD**

**RAYANE SANTOS DOURADO**

**O MAR EM DOM CASMURRO: o papel da cognição na tradução da intertextualidade**

**BRASÍLIA - DF  
2025**

**RAYANE SANTOS DOURADO**

**O MAR EM DOM CASMURRO: o papel da cognição na tradução da intertextualidade**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Eclair Antonio Almeida Filho

**Brasília - DF**  
**2025**

**Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

SD739m Santos Dourado, Rayane  
O MAR EM DOM CASMURRO: o papel da cognição na tradução da  
intertextualidade / Rayane Santos Dourado; orientador Eclair  
Antonio Almeida Filho. -- Brasília, 2025.  
103 p.

Dissertação (Mestrado em Estudos de Tradução) --  
Universidade de Brasília, 2025.

1. Linguística Cognitiva. 2. Poética Cognitiva. 3.  
Tradução. 4. Estudos literários. 5. Dom Casmurro. I. Almeida  
Filho, Eclair Antonio, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB  
INSTITUTO DE LETRAS – IL  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO – LET  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO – POSTRAD

**O MAR EM DOM CASMURRO: o papel da cognição na tradução da intertextualidade**

RAYANE SANTOS DOURADO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Eclair Antonio Almeida Filho (Orientador)

---

Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Júnior (Membro Interno)

---

Prof. Dra. Viviane Faria Lopes (Membro Externo)

---

Prof. Dr. Daniel Teixeira da Costa Araújo (Suplente)

*Por meio do Senhor,  
para a minha mãe e meu pai.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Senhor, meu Pai.

Agradeço à minha família. Em especial, meu irmão, Benjamim, que ainda é muito novo para entender o que isso significa.

Agradeço aos professores da UNB, bem como meus colegas (e minha companheira fiel, Katarina) e todos os funcionários envolvidos no funcionamento da universidade. Agradeço ao meu orientador, professor Eclair, pela gentileza e por ter me acolhido após uma troca de tema inesperada. Agradeço à banca pela participação e pelo tempo dedicado à leitura do meu trabalho. Sobretudo, por serem grandes mestres que me inspiram a permanecer pesquisando, mesmo quando não me enxergo tão grande.

Agradeço aos meus amigos. Agradeço à Jessica, Maria Luiza, Isadora, Roberto, Luiza, Luani, Maria Eduarda, Yuki e Vitor. Se eu fosse vocês, não teria me aturado por tanto tempo assim. Agradeço às minhas grandes e queridas amigas letristas, por estarem comigo desde o princípio de meus estudos, garantindo que eu nunca me sentisse sozinha.

Agradeço, sem que eu queira, a mim mesma, por sempre conseguir fazer o que não quero.

Agradeço à literatura. Agradeço aos grandes escritores brasileiros. Agradeço a Machado.

Que viva a língua.

## RESUMO

A presente dissertação propõe uma análise da palavra “mar” dentro do romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, utilizando, como base, preceitos sobre a língua como descritos pela Linguística Cognitiva (grupo teórico iniciado nos Estados Unidos, por autores atuando de maneira independente um dos outros, como George Lakoff e Charles Fillmore), e a aplicação desses conceitos dentro da literatura de acordo com a Poética Cognitiva, em especial, a perspectiva de Stockwell (2002). A análise se dá em relação ao contexto intertextual do romance, e a tradução sugerida no final da análise não é a do romance como um todo, nem de todas as menções da palavra, mas de excertos escolhidos de acordo com a sua relevância, visto que o propósito da pesquisa é averiguar o processo tradutório pelas lentes dos estudos cognitivos e apresentar vantagens em relação ao estreitamento dos dois campos (desta forma, o processo é o foco). É utilizado, para o entendimento da noção de contexto, a Teoria de Frames (FILLMORE, 1982), os conceitos de MCI e Domínio (LANGACKER, 1987), e a Teoria de Espaços Mentais (FAUCONNIER, 1994). Para a melhor análise da interação entre os dois mundos literários, no que tange a intertextualidade, é utilizada a Teoria de Mesclagem Conceptual (FAUCONNIER, 1997), visando, sobretudo, analisar o potencial teórico existente na aproximação dos estudos cognitivos e a área da tradução.

**Palavras-chave:** Linguística Cognitiva; Poética Cognitiva; Tradução

## ABSTRACT

This dissertation proposes an analysis of the word "sea" within the novel *Dom Casmurro* (1899) by Machado de Assis, using as a foundation the principles of language as described by Cognitive Linguistics (a theoretical group initiated in the United States by independent scholars such as George Lakoff and Charles Fillmore) and the application of these concepts to literature according to Cognitive Poetics, particularly Stockwell's (2002) perspective. The analysis is conducted in relation to the intertextual context of the novel, and the translation suggested at the end of the analysis does not encompass the entire novel nor all mentions of the word, but rather selected excerpts deemed relevant. The research's purpose is to investigate the translation process through the lens of cognitive studies and demonstrate the potential advantages of integrating the two fields (thus, the process itself is the focus). For understanding the notion of context, the theory of Frames (FILLMORE, 1982), the concepts of MCI and Domain (LANGACKER, 1987), and the theory of Mental Spaces (FAUCONNIER, 1994) are employed. To better analyze the interaction between the two literary worlds in terms of intertextuality, the theory of Conceptual Blending (FAUCONNIER, 1997) is used, aiming primarily to explore the theoretical potential in the intersection of cognitive studies and the field of translation.

**Keywords:** Cognitive Linguistics; Cognitive Poetics; Translation

## **LISTA DE FIGURAS**

Figura 1.1 - Domínio .....	17
Figura 1.2 - Correspondência entre planos.....	20
Figura 1.3 - Exemplo da “garota de olhos azuis”.....	21
Figura 1.4 - Representação da estrutura básica de uma Mesclagem Conceptual.....	22
Figura 1.5 - Representação do exemplo do vírus de computador.....	23
Figura 3.1 - Representação do frame de <sup>EVENTO COMERCIAL</sup> .....	56
Figura 3.2 - Mesclagem Conceptual apresentada.....	77

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....</b>	<b>4</b>
<b>1.1) DA LINGUÍSTICA COGNITIVA.....</b>	<b>6</b>
1.1.1) O SIGNIFICADO LINGUÍSTICO É PERSPECTIVISTA.....	9
1.1.2) O SIGNIFICADO LINGUÍSTICO É DINÂMICO E FLEXÍVEL.....	10
1.1.3) O SIGNIFICADO LINGUÍSTICO É ENCICLOPÉDICO E NÃO-AUTÔNOMO.....	11
1.1.4) O SIGNIFICADO LINGUÍSTICO É BASEADO NO USO E EXPERIÊNCIA.....	11
<b>1.2) DA POÉTICA COGNITIVA.....</b>	<b>13</b>
<b>1.3) DA NOÇÃO DE CONTEXTO.....</b>	<b>15</b>
1.3.1) DOMÍNIOS, <i>FRAMES</i> E MCI.....	16
1.3.2) ESPAÇOS MENTAIS E MESCLAGEM CONCEPTUAL.....	19
<b>1.4) A LINGUÍSTICA COGNITIVA E A TRADUÇÃO.....</b>	<b>24</b>
1.4.1) DA APLICAÇÃO.....	25
<b>2. DA INTERTEXTUALIDADE.....</b>	<b>29</b>
<b>3. SANTIAGO E EZEQUIEL.....</b>	<b>33</b>
<b>3.1) A GLÓRIA.....</b>	<b>41</b>
<b>3.2) O MAR .....</b>	<b>46</b>
3.2.1) O MAR É MORTE.....	49
3.2.2) O MAR É VIDA.....	58
3.2.3) O MAR É AMOR.....	68
<b>3.3) A TRADUÇÃO.....</b>	<b>71</b>
3.3.1) A MESCLAGEM CONCEPTUAL.....	75
3.3.2) A PROTUBERÂNCIA E A RESSONÂNCIA.....	78
3.3.3) OS MARES.....	81
3.3.3.1) MARCOLINI.....	83
3.3.3.2) AMARELLO.....	85
3.3.3.3) AMARÍSSIMO.....	86
3.3.3.4) AMARGURAS.....	88
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>89</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>92</b>

## INTRODUÇÃO

Antes que eu tivesse a minha primeira aula dentro do curso de Letras, na Universidade Estadual do Goiás, em 2019, eu já sabia o que pensava da língua. Afinal, eu havia tido muito tempo para elaborar considerações. Muito antes que eu percebesse a existência do mundo, eu já percebia a existência da língua. Tudo isso porque, assim como no poema de Lisel Mueller, *When I am Asked* (1996), embora o sol continuasse brilhando e as flores continuassem florescendo independente do meu estado, a língua era a única coisa que compartilhava do meu pesar. Talvez alguém questione quais pesares uma criança pode ter, mas independente da profundidade ou da relevância da minha tristeza, o fato é que a língua ficava triste junto a mim.

Dessa maneira, as minhas considerações sobre a língua reduziam-se em uma afirmação: primeiro a língua, depois o mundo. No entanto, a língua, para mim, nunca esteve dentro dos parâmetros da gramática normativa, nem nunca esteve confinada dentro das paredes da aula de língua portuguesa. Quase de maneira irônica, ela parecia sumir quando tentavam controlá-la, e só aparecia para quem lhe dava liberdade, como em livros fantásticos ou coleções de poesia. Suas tecnicidades, isto é, suas partes ordenadas e impostas por normas, que não surgiam a partir da intuição de um falante, nunca me interessaram muito. Ao interagir com outras pessoas, o que me dava curiosidade era saber qual pensamento estava por trás de todas as escolhas linguísticas, mesmo se fossem considerados desvios. O porquê alguém havia escolhido tal termo e não o outro. Foi então que reparei que para mim, na verdade, a ordem era assim: primeiro a pessoa, depois a língua, depois o mundo.

No entanto, eu também sempre soube que era essencial levar os três em consideração. Ao contrário do que me apresentavam em teorias clássicas sobre linguística, a ideia de estudar a língua à parte, sem considerar a mente ou o mundo, me frustrava. Mas eu não sabia descrever ou elaborar, de maneira científica, de onde a minha inquietação surgia. Por muito tempo, dentro da minha jornada acadêmica, eu carregava a sensação de que ninguém pensava igual a mim. Mesmo que eu lesse sobre o estruturalismo de Saussure, o cognitivismo de Chomsky ou sobre as variações dentro da sociolinguística, algo essencial, ao meu ver, parecia faltar em todas essas perspectivas.

Foi no meu último ano da faculdade que buscar uma linha teórica linguística que se encaixasse com meus pensamentos se tornou imperativo. Sendo a pessoa que eu sou, eu sabia que era impossível escrever uma monografia sobre a língua sem poder me debruçar sobre o assunto da maneira que parecia correto para mim. Por isso, busquei em fontes externas por palavras chaves. E, em um dos livros sobre linguística que li, encontrei o arquipélago teórico conhecido como Linguística Cognitiva. Ao conversar com a minha então orientadora, ela me apresentou a Marcuschi e, desde então, podendo ler grandes autores que elaboraram teorias de uma forma que nunca consegui, descobri que o processo envolve a língua, a mente e o mundo sem ranqueamento. Todos de uma vez, sem distinção, a ponto de questionar onde começa um e termina o outro.

Assim, como em um ciclo, antes que eu tivesse a minha primeira aula dentro do mestrado de Estudos da Tradução, eu já sabia o que pensava da língua. No entanto, não sabia ao certo o que pensar sobre a tradução. E, ao me aprofundar dentro do campo, encontrei um descontentamento de parte considerável dos autores da área sobre os mesmos aspectos dentro da linguística que me descontentavam antes de encontrar a Linguística Cognitiva. Entendendo bem a frustração, e tendo a exata noção do quanto bem os preceitos da Linguística Cognitiva poderiam se encaixar com certos preceitos da tradução que eu via, o meu caminho ao longo do mestrado se tornou claro: os meus esforços se direcionaram à união das duas áreas. Mesmo em escala minúscula. Mesmo que a minha conclusão, no final, fosse a de que eu estava errada.

Devido à extensão dos princípios da Linguística Cognitiva, bem como sua perspectiva em relação a não diferenciar cognitivamente a língua cotidiana da literária, eu conseguia enxergar inúmeras maneiras de lidar com as duas áreas. A escolha do objeto de estudo, então, deu-se, em grande parte, devido ao meu apreço à obra de Machado de Assis. E a escolha de traduzir os excertos que referenciassem o universo literário da Bíblia (especificamente, o livro de Ezequiel e sua influência no entendimento da palavra “mar”) deu-se de modo a averiguar se realmente se há potencial de utilização da Teoria de Mesclagem Conceptual, de Fauconnier (1997), para os objetivos tradutórios que lidam com mundos discursivos diferentes.

Dessa maneira, o primeiro capítulo dessa dissertação começa com a apresentação de princípios essenciais dentro da Linguística Cognitiva que talvez não sejam extremamente conhecidos dentro da área da tradução. Esses princípios vão de conceitos básicos sobre características da língua (como a sua não-modularidade, sua natureza flexível e prototípica e a sua forma de conhecimento enciclopédica) e alcançam, eventualmente, modelos teóricos

específicos. Partindo das teorias de Fillmore (1982) e Langacker (1987) sobre a maneira como o cérebro utiliza as noções de domínios e *frames* no processo de formação do significado, no fim do percurso teórico, a Teoria de Mesclagem Conceptual, bem como a de Espaços Mentais, ambas de Fauconnier (1994, 1997), são apresentadas. Essa apresentação de teorias dentro da Linguística Cognitiva é intercalada com a sua utilização de acordo com a Poética Cognitiva, como descrito por Stockwell (2002), de modo a demonstrar como elas são aplicadas dentro da literatura. Todos os elementos presentes nesse capítulo são necessários para evidenciar como é entendida e analisada, a partir da perspectiva cognitiva, a noção de “contexto”, parte essencial do processo tradutório. Ao final do capítulo, é feita uma breve associação entre a Linguística Cognitiva e a Tradução historicamente, bem como a definição de conceitos da tradução utilizados aqui.

O segundo capítulo começa expondo de que forma a Bíblia será interpretada nesta dissertação, visto que a intertextualidade analisada é com o livro de Ezequiel. Após isso, o conceito de referência intertextual da maneira pela qual foi construído historicamente (principalmente, levando em consideração a polifonia de Bakhtin [1929]) é brevemente comentado, e, então, há a apresentação de como a referência é entendida a partir da perspectiva cognitiva que, essencialmente, não difere obras literárias intertextuais de discursos diários em relação aos componentes cognitivos envolvidos devido o caráter enciclopédico inerente da palavra. No terceiro capítulo, ocorre a análise de fato, utilizando das noções apresentadas para a aplicação dos aparatos teóricos em busca de um resultado satisfatório, destrinchando a maneira como Machado de Assis utilizou elementos do universo bíblico como ferramenta para construir o significado dentro de sua própria obra e como esse significado pode ser melhor extraído utilizando de aparatos cognitivos para a definição de seu contexto e, assim, permitindo que estratégias tradutórias sejam estabelecidas.

Diferentemente de outras pesquisas da área, é possível que o resultado satisfatório, aqui, não seja uma tradução acima da média, mas um processo tradutório que demonstre, de forma clara, os benefícios, para a área da tradução, que a aplicação de conceitos da Linguística Cognitiva pode trazer. Acima de tudo, o objetivo desta dissertação é apresentar princípios da tradução cognitiva e, de certa maneira, evidenciar o potencial existente na união entre esses dois campos que não são amplamente ou extensivamente conectados, embora tenham tanto em comum.

## 1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O trabalho a seguir tem como objetivo analisar o uso da palavra “mar” dentro do universo discursivo do livro “Dom Casmurro” (1899), do escritor Machado de Assis, enquanto termo que se relaciona com o Livro de Ezequiel, da Bíblia, a partir de princípios da Linguística Cognitiva e da Poética Cognitiva, de modo a destacar o processo tradutório cognitivo e suas vantagens para certas traduções. Enquanto estudo no ramo da tradução cognitiva, utiliza-se de aparatos dos estudos cognitivos como aparatos tradutórios. Em especial, a teoria de Mesclagem Conceptual, como apresentada por Fauconnier (1997). Como todo trabalho acadêmico, no entanto, possui limitações particulares que serão listadas neste primeiro momento.

As características desse trabalho que necessitam explicações iniciais podem ser resumidas utilizando as palavras de Ana María Rojo López, que, ao explicitar as intenções de sua própria pesquisa denominada *Applying Frame Semantics to Translation: A Practical Example* (2004, p. 311, tradução nossa), constatou:

Não é a nossa intenção determinar uma taxonomia de *frames* que consiga explicar todos os problemas possíveis impostos pela tradução de elementos culturais. Também não é a nossa intenção ditar a abordagem do tradutor ao formular princípios de tradução que, por muitas vezes, não funcionam em determinados casos. Nosso objetivo é, essencialmente, aplicar os princípios da Semântica de *Frames* para a tradução de um limitado número de elementos culturais com a intenção de ilustrar os benefícios dessa abordagem à tarefa do tradutor.<sup>1</sup>

De maneira similar, o presente trabalho compartilha dos objetivos descritos por López. É importante notar que, embora não seja o único aparato utilizado nesta pesquisa, a Semântica de *Frames*, como sugerida por Fillmore (1982), é uma teoria de grande amparo para esta dissertação, e elemento essencial para o entendimento da teoria de Mesclagem Conceptual.

Além disso, mesmo se não fosse diretamente citada, a Semântica de *Frames*, como linha teórica que faz parte do grande grupo da Linguística Cognitiva, está embasada nos mesmos princípios que as outras teorias do grupo e também possui as mesmas limitações.

---

<sup>1</sup> “It is not our intention to set up a taxonomy of frames that can explain all the potential problems posed by the translation of cultural elements. Neither is it our intention to dictate the translator’s behaviour by formulating translation principles that often do not work in particular cases. Our aim is mainly to apply the principles of Frame Semantics to the translation of a limited number of cultural elements in order to illustrate the benefits of the approach for the translator’s task.”

Como Risku (2010, p. 95, tradução nossa) descreve, com os avanços dos estudos cognitivos sobre a condição humana e a comunicação, “nós, agora, não só nos perguntamos o que realmente acontece dentro do cérebro humano; nós ampliamos os limites da pergunta para incluir o ser humano (ele, ela) como um todo e sua história particular e ambiente”<sup>2</sup>.

A ampla área de conhecimentos envolvidos nos estudos cognitivos, bem com a própria natureza desses conhecimentos, exigem que trabalhos acadêmicos dessa dimensão, limitados por sua extensão e o alcance do autor, entre outros aspectos, mantenham os seus objetivos em uma escala que pode ser considerada pequena. Esta dissertação não difere nesse aspecto. Esse é um dos motivos que faz com que o objeto de análise, aqui, seja uma palavra dentro de Dom Casmurro, e não o livro como um todo (embora, para o entendimento da palavra, aspectos do livro como um todo sejam analisados).

No entanto, há uma outra razão para a escolha do objetivo, e ela também pode ser explicada por meio da citação de López, quando ela diz que o trabalho possui “a intenção de ilustrar os benefícios dessa abordagem à tarefa do tradutor” (*ibidem*, tradução nossa). Da mesma maneira, a palavra foi selecionada a partir do quanto bem evidencia os benefícios de uma união entre os modelos teóricos presentes na Linguística Cognitiva e a tradução.

A Linguística Cognitiva, enquanto arquipélago teórico estabelecido nos Estados Unidos e liderado por autores como Langacker, é considerada recente. A união entre ela e o campo dos Estudos da Tradução, mais ainda. A inclusão de um objeto de estudo de teor literário, apesar de não possuir uma construção cognitiva diferente da linguagem diária<sup>3</sup>, reduz ainda mais o número de trabalhos acadêmicos escritos com a inclusão de todos esses elementos. Sendo assim, não seria incorreto afirmar que autores que escrevem sobre essa relação o fazem em direção ao estabelecimento da junção, e não sobre uma junção já bem estabelecida.

De maneira similar, esta dissertação também é um esforço para o estreitamento das relações entre a Linguística Cognitiva, a Poética Cognitiva e a Tradução. Como tal, possui características atípicas se comparada com outras dissertações que se mantêm no âmbito “puro” da tradução. Como López e Ibarretxe-Antuñano (2013) explicam, a relação entre o campo da linguística e da tradução, historicamente, passa por altos e baixos. Apesar de compartilharem interesses em comum, em certos momentos, os estudiosos da tradução

---

<sup>2</sup> “We now no longer simply ask what actually goes on in the human brain; we widen the scope of the question to include the whole human being and his/her individual history and environment.”

<sup>3</sup> LAKOFF; TURNER, 1989

reagiram às teorias linguísticas com uma atitude que destacou “a inabilidade da linguística de lidar com os aspectos culturais e cognitivos da tradução”<sup>4</sup> (*ibid.*, , p. 4, tradução nossa).

É por conta dessa tensão que os fundamentos teóricos desta dissertação são explicitados a partir de conceitos básicos dentro da Linguística Cognitiva. As premissas que guiaram esse conjunto teórico diferem de outras linguísticas mais conhecidas, principalmente em pontos relacionados a elementos “extralingüísticos” (que, aqui, são entendidos simplesmente como “lingüísticos”) e a influência da percepção sociocultural dentro da língua. A similaridade entre a visão da Linguística Cognitiva e perspectivas bem aceitas na área de tradução (diferentemente de outras perspectivas linguísticas) é um ponto de grande importância, e, por isso, esses princípios da Linguística Cognitiva ganham destaque nesse capítulo.

É por isso também que, em um primeiro contato, pode parecer que há a falta de elementos do campo da tradução dentro dos fundamentos teóricos. No entanto, a intenção de estreitar as relações entre as duas áreas implica em tratar os aparatos linguísticos como aparatos que estão em função da tradução também, além de servirem à linguística. Isso, é claro, se forem pertinentes, e todos os aparatos presentes nesta dissertação foram escolhidos tendo a sua pertinência para o objetivo tradutório como critério. Dessa maneira, aqui, os modelos linguísticos são tratados como ferramentas da tradução (e não se faz necessária uma diferenciação extensa entre os dois campos). A seguinte apresentação dos princípios cognitivos também aparece em Dourado e Lopes (2023), mas foi expandida de modo a servir os propósitos desta dissertação.

## 1.1) DA LINGUÍSTICA COGNITIVA

Sobre a escolha do nome “Linguística Cognitiva” para nomear um novo paradigma teórico no campo da Linguística, surgido em 1980, Lilian Ferrari diz que “poderia parecer, a princípio, inadequada” (2011, p. 13). De fato, sob o termo “estudo cognitivo”, mesmo em disciplinas variadas, uma série de diferentes teorias se acumula, sem necessariamente compartilharem uma mesma base teórica, possuindo apenas a característica de considerar a cognição humana. Em especial, dentro da linguística, “é senso comum na área que a Gramática Gerativa, proposta por Noam Chomsky, revolucionou os estudos linguísticos justamente por ter promovido uma guinada cognitivista em relação ao sistema estruturalista que a precedeu” (2011, p. 13).

---

<sup>4</sup> “[...] the inability of linguistics to account for the cultural and cognitive aspects of translation.”

A presença de uma outra teoria tratada pelo mesmo nome, no entanto, não impediu o estabelecimento da Linguística Cognitiva sob esse termo. Como explica Ferrari (2011, p. 13), “o termo vingou, estabeleceu-se eficientemente no cenário internacional e, até por sua compatibilidade com premissas básicas sobre a construção do significado, teve sua legitimidade reconhecida na comunidade acadêmica” como o nome dado para o arquipélago teórico que teve seu início com os estudos de, principalmente, George Lakoff, Ronald Langacker, Leonard Talmy, Charles Fillmore e Gilles Fauconnier.

Esses autores concordavam fundamentalmente com o matiz cognitivo da teoria gerativa, condensado na premissa de que a linguagem é o espelho da mente (CHOMSKY, 1975), mas se afastaram teoricamente do fundamento defendido por Chomsky “de que a sintaxe é autônoma e constitui a essência da descrição linguística” (MARTELOTTA; PALOMANES, 2008, p. 178).

O princípio da modularidade da mente (CHOMSKY, 2000), como também é conhecido, supõe que a cognição é dividida em módulos ou partes, e que cada um dessas ‘medidas’ é responsável pela estruturação e desenvolvimento de um só conhecimento, não interagindo com qualquer outra até o final do processo (CHOMSKY, 2006). Além disso, dentro da linguagem, de acordo com o gerativismo, a categoria sintática se qualifica por ser autônoma em relação às demais estruturas gramaticais, como a fonológica e a semântica (CHOMSKY, 1975).

Quando a Linguística Cognitiva surge, muitos estudiosos se opõem a esse entendimento. Dentre eles, George Lakoff foi o que, em meio a outras considerações, pontuou que “parece extremamente improvável que os seres humanos não fazem uso de capacidades cognitivas gerais na língua. É bizarro deduzir que a língua ignora o mecanismo cognitivo [...]”<sup>5</sup> (LAKOFF, 1987, p. 182, tradução nossa). Sua ponderação voltou-se a explicar que a afirmativa gerativista vem de um legado objetivista, que define a razão como algo mecânico, imparcial e inalterado, o que, em consequência, tornaria a ciência linguística em uma análise equivalente à ciência matemática, com respostas puramente objetivas. Ainda defendeu que, “considerando que a categorização está inserida, fundamentalmente, em todo aspecto da língua, seria muito estranho presumir que a mente, em geral, usa um tipo de

---

<sup>5</sup> “It seems extremely unlikely that human beings do not make use of general cognitive capacities in language. It is bizarre to assume that language ignores general cognitive apparatus [...]”

categorização e que a língua usa outro completamente diferente”<sup>6</sup> (LAKOFF, 1987, p. 182, tradução nossa).

De igual modo, Geeraerts (2006, p. 5, tradução nossa) avaliou que:

[o] significado linguístico não é separado das outras formas de conhecimento do mundo que temos, e nesse sentido é enciclopédico e não-autônomo: envolve conhecimento do mundo que está integrado nas nossas outras capacidades cognitivas.<sup>7</sup>

Dessa maneira, a Linguística Cognitiva adota uma perspectiva não modular. Ela entende que os princípios cognitivos têm caráter geral, sendo compartilhados e atuando tanto pela linguagem quanto por outras capacidades cognitivas (por exemplo, o raciocínio matemático ou a percepção). Em especial, para a LC, é importante notar a interação entre os módulos da linguagem. Mais especificamente, entre a estrutura linguística e o conteúdo conceptual. Sobre isso, Ferrari (2011, p. 14, grifo da autora) conclui:

Assim, se a teoria gerativa postula que o significado de uma sentença é definido pelas condições sob as quais se pode interpretá-la como falsa ou verdadeira (e, portanto, o significado que é concebido como reflexo da realidade), a Linguística Cognitiva defende que a relação entre palavra e mundo é mediada pela cognição. Assim, o significado deixa de ser um reflexo direto do mundo e passa a ser visto como uma construção cognitiva através da qual o mundo é apreendido e experienciado. Sob essa perspectiva, as palavras não *contêm* significados, mas orientam a construção do sentido. Para usar uma afirmação que já se tornou clássica na área, “a linguagem é a ponta visível do *iceberg* da construção invisível do significado” (Fauconnier, 1997: 1)

No entanto, a Linguística Cognitiva não é considerada uma linha teórica singular. Geeraerts (2006) a descreve como um arquipélago, ao invés de uma ilha. De acordo com o autor, a LC é uma estrutura teórica flexível, e não uma única teoria linguística, mas, apesar disso, ele argumenta que o fato da LC não se ter estabilizado como uma única teoria uniforme “não deve nos impedir de procurar características comuns fundamentais e perspectivas

---

<sup>6</sup> “Considering that categorization enters fundamentally into every aspect of language, it would be very strange to assume that the mind in general used one kind of categorization and that language used an entirely different one.”

<sup>7</sup> “Linguistic meaning is not separate from other forms of knowledge of the world that we have, and in that sense it is encyclopedic and non-autonomous: it involves knowledge of the world that is integrated with our other cognitive capacities.”

partilhadas entre as muitas formas de investigação que se reúnem sob o rótulo de Linguística Cognitiva”<sup>8</sup> (*ibidem*, p. 2, tradução nossa).

De fato, apesar de não se encaixar ou ser descrita de acordo com a definição convencional de uma linha teórica, os estudos publicados dentro do campo da Linguística Cognitiva partilham de noções fundamentais que atuam como os pilares teóricos da área. Geeraerts (2006) inicia a apresentação dessas noções por meio do princípio de que a língua trata, principalmente, de significado. Ele, então, descreve tais noções compartilhadas, que são construídas em cima dessa afirmação, bem como suas aplicações dentro da Linguística Cognitiva, dividindo-as em quatro seções, utilizadas aqui também para a organização.

### **1.1.1) O SIGNIFICADO LINGUÍSTICO É PERSPECTIVISTA<sup>9</sup>**

Ao contrário da semântica formal, que comprehende a língua como um reflexo direto do mundo, a Linguística Cognitiva entende que não é possível que a língua seja um reflexo objetivo da realidade, já que não existe uma “realidade objetivamente dada” (FERRARI, 2011, p. 21). O que, por sua vez, não é o mesmo que afirmar que não existem elementos objetivos fora da percepção humana. Elementos como a gravidade ou o reflexo da luz em objetos não são negados por parte da Linguística Cognitiva, mas “o acesso a partes dessa realidade é limitado por nosso ambiente ecológico e pela natureza de nossa estrutura corporal” (*ibidem*). Como exemplo, a autora cita a radiação vermelha emitida por certos corpos, que são invisíveis ao olho humano por conta do comprimento de sua onda (*ibidem*).

De igual modo, ao falar sobre os processos inferenciais presentes na produção de sentido linguístico, Marcuschi (2007, p. 89) conclui que “não existem categorias naturais porque não existe um mundo naturalmente categorizado”. Dito isso, constata-se que as categorias existentes no universo humano, assim como a maneira pela qual são separadas, não são um mero espelhamento da realidade, embora o argumento não seja de que esses elementos não sejam reais, mas, sim, um discurso construído. Ainda nas palavras do autor (MARCUSCHI, 2007, p. 91),

[o] mundo extra-mente existe, mas não de uma determinada, homogênea e única forma para todas as mentes humanas. A realidade conhecida é histórica e, coisas em que um dia se acreditou, hoje não se acredita mais. Coisas que uma comunidade distribui de uma forma, outras sociedades

---

<sup>8</sup> “[...] should not prevent us from looking for fundamental common features and shared perspectives among the many forms of research that come together under the label of Cognitive Linguistics”

<sup>9</sup> Linguistic meaning is perspectival

veem de modo diverso. O protótipo natural ou a categoria pura é uma fantasia.

No entanto, embora apropriado, não é necessário pensar em categorias do mundo organizado ao tratar do caráter perspectivista da língua. Afinal, a perspectiva humana começa em seu corpo, sendo coordenada e influenciada por características físicas da mente que observa. Lakoff (1987), partindo desse princípio, adota o termo ‘realismo experiencialista’ para descrever sua posição quanto à razão humana. Entre outras considerações, Ferrari (2011, p. 22) resume o termo dessa forma: “o pensamento é ‘enraizado’ no corpo, de modo que as bases do nosso pensamento conceptual são percepção, movimento corporal e experiências de caráter físico e social”, assim como, também, destaca o caráter imaginativo e gestáltico do pensamento.

Geeraerts (2006), ao explicar o caráter perspectiva da língua, tampouco vai além, utilizando de exemplos corpóreos. Ele menciona uma situação em específico: o falante está no quintal nos fundos de uma casa e quer mencionar a posição de sua bicicleta. Nesse caso, o falante pode tanto dizer “a bicicleta está na frente da casa” quanto “a bicicleta está atrás da casa”. A primeira frase leva em consideração a posição “canônica” de uma casa. De forma similar ao corpo humano, a casa possui uma orientação comumente descrita como a parte da frente ou a parte de trás e, dessa forma, a bicicleta estaria na frente. No entanto, já que o falante está atrás da casa, a casa obstrui a visão do falante em relação à bicicleta e, de acordo com a sua percepção, a bicicleta estaria atrás da casa.

A língua está repleta de perspectivas múltiplas como essa, assim como também possui outras, não-espaciais<sup>10</sup>. E, sobre essas perspectivas, Ferrari (2011, p. 22) conclui:

[...] para o realismo experiencialista, a razão humana não é uma instanciação da razão transcendental, mas é algo que desponta a partir da natureza de nosso organismo e dos fatores que contribuem para a nossa experiência individual e coletiva: a herança genética, as características do ambiente em que vivemos, o modo como funcionamos nesse ambiente, a natureza de nosso funcionamento social etc.

### **1.1.2) O SIGNIFICADO LINGUÍSTICO É DINÂMICO E FLEXÍVEL<sup>11</sup>**

Geeraerts (2006) resume essa premissa com um sequenciamento lógico. A língua trata de significado, e significados mudam, afinal, os significados estão atrelados ao mundo, que

---

<sup>10</sup> GEERAERTS, 2006, p. 4

<sup>11</sup> Linguistic meaning is dynamic and flexible

por sua vez está em constante mudança. E, “para uma teoria da linguagem, isso significa que não podemos simplesmente pensar na linguagem como uma estrutura mais ou menos rígida e estável – uma tendência que é bastante evidente na linguística do século XX”<sup>12</sup> (*ibid.*, p. 4, tradução nossa). Dessa maneira, a língua é flexível, e é importante tratá-la como tal, reconhecendo suas estruturas igualmente flexíveis e sem barreiras ou categorias rígidas e fixas.

### **1.1.3) O SIGNIFICADO LINGUÍSTICO É ENCICLOPÉDICO E NÃO-AUTÔNOMO<sup>13</sup>**

A noção de conhecimento enciclopédico, nesse caso, se opõe a uma ideia de conhecimento de dicionário, e é o entendimento de que uma palavra não é acessada por completo levando em conta apenas considerações sintáticas ou morfológicas: ao contrário, a total compreensão de seu significado pede por informações coletadas por outros aparelhos cognitivos, como o senso de olfato ou o entendimento geométrico (GEERAERTS, 2006). Não somente o conhecimento teórico da língua, mas os elementos presentes no mundo do falante, assim como sua própria percepção, devem ser considerados.

É dessa forma que a semântica cognitiva rejeita a noção de que o significado linguístico esteja contido em algum tipo de léxico mental, separado de outras formas de saber. Langacker (1987, p. 154, tradução nossa, grifo do autor) afirma que:

A distinção entre semântica e pragmática (ou entre conhecimento linguístico e extralinguístico) é altamente artificial, e a única concepção viável da semântica é aquela que evita falsas dicotomias e possui, consequentemente, natureza *encyclopédica*.<sup>14</sup>

Dessa maneira, dentro do conceito de significado, não há necessidade para a separação entre conhecimento linguístico e extralinguístico, tendo em vista que é importante considerar todos os processos subjacentes na captação de dados de experiência, assim como sua compreensão e armazenamento.

---

<sup>12</sup> “for a theory of language, this means that we cannot just think of language as a more or less rigid and stable structure – a tendency that is quite outspoken in twentieth century linguistics”

<sup>13</sup> Linguistic meaning is encyclopedic and non-autonomous

<sup>14</sup> “The distinction between semantics and pragmatics (or between linguistic and extralinguistic knowledge) is largely artifactual, and the only viable conception of linguistic semantics is the one that avoids such false dichotomies and is consequently *encyclopedic* in nature.”

#### **1.1.4) O SIGNIFICADO LINGUÍSTICO É BASEADO NO USO E EXPERIÊNCIA<sup>15</sup>**

Os estudos de Marcuschi (2007, p. 38, grifo do autor), consideram que, “sendo a linguagem uma faculdade humana, a língua será sempre uma forma específica de ação e cognição situada e não um simples sistema de representação de segunda ordem”. Ainda de acordo com o pesquisador, o conhecimento linguístico é adquirido, tendo como característica inerente apenas suas estruturas e, por ser um processo adquirido, está “condicionado pela inserção social e pelo contexto em que estamos situados” (MARCUSCHI, 2007, p. 39)

Considerando que o significado não é um produto e, sim, um construto, o falante não se torna apenas um agente estático no âmbito comunicativo, mas, ainda, um produtor de significados, que “leva em conta os dados da experiência para a construção de significação referente ao universo cultural” (MARTELOTTA e PALOMANES, 2008, p. 181). Dessa forma, importa avaliar que, “mais do que produtora de representações da realidade, a língua seria uma forma de apropriação sócio-cognitiva da realidade que se manifesta concretamente” (MARCUSCHI, 2007, p. 38)

E, embora as lentes pelas quais se possa analisar um contexto social sejam muitas, quanto às características do pensamento linguístico, Holland e Quinn (1987) propõem o conceito de modelos culturais. Modelos culturais são modelos do mundo vastamente compartilhados pelos membros de uma sociedade, mesmo que sem a consciência ativa desses membros, e que guiam os seus comportamentos dentro de suas realidades. Eles envolvem a premissa de que cada cultura é caracterizada e diferenciada das outras por temas fundamentais, assim como o entendimento que o conhecimento cultural não é estático, mas que se estende à compreensão de certas experiências ao serem enfrentadas (HOLLAND; QUINN, 1987). Em relação à língua, as autoras avaliam que “as intuições de falantes nativos sobre a língua são profundamente dependentes das intuições desses nativos como portadores de cultura”<sup>16</sup> (HOLLAND; QUINN, 1987, p. 16, tradução nossa).

Dessa forma, Geeraerts (2006, p. 6, tradução nossa) explica que, por isso, a Linguística Cognitiva é um modelo de gramática baseada no uso, pois “se levarmos a

---

<sup>15</sup> Linguistic meaning is based on usage and experience

<sup>16</sup> “The intuitions of native speakers about their language are heavily dependent on the intuitions of these natives as culture-bearers”

natureza experimental da gramática a sério, teremos que levar a experiência da língua a sério, e isso é a experiência do próprio uso da língua”<sup>17</sup>.

Dessa forma, tendo estabelecido conceitos básicos entre as teorias sob o termo Linguística Cognitiva, é possível explicar também uma outra abordagem que compartilha desses princípios, a Poética Cognitiva.

## 1.2) DA POÉTICA COGNITIVA

A Poética Cognitiva (PC) é uma abordagem interdisciplinar do estudo da literatura que utiliza mecanismos oferecidos pelas ciências cognitivas. “Ciências cognitivas”, por sua vez, é um termo generalista que inclui diversas áreas que investigam o processo do pensamento humano, como (mas não limitado a) a psicologia cognitiva, psicolinguística, a filosofia da ciência e outras ramificações dos estudos linguísticos. Estas analisam a maneira pela qual a informação é recebida, estocada, categorizada e utilizada pela percepção humana. A Poética Cognitiva, então, estuda as possíveis contribuições que as ciências cognitivas podem oferecer ao campo da poética. Como Tsur (2008, p. 2, tradução nossa) afirma, ela “tenta descobrir como a linguagem e a forma poéticas, ou as decisões do crítico, são limitadas e moldadas pelo processamento de informações humanas”<sup>18</sup>.

O seu surgimento enquanto campo teórico nos estudos da cognição e literatura, como Margaret H. Freeman (2009) explica, é relativamente recente. Tsur, na primeira edição do seu livro *Toward a Theory of Cognitive Poetics* (1992), menciona que utilizou o termo pela primeira vez em 1980 (ou, na verdade, descobriu que os seus estudos de uma década seriam melhor chamados assim em uma convenção). Nesse mesmo livro, o autor apresenta o início de uma abordagem teórica baseada em uma série de disciplinas distintas, incluindo o Formalismo Russo, a crítica literária como um todo, a linguística e a neurociência. Paralelamente, sem ter conhecimento do uso do termo por Tsur<sup>19</sup>, Margaret H. Freeman publica *Poetry and the scope of metaphor: Toward a theory of cognitive poetics* (1998), também uma abordagem interdisciplinar no campo da literatura, dessa vez baseada no trabalho de Tabakowska (1993) com a inclusão de outros elementos como a fenomenologia e semiótica. Os estudos dentro da Linguística Cognitiva sobre metáfora conceitual levam à publicação, por parte de Lakoff e Turner, de *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic*

<sup>17</sup> “If we take the experiential nature of grammar seriously, we will have to take the actual experience of language seriously, and that is experience of actual language use.”

<sup>18</sup> “attempts to find out how poetic language and form, or the critic’s decisions, are constrained and shaped by human information processing”

<sup>19</sup> FREEMAN, 2009

*Metaphor* (1989), o que, por sua vez, baseia o livro *Cognitive Poetics: An Introduction* do Stockwell (2002), onde o autor apresenta uma abordagem mais intimamente conectada à Linguística Cognitiva. Posteriormente, dentro da mesma linha teórica apresentada por Stockwell, também são lançados *Cognitive Poetics in Practice* de Gavins e Steen (2003), bem como outros volumes em livros teóricos sobre a LC.

Nas palavras de Freeman (2009, p. 450, tradução nossa), “a abordagem da Linguística Cognitiva tem, portanto, dominado como uma descrição do termo”<sup>20</sup>. E, apesar de ainda não haver consenso sobre a PC ser uma teoria ou um campo de estudo<sup>21</sup>, Stockwell afirma que apesar da PC utilizar de métodos, conceitos e modelos de vários ramos das ciências cognitivas, a aplicação desses elementos dentro da literatura reformula seus estados, o que torna a PC “uma disciplina por direito próprio, bem como uma forma aplicada de ciência cognitiva”<sup>22</sup> (2009, p. 2, tradução nossa).

Ao ter-se estabelecido enquanto uma forma aplicada das ciências cognitivas, a PC compartilha das mesmas premissas básicas que baseiam, por exemplo, o entendimento da LC quanto à língua, mesmo em casos em que o autor, como Tsur, explicitamente discorda de modelos mais específicos da Linguística Cognitiva<sup>23</sup>. No entanto, seus objetivos, métodos de estudo, modelos e objetos diferem das outras ciências cognitivas ao tornar o texto, a literatura, seu foco central. Nas palavras de Stockwell (2002, p. 4, tradução nossa):

A chave para entender questões de valor literário, estado e significado está em ser capaz de ter uma visão clara do texto e contexto, circunstâncias e usos, conhecimento e crenças. A poética cognitiva nos oferece um meio de alcançar isso. Ela tem uma dimensão linguística, o que significa que podemos nos envolver em análises textuais detalhadas e precisas de estilo e ofício literário. Ela oferece um meio de descrever e delinejar diferentes tipos de conhecimento e crença de forma sistemática, e um modelo de como conectar essas questões de circunstância e uso à linguagem da literatura. Ela também demonstra as continuidades entre a linguagem literária criativa e a linguagem criativa no uso diário.<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> “the Cognitive Linguistics approach has thus tended to dominate as a description of the term”

<sup>21</sup> FREEMAN, 2009

<sup>22</sup> “a discipline in its own right, as well as an applied form of cognitive science”

<sup>23</sup> TSUR, 2008

<sup>24</sup> “The key to understanding issues of literary value and status and meaning lies in being able to have a clear view of text and context, circumstances and uses, knowledge and beliefs. Cognitive poetics offers us a means of achieving this. It has a linguistic dimension which means we can engage in detailed and precise textual analysis of style and literary craft. It offers a means of describing and delineating different types of knowledge and belief in a systematic way, and a model of how to connect these matters of circumstance and use to the language of the literature. It also demonstrates the continuities between creative literary language and creative language in everyday use.”

Lakoff e Turner, em seu livro *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor* (1989), afirmam que “o pensamento poético utiliza os mecanismos do pensamento cotidiano, mas os estende, os elabora e os combina de maneiras que vão além do costumeiro”<sup>25</sup> (p. 67, tradução), assim como também concluem que “a linguagem poética usa o mesmo aparato conceitual e linguístico da linguagem comum”<sup>26</sup> (*ibid.*, p. 158, tradução nossa). Ou seja, embora a linguagem do dia-a-dia e a linguagem literária possuam diferenças estilísticas, os mecanismos cognitivos subjacentes que lidam e produzem ambas as linguagens são os mesmos. Para a Poética Cognitiva, isso significa que é possível partir de premissas teóricas das ciências cognitivas sobre a língua e cognição como um todo e aplicá-las, especificamente, no mundo da literatura.

Os esforços para a aplicação dessas premissas deram lugar para o surgimento de uma série de estudos que a Linguística Cognitiva, por si só, não teria alcançado. Em especial, noções sobre a narrativa, a estilística (*affective stylistics*), *foregrounding*, ritmo e a recepção do leitor<sup>27</sup> são exemplos de facetas da língua que não são considerados focos da Linguística Cognitiva, mas que a Poética Cognitiva transformou em elementos essenciais de seus estudos. Similarmente, é comum, dentro da Poética Cognitiva, utilizar de teorias já existentes da Linguística Cognitiva e aplicá-las em conceitos já existentes da literatura. Esse é o caso da teoria de mesclagem conceptual, de Fauconnier (1997), utilizada, também, em pesquisas sobre o contexto.

### 1.3) DA NOÇÃO DE CONTEXTO

“As estruturas de conhecimento armazenadas na memória permanente têm papel decisivo na construção de significado,” afirma Ferrari (2011, p. 49). E ela complementa: “na verdade, são essas estruturas que nos permitem explicar por que a interpretação envolve sempre mais informação do que aquela codificada na forma linguística” (*ibidem*). Como exemplo, a autora cita o nome “estacionamento rotativo” do qual sabemos não significar uma estrutura que gira, também como a expressão “final de semana” que não se refere aos últimos dias literais de uma semana.

Em Stockwell (2002), sobre os “mundos” literários, encontramos essa mesma discussão sob o termo “contexto”. Ao discorrer sobre análises literárias, o autor discute a

<sup>25</sup> “poetic thought uses the mechanisms of every day thought, but it extends them, elaborates them, and combines them in ways that go beyond the ordinary”

<sup>26</sup> “poetic language uses the same conceptual and linguistic apparatus as ordinary language”

<sup>27</sup> STOCKWELL, 2002

importância do contexto em obras literárias consideradas “boas”. Em especial, a noção de universalidade presente nos mundos estabelecidos pelas obras. O significado de uma obra, para Stockwell (*ibidem*), está apenas parcialmente contido no léxico e símbolos que o texto apresenta. Ele, na verdade, também é encontrado na mente dos leitores, que se baseiam em conhecimentos prévios e experiências individuais, bem como as coletivas, compartilhadas pela cultura e sociedade em que habitam. O autor (STOCKWELL, 2002, p. 92, tradução nossa) explica:

Associado ao valor da universalidade está a noção de que a boa literatura, embora desvinculada de seu contexto original, carrega consigo os meios de reconstruir um contexto profundo. O “mundo” que a literatura evoca é elogiado por sua riqueza, textura, credibilidade e plausibilidade. Na ficção, essas dimensões da obra literária podem ser encontradas nas passagens líricas e descriptivas, na caracterização, nas imagens poéticas e nas escolhas de palavras que se encaixam no cenário imaginado. Na ficção, um contexto profundo resolutivo é especificado para o leitor. Na não-ficção (tipicamente poesia lírica e poesia de amor), a universalidade é alcançada pela não especificidade. Ambiguidade, imprecisão ou valores que são sentidos como qualidades e emoções humanas eternas são a base para o leitor criar um contexto mapeando sua própria experiência humana na estrutura oferecida pelo poema.<sup>28</sup>

Mesmo assim, apesar do valor existente no conceito de contexto, o autor reconhece que até recentemente não havia uma maneira fundamental para entender como o leitor constrói e interage com o contexto que parte de uma obra literária<sup>29</sup>. Como resposta, Stockwell (2002) sugere um caminho teórico que percorre da teoria de espaços mentais, até a noção de mapeamento e mesclagem. No entanto, para o estabelecimento das teorias citadas, foram necessárias as noções de *frames*, domínios e MCI.

### 1.3.1) DOMÍNIOS, *FRAMES* E MCI

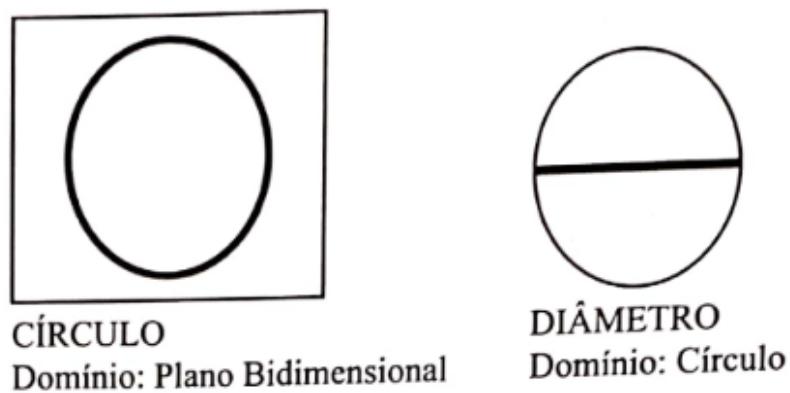
Para tratar das estruturas de conhecimento subjacentes à linguagem e discorrer sobre a construção de significado, Langacker (1987, p. 147) estabelece a noção de domínio.

<sup>28</sup> “Associated with the value of universality is the notion that good literature, though disjoined from its original context, nevertheless carries within it the means of reconstructing a rich context. The ‘world’ which literature evokes is praised for its richness, texture, believability and plausibility. In fiction, these dimensions of the literary work are to be found in the lyrical, descriptive passages, in the characterisation, in the poetic imagery and word-choices that fit the imagined setting. In fiction, a rich resolving context is specified for the reader. In non-fiction (typically lyric poetry and love poetry), universality is attained by non-specificity. Ambiguity, vagueness, or values that are felt to be eternal human qualities and emotions are the ground for the reader to create a context by mapping their own human experience onto the framework offered by the poem.”

<sup>29</sup> STOCKWELL, 2002, p. 92

Domínio, de acordo com o autor, é o contexto de caracterização da unidade semântica. E, entre os domínios mais básicos, ele destaca aqueles que têm ligação íntima com a experiência corporal humana: espaço, visão, temperatura, palavras, pressão, dor e cor. Ferrari (2011), ao falar sobre a teoria de Langacker, dá o exemplo do termo ‘círculo’, que designa uma área no espaço bidimensional. Esse espaço atua como seu domínio. No entanto, o termo ‘diâmetro’ não pode ser definido de acordo com o espaço bidimensional, porque, partindo desse espaço, a definição representaria uma linha. Dessa forma, o domínio para diâmetro é círculo, porque diâmetro representa uma dimensão do círculo. Para ilustrar, a autora utiliza de uma figura para descrever o modelo:

Figura 1.1 - Domínio



FERRARI, 2011, p. 50

A semântica cognitiva também utiliza de duas outras noções inter-relacionadas, que descrevem estruturas cognitivas permanentes e estáveis. São as noções de *frame* e Modelo Cognitivo Idealizado.

A Semântica de *Frames*, desenvolvida por Charles Fillmore (1982), designa um sistema estruturado de conhecimento que é organizado a partir da esquematização da experiência. Por essa visão, o significado das palavras está contido em *frames*. “Assim” descreve Ferrari (2011, p. 50), “a interpretação de uma determinada palavra, ou de um conjunto de palavras, requer o acesso a estruturas [...] e entidades associados a cenas da experiência humana, considerando-se as bases físicas e culturais dessa experiência”. Nas palavras de Fillmore (2006, p. 373, tradução nossa): “[...] quando uma das coisas em tal

estrutura é introduzida em um texto ou em uma conversa, todas as outras são automaticamente disponibilizadas”<sup>30</sup>.

Como exemplo de um *frame*, Fillmore (1982) cita a expressão “fim de semana”. É necessário, para entender essa expressão, ativar o *frame* de CALENDÁRIO CÍCLICO (*frames* são sempre apresentados em capitalização pequena), que é definido pelo conhecimento de elementos naturais (a passagem do dia para a noite) e também por certas convenções sociais (o número de dias em uma semana, a divisão entre dias de trabalho e dias de descanso). Partindo dessa base, o termo “fim de semana” refere-se aos dias que são comumente reservados para o descanso (o sétimo e o primeiro), e não para o sexto e sétimo dia da semana, ao contrário de como seria esperado, caso fosse realizada uma leitura literal da expressão.

Dessa forma, a partir da teoria de *frames*, Lakoff (1987) apresenta a noção de Modelos Cognitivos Idealizados (MCI) e os descreve como um conjunto complexo de *frames* distintos. A principal diferença entre um MCI e um *frame*, apesar de ambos representarem uma estrutura de conhecimento armazenada na memória de longo prazo, é que o MCI é considerado mais complexo e mais organizado do que um único *frame*. Lakoff (1987) afirma que os MCIs dependem de três tipos de princípios estruturantes: a) estrutura proposicional (a mesma reivindicada por Fillmore, quanto aos *frames*), b) esquemas imagéticos (esquemas que partem de noções corpóreas, como cima-baixo) e c) princípios metafóricos e metonímicos (por exemplo, TEMPO ser metaforicamente estruturado em termos de ESPAÇO, como em “as horas passam voando”). Os modelos são considerados “idealizados” porque não existem naturalmente na realidade física, sendo convenções criadas e mantidas pela mente humana. Apesar de tempo e espaço existirem no mundo físico, por exemplo, os *frames* de TEMPO e ESPAÇO carregam consigo concepções moldadas por afirmações culturais e sociais.

Tanto a noção de domínio, quanto a de *frames* e a de MCIs descrevem uma realidade em que a língua, a sua utilização e a sua construção de significado, utilizam uma série de conhecimentos estruturados e organizados por aparelhos cognitivos subjacentes que estão estocados na memória de longo prazo.

---

<sup>30</sup> “[...] when one of the things in such a structure is introduced into a text, or into a conversation, all of the others are automatically made available”

Fauconnier, então, levando em consideração o conceito de mapeamentos (*mappings*), elabora a Teoria dos Espaços Mentais (1994, 1997). A principal premissa dessa pesquisa é que as mesmas operações que tomam conta da correspondência e interação entre domínios atuam, também, na semântica elementar, na pragmática e no raciocínio abstrato. Ferrari (2011, p. 109) explica:

A Teoria dos espaços mentais (Fauconnier 1994, 1997) propõe que espaços mentais são criados à medida que o discurso se desenvolve. Tais espaços são domínios conceptuais que contêm representações parciais de entidades e relações em um cenário percebido, imaginado ou lembrado. Assim, o espaço que ancora o discurso na situação comunicativa imediata (falante, ouvinte(s), lugar e momento da enunciação) é a **BASE**. A partir da **BASE**, outros espaços são normalmente criados para alocar informações que extrapolam o contexto imediato: falamos de passado e do futuro, de lugares distantes, de hipóteses, de arte e literatura e também de cenários que só existem em nossa imaginação.

Stockwell (2002), então, parte da premissa de que seria improvável a mente humana possuir estratégias e processamentos cognitivos diferentes para mundos reais e mundos fictícios. Ele (STOCKWELL, 2002, p. 92) afirma:

Nossa capacidade de falar sobre personagens, lugares e eventos literários e fictícios como se fossem reais, nossa capacidade de imaginar novas situações nas quais eles poderiam viver, nossa capacidade de escrever sequências e encenar dramatizações, tudo surge de nossa capacidade geral de criar mundos contextuais complexos a partir de sequências de linguagem muito limitadas e subespecificadas em textos.<sup>31</sup>

Baseando-se nessa noção, o autor retoma a teoria dos espaços mentais e a utiliza, aplicando-a na análise e descrição dos mundos complexos (*rich worlds*) fictícios. Dessa forma, Stockwell (2002) propõe a premissa de espaço mental para descrever como o leitor lida com os diversos mundos conceituais que surgem, mesmo dentro de uma única obra. Isto é, seu contexto.

### **1.3.2) ESPAÇOS MENTAIS E MESCLAGEM CONCEPTUAL**

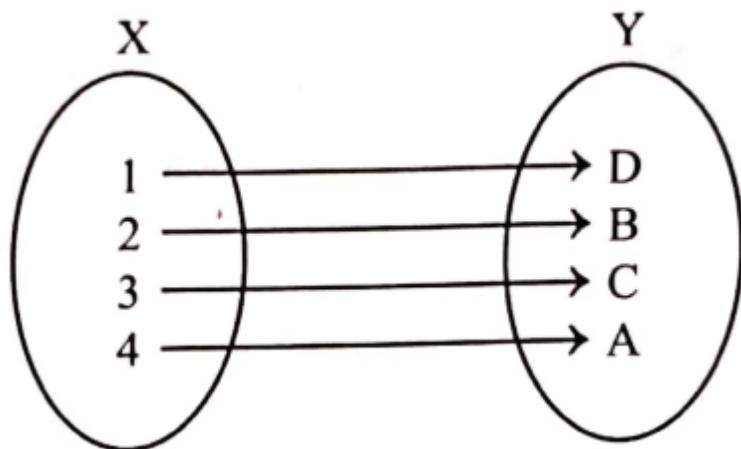
---

<sup>31</sup> “Our ability to talk about literary and fictional characters, places and events as if they were real, our ability to imagine new situations in which they might live, our ability to write sequels and stage dramatisations, all arise from our general ability to create rich contextual worlds from very limited and under-specified strings of language in texts.”

Retomemos a explicação de Ferrari sobre os espaços mentais. Ao descrevê-los como “domínios conceptuais que contêm representações parciais de entidades e relações em um cenário percebido, imaginado ou lembrado” (2011, p. 109), a autora referencia tanto processos existentes no dia-a-dia quanto processos relacionados à leitura. Ao conversar com alguém, por exemplo, e a pessoa mencionar um tempo passado em que ela ainda não havia pintado o cabelo de vermelho, é necessário conjurar um outro espaço mental, que trata dessa época passada, em que a pessoa possui o cabelo de outra cor. Afinal, para que uma afirmação seja considerada filosoficamente verdadeira, ela não pode contradizer a si mesma por completo<sup>32</sup>. Um outro espaço mental, isto é, um outro “mundo” (no exemplo, caracterizado por estar em outro tempo), torna a existência de duas representações da mesma pessoa possível. Mesmo dentro da literatura, é por meio dos espaços mentais diferentes que o leitor estoca e lida com informações de aspectos (passado, futuro, lugares distantes, hipóteses, etc.) diferentes a longo prazo.

Além disso, dentro dessa teoria, o conceito de projeção entre domínios é fundamental. Em um sentido matemático, a “correspondência entre dois conjuntos atribui a cada elemento do primeiro elemento uma contraparte no segundo” (FERRARI, 2011, p. 109), representada pela figura a seguir:

Figura 1.2 - Correspondência entre planos



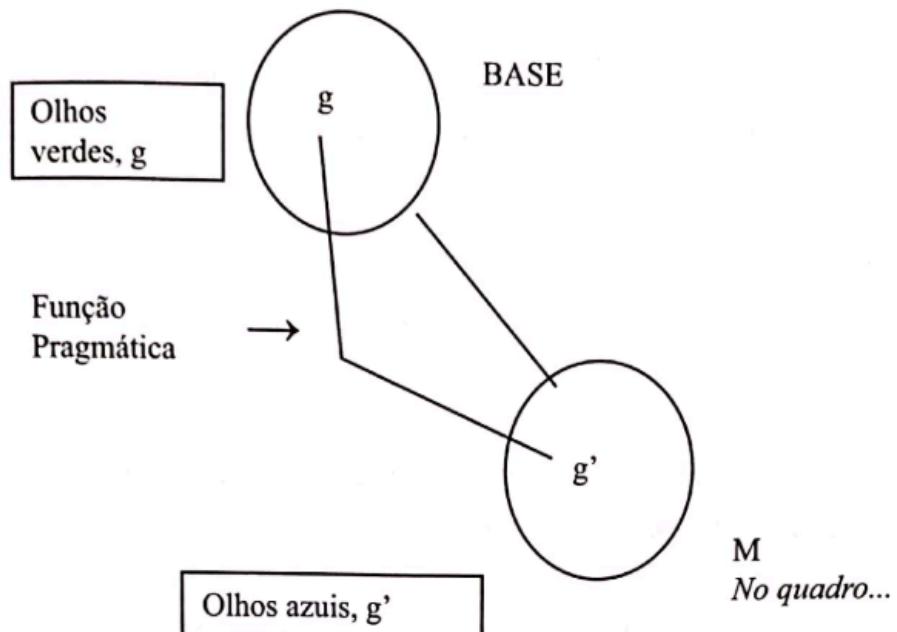
FERRARI, 2011, p. 110

Como exemplo de uma frase considerada ambígua e difícil de lidar pela semântica formal, mas que é facilmente explicada por meio da Teoria dos Espaços Mentais, Ferrari (2011, p. 110) cita a afirmação “no quadro, a garota de olhos azuis tem olhos verdes”. Apesar

<sup>32</sup> STOCKWELL, 2002

de parecer possuir uma contradição, a frase é explicada ao levarmos em consideração que as duas garotas existem em espaços mentais distintos. A garota de olhos azuis existe no Espaço Realidade (ou Espaço **BASE**) e a garota de olhos verdes, no Espaço de Representação, como é possível observar na figura a seguir:

Figura 1.3 - Exemplo da “garota de olhos azuis”



FERRARI, 2011, p. 111

Ao disponibilizar bases alternativas para o seu estabelecimento, a Teoria dos Espaços Mentais permite o “fracionamento de informação” (FERRARI, 2011, p. 111). E esses espaços mentais são ativados por meio de indicadores linguísticos, denominados de construtores de espaços mentais (*space builders*), entre os quais estão “sintagmas preposicionais, morfemas modo-temporais e orações temporais e condicionais” (*ibidem*).

Stockwell (2002), então, relaciona a ideia de espaços mentais com a noção de mundos discursivos (*discourse worlds*). Mundos discursivos, ele afirma (*ibid.*, p. 93, tradução nossa), “podem ser entendidos como interações dinâmicas do leitor com mundos possíveis: palavras possíveis com dimensões narrativas e cognitivas”. O mundo fictício estabelecido por uma obra existe à parte do mundo da realidade em que o leitor habita, por mais realista e verossímil que esse mundo possa ser (como exemplo, Stockwell<sup>33</sup> cita o fato de uma obra geralmente não existir em seu próprio universo, o que já a torna outro mundo). No entanto,

<sup>33</sup> 2002, p. 95

mesmo dentro de um mundo discursivo fictício, existem outros pertencentes à mesma obra. Do contrário, não seria possível realizar cortes no tempo ou espaço dentro da narrativa, descrever desejos de personagens, ou até mesmo para os personagens suporem informações ou pensarem em hipóteses.

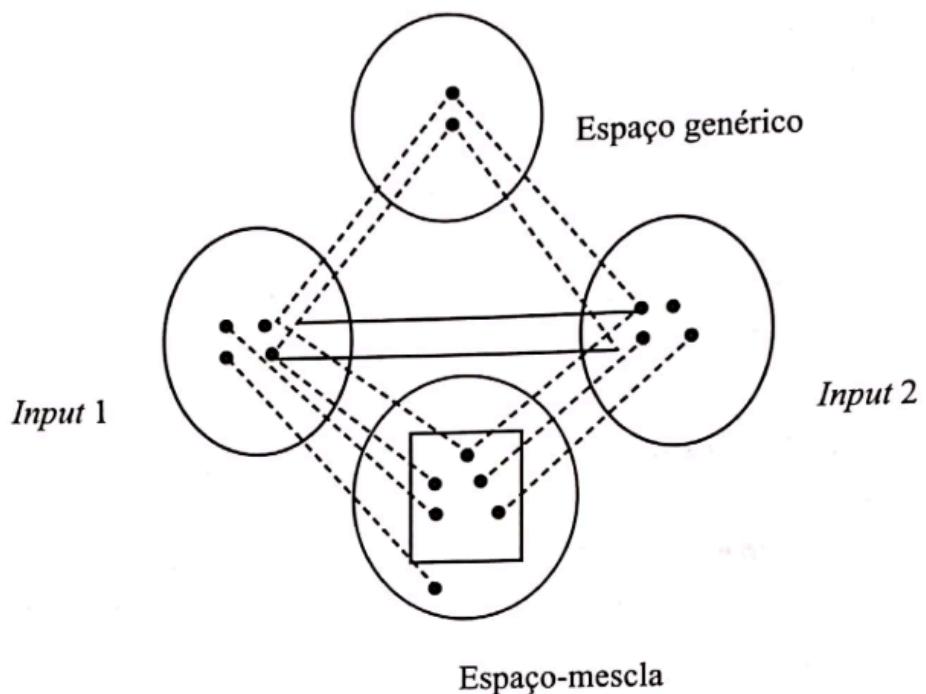
Dessa forma, de acordo com Stockwell (2002), os espaços mentais são a maneira de compreender como o cérebro organiza e acompanha todas as informações em diferentes fundos conceituais. Nas palavras do autor (*ibid.*, p. 96, tradução nossa): “a Teoria dos Espaços Mentais oferece um meio unificado e consistente de compreender a referência, a correferência e a compreensão de histórias e descrições, sejam elas reais, históricas, imaginárias, hipotéticas ou acontecendo remotamente”<sup>34</sup>. Então, ele cita (*ibidem*) os quatro principais tipos de espaços mentais: espaços de tempo, lugar, domínio e hipótese. À medida que a narrativa pede, novos espaços mentais são criados na mente do leitor para monitorar e projetar as informações necessárias em diferentes domínios.

Ao mesmo tempo, a Teoria dos Espaços Mentais lida com a construção de novos significados, a partir da noção de mesclagem (*blending*). Mesclagem conceptual é uma operação em que há a projeção parcial entre dois espaços iniciais (*input 1* e *2*) que permite projeção entre elementos análogos. Essa projeção é fundamentada em um Espaço Genérico, que representa o que os dois possuem em comum. No fim, há o espaço da mesclagem (*blend*) que toma conta do novo significado que, apesar de surgir da junção, possui elementos não encontrados em nenhum dos dois *inputs* iniciais, como observado na figura a seguir:

Figura 1.4 - Representação da estrutura básica de uma Mesclagem Conceptual

---

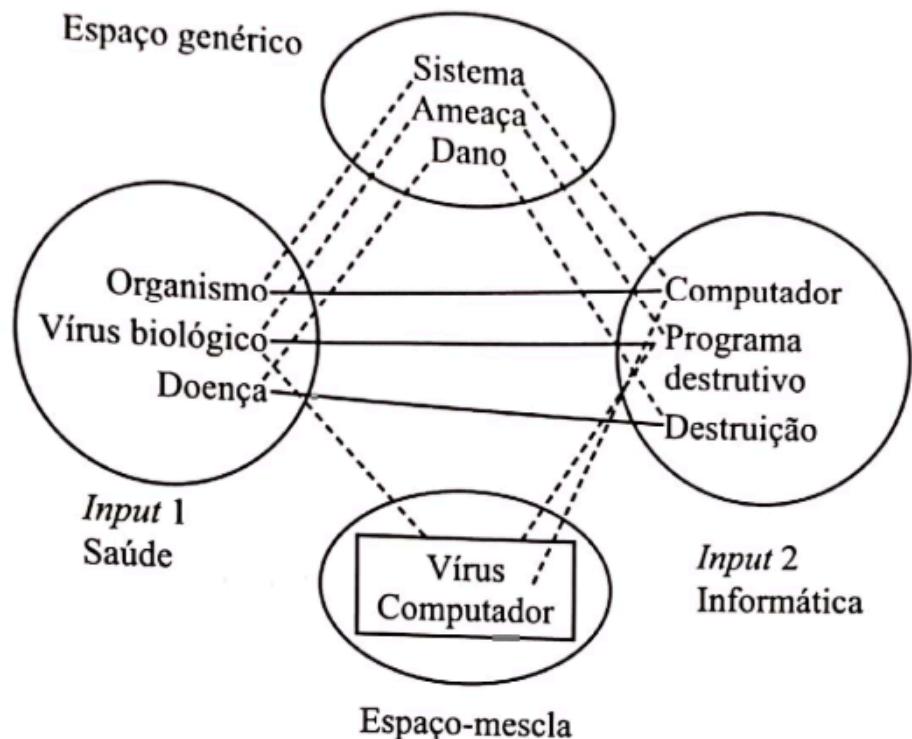
<sup>34</sup> “mental space theory offers a unified and consistent means of understanding reference, co-reference and the comprehension of stories and descriptions whether they are currently real, historical, imagined, hypothetical or happening remotely”



FERRARI, 2011, p. 122

Fauconnier (1997), como exemplo de seu modelo, utiliza a ideia de “vírus de computador”. Nesse exemplo, o *input 1* corresponde à noção biológica de vírus, tal como os organismos que são afetados por vírus e suas consequências. O *input 2*, por sua vez, encapsula conceitos de informática, como a estrutura de um computador e os programas que fazem parte dele. Na mescla, o vírus deixa de ser apenas vírus e o programa danoso deixa de ser somente um programa danoso. Mais do que partes semelhantes, os dois se tornam um só, assim como vão além de suas definições iniciais, dando lugar para a criação de novas expressões e um outro mundo conceitual que surge após a mesclagem. Há, ainda, a possibilidade de existirem outras mesclagens em outros domínios, como “vírus mental”. A mesclagem está ilustrada na figura a seguir:

Figura 1.5 - Representação do exemplo do vírus de computador



FERRARI, 2010, p. 123

Stockwell (2002, p. 99, tradução nossa) afirma que “quase nenhuma obra literária mantém uma unidade de espaços cognitivos: ela não poderia incluir nenhuma quebra de sequência narrativa, nenhuma mudança de tempo ou espaço, nenhum plano, desejos ou memórias, e nenhum personagem com visões diferentes entre si ou com o leitor!”<sup>35</sup>. A Teoria dos Espaços Mentais, então, se torna uma ferramenta essencial não só para a compreensão da língua, mas da literatura na forma em que a conhecemos.

Além disso, Ferrari (2011, p. 128) vai além, e afirma que:

Embora a Teoria da Mesclagem se ocupe da estrutura linguística e do papel da linguagem na construção do significado, o processo de mesclagem conceptual tem sido apontado como operação cognitiva fundamental, com indiscutível centralidade nas operações gerais de pensamento e imaginação humanas.

Dessa forma, a Teoria de Mesclagem Conceptual (FAUCONNIER, 1997), bem como a de Espaços Mentais (FAUCONNIER, 1994), estar associada ao mecanismo cognitivo geral humano permite não só a implementação da teoria à literatura (como Stockwell [2002]

<sup>35</sup> “Almost no literary work maintains a unity of cognitive space: it would have to include no breaks of narrative sequence, no shifts in time or location, no plans, wishes or memories, and no characters with views different from each other or the reader!”

sugere), como também implica em uma série de afirmações sobre o pensamento linguístico que independe da língua específica da qual está sendo falada. Funcionando, então, como uma base em comum que, embora seja externalizada de diferentes maneiras, oferece aos estudos linguísticos uma ferramenta para analisar e comparar dados entre línguas distintas, favorecendo, também, campos como os Estudos da Tradução.

#### 1.4) A LINGUÍSTICA COGNITIVA E A TRADUÇÃO

Em *Cognitive Linguistics and Translation: Advances in Some Theoretical Models and Applications* (2013), apresentado em seu prefácio por Mona Baker como “uma das poucas tentativas bem embasadas de explorar a interface entre a Linguística Cognitiva e os Estudos da Tradução a partir de uma gama variada de perspectivas”<sup>36</sup> (p. xi, tradução nossa), Ana Rojo López e Iraide Ibarretxe-Antuñano iniciam a discussão com a apresentação de uma linha do tempo contendo a relação entre a tradução e a linguística como um todo durante a história. As duas áreas, as autoras descrevem, “sempre tiveram uma relação de amor e ódio”<sup>37</sup> (2013, p. 3, tradução nossa). No entanto, durante a década de 90, autores como Mary Snell-Hornby (1988), Gutt (1991) e Tabakowska (1993) encontraram na Linguística Cognitiva um apoio teórico necessário para a resolução de problemas conhecidos nos campos da Tradução, com teorias sobre a noção de contexto e a virada de foco para o caráter experiencialista da língua, entre outros aspectos. De acordo com López e Ibarretxe-Antuñano, essas novas abordagens surgidas na década de 90 contribuíram com uma nova visão sobre a tradução e “[...] ilustraram uma virada geral nos Estudos da Tradução para uma abordagem mais experiencialista que desviou a atenção da descrição do produto da tradução para a pesquisa sobre o processo tradutório”<sup>38</sup> (2013, p. 8, tradução nossa).

Se é possível determinar o estabelecimento da Linguística Cognitiva enquanto campo de estudo como “recente”, os trabalhos que relacionam essa perspectiva com a tradução são ainda mais novos. No entanto, não são irrelevantes. Ao contrário, como sugerido por López e Ibarretxe-Antuñano (2013, p. 13, tradução nossa), “uma teoria da tradução que utiliza postulados cognitivos da Linguística Cognitiva [...] provê uma base epistemológica sólida

---

<sup>36</sup> “the current volume represents one of the few sustained attempts to explore the interface between Cognitive Linguistics and Translation Studies from a range of perspectives”

<sup>37</sup> “have always held a love-hate relationship”

<sup>38</sup> “They illustrated a general turn of Translation Studies towards a more experimental approach which deviated the attention from description of the translation product to research on the translation process.”

que se baseia na relação entre a língua e a cognição, bem como a natureza corporificada da língua”<sup>39</sup>.

### 1.4.1) DA APLICAÇÃO

Em suma, é possível entender, de acordo com os processos cognitivos aqui descritos, que a reação do leitor em relação ao texto é a que se segue: para lidar com as diferentes informações de um livro, o leitor observa certos termos que permitem a criação, dentro da mente, de um novo espaço mental. Então, para o melhor entendimento do contexto dentro do livro, é estabelecida uma relação entre o espaço mental mais recente e o espaço mental com o qual se está interagindo no texto. A relação entre os dois permite comparação, e até mesmo o surgimento de um outro significado, levando em consideração o conteúdo em comum entre os dois espaços, mas também as suas características diferentes.

E, ao levarmos em consideração as teorias de *frames* e MCIs da maneira pela qual foram estabelecidas, chegaremos à conclusão de que em um único livro existe um universo de *frames* e metáforas complexas únicas a si que permanecem estocados na memória de longo prazo de quem tem conhecimento sobre tal livro, principalmente em relação a um livro como a Bíblia, cuja influência nas culturas e línguas do mundo ocidental perpassa milênios e camadas de complexidade.

Não é improvável, então, considerando os processos cognitivos descritos, da mesma maneira pela qual certos termos ativam a elaboração de um novo espaço mental, que termos profundamente associados com contextos literários específicos criem uma ligação, na mente do leitor, com espaços mentais já existentes. Como Stockwell (2002) explica, espaços mentais também podem ser entendidos como mundos discursivos. O processo de Mesclagem Conceptual, dessa maneira, se torna um processo de mesclagem entre dois mundos discursivos diferentes, que carregam, em si, o contexto dos livros em que existem. Machado de Assis, não diferentemente dos outros portadores de língua, ao referenciar o universo bíblico em suas obras, também ativava um outro mundo discursivo na mente de seus leitores e, a partir dessa conexão entre espaços mentais diferentes, construía o universo de seu próprio livro, influenciando, assim, o seu contexto e significado. Ao pensar na tradução como um

---

<sup>39</sup> “A translation theory which draws on the cognitive postulates of Cognitive Linguistics would support all these characteristics and provide a solid epistemological base that relies on the relationship between language and cognition, and on the embodied character of language.”

processo que lida com o contexto, como o tradutor pode melhor considerar e tratar da interação desses mundos discursivos diferentes ao traduzir referências intertextuais?

Como mencionado no início do capítulo, a intenção desta dissertação não é ditar regras para o processo tradutório, nem oferecer um modelo que funcione para todas as traduções sem alterações ou criar princípios da tradução. A intenção é destacar as vantagens que a Teoria de Mesclagem Conceptual oferece para tipos de traduções específicas, explorando uma união entre campos que não é comumente citada, e estas vantagens são evidenciadas durante o processo de análise cognitivo-textual e da delimitação de estratégia (não necessariamente na escolha tradutória apresentada no fim). Ainda assim, é importante destacar considerações sobre o que vai ser traduzido e como.

Em relação à equivalência, para os fins desta pesquisa, será considerada a noção de equivalência funcional. Equivalência funcional, como descrito por Shuttleworth e Cowie (1997, p. 64, tradução nossa), é “[...] um tipo de equivalência refletida no texto-alvo que procura adaptar a função do original para servir o contexto específico do qual e para qual foi produzido”<sup>40</sup>. López (2004, p. 313, tradução nossa), em sua própria pesquisa, afirma que essa abordagem “pode ser ou não ser ‘aceitável’ para o público do texto-alvo”<sup>41</sup>. Além disso, a autora afirma (*ibidem*, tradução nossa) que o que importa não é a importação semântica dos termos entre os textos, mas “se suas funções textuais como ativadores de conhecimento são ou não são equivalentes aos elementos do texto-fonte”. Para a equivalência funcional, é importante que haja, principalmente, um “alto grau de correspondência entre as informações semânticas, pragmáticas e estilísticas dos *frames*”<sup>42</sup> (*ibidem*, tradução nossa).

Também é importante considerar que, como Mary Snell-Hornby (1988) descreve, ao contrário da abordagem clássica das pesquisas sobre a língua e tradução que procura isolar fenômenos, o campo de estudos da tradução (*translation studies*) se interessa no conjunto de relações que se formam, e “a importância de elementos individuais é decidida por sua relevância dentro do contexto mais amplo do texto, situação e cultura”<sup>43</sup> (p. 35, tradução nossa). Desta forma, mesmo que a equivalência seja considerada ao nível da “estrutura textual”<sup>44</sup>, a análise dessa estrutura implica em uma análise, também, de seu contexto maior

---

<sup>40</sup> “[...] the type of equivalence reflected in a TT which seeks to adapt the function of the original to suit the specific context in and for which it was produced.”

<sup>41</sup> “[...] may or may not be ‘acceptable’ to the audience of the TT”

<sup>42</sup> “high degree of correspondence between the semantic, pragmatic and stylistic information of the frames.”

<sup>43</sup> “the importance of individual items being decided by their relevance in the larger context of text, situation and culture.”

<sup>44</sup> TABAKOWSKA, 1993, p. 3, tradução nossa

(isto é, características classicamente consideradas extra-linguísticas, mas que, dentro da Linguística Cognitiva, pertencem ao processamento cognitivo linguístico).

A terceira e última consideração é explicitada por Risku (2013, p. 1, tradução nossa) quando diz que “o que torna a pesquisa de tradução cognitiva, de fato, ‘cognitiva’ é o fato de que ela tenta observar a ‘parte de trás’ de processos observáveis”<sup>45</sup>. Além disso, também afirma que “abordagens cognitivas focam claramente nas pessoas e processos envolvidos na tradução e utilizam de um método de pesquisa primariamente descritivo, ao invés de normativo”<sup>46</sup> (*ibidem*, tradução nossa).

Quanto à interpretação literária da obra (isto é, aspectos estilísticos e estruturais que não são desconsiderados dentro dos estudos cognitivos), esta dissertação é embasada, principalmente, pelos estudos de Helen Caldwell (2002), Salomão (2021), Petit (2005), Marta de Senna (2000), Antonio Cândido (1995) e John Gledson (2005). A versão da Bíblia utilizada foi escolhida por ter sido possuída por Machado de Assis<sup>47</sup>, sendo a Vulgata de Antonio Pereira De Figueiredo, de 1866.

Assim, a tradução presente nesta dissertação envolve a análise dos processos cognitivos que produzem, categorizam e estocam o sentido linguístico. Ao analisar os elementos presentes na Mesclagem Conceptual envolvida na referência existente do texto-fonte, é possível recriar o processo utilizando termos na língua-alvo que sirvam a função necessária dentro do contexto estabelecido, ao mais alto grau de similaridade entre *frames* e metáforas conceituais. Essa abordagem, mais descritiva do que normativa, envolve o mundo “extra-mente” tanto quanto o “intra-mente” e, dessa maneira, pede por aspectos sociais e culturais sobre o autor, sua obra e os mundos discursivos que ele menciona em sua construção para a sua melhor aplicação.

---

<sup>45</sup> “What makes cognitive translation research cognitive is the fact that it tries to look “behind” the observable processes”

<sup>46</sup> “cognitive approaches focus clearly on the people and processes involved in translation and employ a primarily descriptive—as opposed to a normative—mode of research”

<sup>47</sup> PROENÇA, 2011

## 2. DA INTERTEXTUALIDADE

Quanto à intertextualidade bíblica na obra de Dom Casmurro, há muito o que dizer. A depender do olhar escolhido e da linha teórica na qual o pesquisador se baseia, é possível tratar o livro (considerado sagrado por, pelo menos, duas religiões de grande impacto na história do ocidente, o judaísmo e o cristianismo) como fonte de revelação divina e, desta maneira, analisar os efeitos religiosos que as menções bíblicas por parte de Machado tem em suas obras. No entanto, utilizando das palavras de Paulo Sérgio de Proença (2011, p. 9): “Não é o caso”. O que não é o mesmo que negar as possíveis consequências de teor religioso provenientes das referências mencionadas. No entanto, ainda de acordo com Proença (*ibid.*, p. 12):

É sabido que a religião tem valor modelar para a vida, isso não se nega. Todavia, o lugar de onde se pretende analisar a presença da Bíblia em Machado não é a sacristia nem o púlpito. O interesse reside em considerá-la fonte de natureza literária que produz ecos consistentes na civilização ocidental. Patrimônio cultural-literário da humanidade, a Bíblia tem sido inspiração para fiéis de diversas tradições e também para a construção de formas de relação com a vida e ideais que pairam acima das divergências confessionais. Portanto, é o valor literário-cultural da Bíblia o nosso fator de interesse. Em nenhuma hipótese - deve ser registrado - pretende-se atacar ou depender princípios religiosos ou tradições teológicas de qualquer natureza.

Quanto à intertextualidade nas obras de Machado em seu sentido geral, há uma citação de Helen Caldwell, em *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis* (2002, p. 213): “A melhor forma de compreender a alma universal da espécie humana, dizia Machado, é através do estudo de grandes autores de todo o mundo; a melhor forma de retratá-la, é ‘plagiando-os’”. Não é segredo entre os estudiosos de Machado que o autor é amplamente reconhecido por sua habilidade em incorporar referências intertextuais em suas obras, citando e aludindo a uma variedade de autores e textos clássicos da literatura mundial. Em seus romances, ele frequentemente faz uso de citações ou alusões a obras de autores renomados, enriquecendo suas narrativas com camadas adicionais de significado<sup>48</sup>.

E, quanto ao sentido de intertextualidade no âmbito da literatura historicamente, Proença (2011, p. 18) explica:

Deve-se a Júlia Kristeva o aparecimento do termo intertextualidade, nos anos 1960, a partir de estudos sobre o texto literário (em Bakhtin). Estendia-se o termo como sendo o cruzamento de superfícies textuais, cujo resultado é a absorção e a

---

<sup>48</sup> CALDWELL (2002)

transformação de outros textos. A noção de intertextualidade deriva da centralidade do diálogo como a única possibilidade de vida da linguagem. Assim, os textos absorvem-se e são absorvidos uns nos outros. A partir daí, conforme Fiorin (2006, p. 163), está “entronizada a noção de intertextualidade como procedimento real de constituição do texto”.

No entanto, quanto à intertextualidade como vista pela Linguística Cognitiva (ou seja, o tema central desta pesquisa), seu funcionamento vai além da relação entre textos e se enraíza nos próprios mecanismos cognitivos que possibilitam a construção e a interpretação do sentido. Nessa perspectiva, o processo intertextual não é apenas um fenômeno textual ou discursivo, mas uma operação mental que envolve a ativação de conhecimentos prévios, a estruturação de espaços mentais e a integração conceptual. Essa visão se aproxima da proposta de Marcuschi, que, em *Cognição, linguagem e práticas interacionais* (2007), argumenta que a intertextualidade (tratada como inferência e referência) é um princípio geral do funcionamento da linguagem, pois todo enunciado se constrói em relação a enunciados anteriores e a modelos cognitivos compartilhados. Dessa forma, a intertextualidade, na Linguística Cognitiva, reflete a maneira como o cérebro humano organiza e acessa a informação linguística e cultural, tornando-se um elemento essencial da cognição e da comunicação. Como Marcuschi (2007, p. 88, grifo do autor) elucida:

Em suma, os aspectos aqui tratados podem ser resumidos em três termos carregados de história: *referência*, *inferência*, e *categoria*. Estes três grandes temas deveriam ser analisados de maneira integrada e como atividades ou processos representados nas expressões significativamente mais dinâmicas de *referenciação*, *inferenciação* e *categorização*, construídas essencialmente em atividades discursivas. Ao meu ver, trata-se dos três processos básicos que permitem toda a reflexão humana e a análise do próprio pensamento no âmago da linguagem. Tal como lembra Brandom (p. 14), todas as práticas que envolvem algum tipo de raciocínio são práticas discursivas e inferenciais. Assim, para o autor, “práticas inferenciais de produção e consumo de raciocínios são o centro comercial na região das práticas linguísticas”.

Essa perspectiva, no entanto, não se opõe necessariamente à visão de Bakhtin ([1929] 2010), mas se alinha a ela em diversos aspectos. Afinal, a concepção bakhtiniana de linguagem já pressupõe que todo enunciado se constrói em resposta a outros enunciados, inserindo-se em uma cadeia dialógica contínua. A diferença central está no foco analítico: enquanto Bakhtin enfatiza o caráter social e histórico da intertextualidade, a Linguística Cognitiva se concentra nos processos mentais subjacentes a essa relação, explorando como o cérebro humano ativa e manipula modelos cognitivos para interpretar e produzir enunciados. Assim, ao analisar a intertextualidade entre *Dom Casmurro* e o livro de Ezequiel sob uma perspectiva cognitiva, essa dissertação não os trata apenas como dois textos interligados, mas

como manifestações de processos cognitivos mais amplos, que ocorrem na mente humana mesmo quando não há referências explícitas. Isso se deve ao próprio caráter da palavra, que, conforme entendido pela Linguística Cognitiva, não possui um significado intrínseco, mas apenas orienta o falante para a ativação de significados com base em seu conhecimento encyclopédico<sup>49</sup>. Desse modo, a intertextualidade não se limita à materialidade do texto, mas emerge como um fenômeno cognitivo inerente ao processamento da linguagem.

A intertextualidade, vista pela ótica cognitiva, dessa maneira, não tem como caráter distinto a conexão entre dois mundos discursivos ou a assimilação entre diversos conhecimentos, já que a mescla que ocorre para a extração de significado da linguagem do dia-a-dia, como já mencionado aqui, é vista como operação que baseia a cognição humana em seu sentido mais amplo e não difere (ao menos, cognitivamente) da linguagem literária<sup>50</sup>.

Dentro da Linguística Cognitiva, e, especialmente, nesta dissertação, o que é analisado em um texto literário que possui referências intertextuais diretas é a sua explicitude. De acordo com Marcuschi (2007), a explicitude na linguagem não é um traço fixo, mas um fenômeno gradativo que depende da relação entre o texto, o contexto e o conhecimento prévio do interlocutor. Nesse sentido, a intertextualidade em um romance como *Dom Casmurro*, quando analisada sob essa perspectiva, pode ser compreendida não apenas pela presença visível de trechos do livro de Ezequiel, mas também pela ativação de esquemas mentais e modelos cognitivos que conduzem o leitor a estabelecer conexões, mesmo quando elas não são marcadas linguisticamente no texto. Dessa forma, a explicitude da intertextualidade não se restringe à materialidade textual, mas envolve a interação entre os mecanismos linguísticos, os processos cognitivos do leitor e o repertório cultural mobilizado na interpretação.

Tendo estabelecido, então, que todo enunciado requer conhecimento social e cultural para ser compreendido, é possível analisar as referências intertextuais explícitas em *Dom Casmurro* a partir do conceito de domínios de Langacker (1987). Na perspectiva da Gramática Cognitiva, os significados das palavras não existem de forma isolada, mas sempre em relação a um domínio cognitivo maior, ou seja, um conjunto de conhecimentos prévios que servem como pano de fundo para a interpretação. Assim, Machado de Assis mobiliza certos termos como gatilhos que orientam o leitor na ativação de espaços mentais específicos. Aqueles associados ao universo bíblico e, mais precisamente, ao livro de Ezequiel são os considerados nesta pesquisa.

---

<sup>49</sup> FERRARI, 2011

<sup>50</sup> LAKOFF; TURNER, 1989

Essa abordagem se alinha à Poética Cognitiva, especialmente à perspectiva de Stockwell (2002), que enfatiza a importância dos modelos mentais e da atenção no processamento literário. Para Stockwell (2002), a leitura envolve não apenas a decodificação linguística, mas a construção de projeções cognitivas, nas quais diferentes camadas de significado emergem conforme a interação entre o texto e o conhecimento prévio do leitor. Assim, as referências bíblicas em *Dom Casmurro* operam como zonas de saliência, destacando elementos que guiam a interpretação e reforçam a complexidade da obra. Dessa forma, o intertexto com o livro de Ezequiel não apenas adiciona profundidade temática, mas ativa estruturas cognitivas que influenciam a maneira como a narrativa machadiana é experienciada, promovendo conexões sutis que enriquecem a recepção do texto e adicionam ao seu significado, visto que, como Marcuschi (2007, p. 108) afirma:

A condição aporética da linguagem enquanto fenômeno humano é a forma de ser da língua. Daí ser ela uma atividade social e cognitiva em contextos historicamente delineados e interativamente construídos. A linguagem se dá como interlocução situada e se oferece como conhecimento para o outro. Dinâmica por natureza, a língua é estável, mas não estática e permite que os indivíduos a sigam. Deixa-se normatizar, embora de forma variável e variada. A linguagem é um de nossos nichos humanos mais antigos. Muito anterior à invenção do machado e da roda; anterior também à descoberta do fogo e da pólvora. Foi o motor da própria construção da condição social do homem que só assim conseguiu fazer o outro saber que pensa e o quê pensa.

### 3. SANTIAGO E EZEQUIEL

Em “Estratégias do embuste: relações intertextuais em Dom Casmurro”, Marta de Senna começa a sua análise do livro Dom Casmurro com a seguinte afirmação (2000, p. 167, grifo da autora):

Entre os romances de Machado de Assis, Dom Casmurro é, talvez, aquele em que se exerce com maior vigor uma de suas mais interessantes estratégias narrativas. Refiro-me ao que chamo de estratégia de embuste, ou seja, aquela através da qual o narrador machadiano se compraz em construir, quase a cada página, um *trompe l'oeil* que condiciona o olhar do leitor a ver o que não é, a não ver o que é.

A autora embasa a sua afirmação em algumas características do personagem Dom Casmurro: é a única voz que os leitores ouvem durante o livro; já nos primeiros capítulos utiliza de alusões históricas que guiam o leitor a certas conclusões; utiliza de textos e personagens alheios ao seu próprio universo e, assim, nas palavras da autora, “inocula na mente ainda desprevenida do leitor as gotas da suspeita”. Este uso de referências intertextuais, de modo a “enganar o leitor” (*ibid.*, p. 167), Marta de Senna nomeia “estratégia de embuste” (*ibidem*). E, embuste, por sua vez, é definido como “mentira que, estando repleta de astúcia, é usada com o intuito de enganar ou prejudicar uma outra pessoa” (RIBEIRO, 2009).

Esta interpretação, que enxerga Dom Casmurro como um narrador não confiável, que não busca a recontagem dos fatos de modo que sirva a verdade, mas, sim, a propósitos pessoais, foi estrelada por Helen Caldwell, em 1960, que sugeriu uma nova visão em relação à obra. Nesta, Dom Casmurro não é mera vítima de acontecimentos. Ao contrário, ele é um astucioso contador de histórias, que elabora sua escrita com a intenção de convencer os seus leitores.

Em uma dessas referências alusivas (de fato, a primeira<sup>51</sup>), em que Dom casmurro decide recontar a história de sua vida, o narrador (ASSIS, [1899] 2017, online, s.p, grifo do autor) no capítulo II, cita Fausto, dizendo:

Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que elles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. Talvez a narração me desse a illusão, e as sombras viesssem

---

<sup>51</sup> DE SENNA, 2000

perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do *Fausto*: *Ahi vindes outra vez, inquietas sombras...?*

Para Marta de Senna, “fazê-lo seria uma forma de, como o poeta de *Fausto*, invocar sombras do passado” (*ibid.*, p. 159). No entanto, ela questiona: que serventia poderia ter o mundo dos mortos (elemento essencial em *Fausto*) “no relato de um burguês carioca comprometido - segundo não se cansa de reiterar na narrativa - com o relato verdadeiro dos fatos?” (*ibid.*, p. 169). Sobre isso, a autora conclui que “o narrador machadiano interpela, como se a vida dos fantasmas de seu passado dependesse de sua vontade, como se ele fosse vítima indefesa de sua aproximação” (*ibidem*). No entanto, também acrescenta que dentro do texto citado por Dom Casmurro, há uma parte do qual ele omite, “mas que seria, talvez, a situação que impele ao gesto narrativo: ‘O que tenho no presente parece-me remoto/E o que desapareceu, realidade’” (*ibidem*).

Quando Dom Casmurro está escrevendo o seu relato, tudo de sua vida já havia passado: esposa, filho, infância (“inocência”), sentido. É o que o próprio admite, embora diminuindo a importância da esposa e filho, no capítulo II (ASSIS, [1899] 2017, online, s.p), quando diz: “Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a physionomia é differente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo.”

De fato, a narrativa em Dom Casmurro é assombrada pela insatisfação do narrador no momento em que vive e, no decorrer da obra, ele se esforça para convencer o leitor de que foi vítima nas mãos de sua esposa e melhor amigo. De certa forma, a escolha de recontar a sua vida desde sua infância ocorre senão para que o fim tenha o efeito (de convencimento racional e emocional) desejado por Casmurro: que outros sigam os seus argumentos até o sentenciamento de Capitu e Escobar, e que os sentenciem também. O início da história serve o fim. E o serve de tal forma que é possível dizer que o total entendimento do início se dá somente ao encontrar o fim. O próprio Dom Casmurro o admite no capítulo LXXII (ASSIS, [1899] 2017, online, s.p, grifo nosso), ao dizer que:

Nem eu, nem tu, nem ella, nem qualquer outra pessoa desta historia poderia responder mais, tão certo é que o destino, como todos os dramaturgos, não annuncia as peripecias nem o desfecho. Elles chegam a seu tempo, até que o panno cae, apagam-se as luzes, e os espectadores vão dormir. Nesse genero ha porventura alguma cousa que reformar, *e eu propria, como ensaio, que as peças começassem pelo fim.*

E, também, outra vez, de forma mais relacionada aos propósitos desta dissertação, no capítulo CXXXIII (ASSIS, [1899] 2017, online, s.p), quando diz: “a vida é tão bella que a mesma ideia da morte precisa de vir primeiro a ella, antes de se ver cumprida”. Em nenhuma das duas citações, Dom Casmurro está referenciando a própria narrativa<sup>52</sup>. No entanto, dada a natureza astuciosa e sugestiva de ambos autores (Machado e Casmurro), é razoável se questionar: o que seria o início de Dom Casmurro se começássemos a partir do fim?

A última morte presente na obra (isto é, o fim do fim), é a de Ezequiel, filho do casal, que Dom Casmurro suspeita não ser seu (o conflito principal de toda a obra). E, sobre essa morte, Petit (2005, p. 164) diz:

Cumprida sua missão de testemunho e constatada a onipotência do pai instalado em sua glória, a vida do rapaz não tem mais razão de ser e mesmo que não viesse a ser a lepra, um dos flagelos bíblicos, que o extermina, o importante é que ele desapareça para sempre, a fim de não se tornar uma ameaça ao Pai, o Único, aquele que quer ser como Deus.

A autora não cita ninguém menos que Dom Casmurro e seu desejo inesgotável por controle. É necessário, então, olhar para o início da obra como o início da história de um homem que quer ser Deus? Ademais, também sobre o fim do fim (o capítulo que narra a morte de Ezequiel), Marta de Senna destaca um “sacrilégio<sup>53</sup>” que Dom Casmurro comete com o texto bíblico, “recorrendo mais uma vez à tática de citar parcialmente, de deixar de dizer algo que, descoberto pelo leitor, subverte, ou completa, ou esclarece o sentido de que o narrador deixou no texto” (2000, p. 173). Trata-se do epitáfio dado a Ezequiel, onde se lê, no capítulo CXLVI: “Tu eras perfeito nos teus caminhos, *desde o dia da tua criação*” (ASSIS, [1899] 2017, online, s.p, grifo do autor). Como a autora destaca (2000), Dom Casmurro, ex-seminarista, que outrora citava trechos bíblicos com indicação de capítulo e versículo, agora omite ambos, assim como o último pedaço do trecho que, no texto de Senna, se encontra como: “Tu eras perfeito em teus caminhos, desde o dia da tua criação, até se descobrir em ti a iniqüidade” (*ibid.*, p. 173), e, na Vulgata, se lê: “Tu eras perfeito nos teus caminhos des do dia da tua criação, até que a iniqüidade se achou em ti” (Ez, 28, 15).

Dado o quão bem o restante da mensagem se encaixa com a visão de Dom Casmurro, “por que Dom Casmurro não transcreve o versículo inteiro?” questiona Senna (2000, p. 173), e ela mesmo responde (*ibidem*):

---

<sup>52</sup> No entanto, estão associadas à peça de Otelo, elemento essencial para a narrativa de Dom Casmurro

<sup>53</sup> Palavras da autora, encontrada na mesma página que o restante da citação.

[...] se não o faz, é porque isso seria demasiado óbvio, demasiado fácil. Como bruxo astucioso que se deleita na eterna surpresa do leitor ante a inesgotabilidade do que escreve, Machado de Assis cria esse narrador quase tão bruxuoso quanto ele, a propor-nos um desafio, a cada leitura, ainda ter embustes a desmascarar.

As relações entre o livro Dom Casmurro e o livro de Ezequiel, na Bíblia, como afirma Proença (2011), vão além do estético, e, “ao contrário, dizem respeito à formulação de elos estruturais do livro, que tem por narrador um ex-seminarista” (p. 209). De fato, os símbolos presentes em ambos os textos são muitos, mas tendo determinado a estratégia de embuste de Dom Casmurro, aquela de deixar de dizer algo para desafiar o leitor e “subverter, ou completar, ou esclarecer” o sentido que o narrador deixou no texto, aliado à necessidade mencionada por Casmurro de que o fim se torne o início, de que a morte preceda a vida, e, sobretudo, sendo impulsionado pelo fato de que Dom Casmurro, astucioso e manipulador, é, ainda assim, apenas “quase tão bruxuoso” (DE SENNA, 2000, p. 173 grifo nosso) quanto Machado de Assis, seu criador, que igualmente “se deleita na eterna surpresa do leitor ante a inesgotabilidade do que escreve” (*ibidem*), incluindo a surpresa de seu próprio personagem que, sem saber, dava pistas sobre si mesmo que não desejava revelar, torna-se imperativo trazer a atenção para a última morte, o fim do fim, e, tendo analisado o seu significado, subir o olhar para a análise desse fim, que, pela visão de Dom Casmurro, deveria ser o ínicio do peça e preceder a sua vida.

Ao subir o olhar, é assim que o capítulo 28 (omitido e, por isso, revelado), do livro de Ezequiel, se inicia:

FOI-ME dirigida a palavra do Senhor, a qual dizia: Filho do homem, dize ao principe de Tyro: Isto diz o Senhor Deos: Pelo motivo de que o teu coração se elevou, e tu dissesse: Eu sou Deos, e estou assentado sobre a cadeira de Deos no meio do mar: sendo homem, e não Deos, e avaliaste o teu coração como o coração de hum Deos. Eis-ahi está que tu és mais sabio que Daniel: nenhum segredo ha oculto a ti. Tu te fizeste poderoso pela tua sabedoria, e pela tua prudencia: e ajuntaste ouro, e prata nos teus thesouros. Tu acrescentaste o teu poder pela extensão da tua sabedoria, e pela multiplicação do teu commercio: e o teu coração se elevou na tua fortaleza. Por cuja causa isto diz o Senhor Deos: Pelo motivo de que o teu coração se elevou, como se fosse o coração d'hum Deos: por isso eis-ahi vou eu a fazer vir sobre ti huns estrangeiros, os mais poderosos d'entre as gentes: e desembainharão as suas espadas contra a fermosura da tua sabedoria, e affearão a tua belleza. Elles te matarão, e te precipitarão do throno: e tu morrerás na perda dos que serão mortos no coração do mar. Acaso fallarás tu diante dos teus matadores, dizendo: Eu sou Deos: sendo tu hum homem sujeito ao poder dos que te matão, e não hum Deos? Tu morrerás da morte dos incircumcidados á mão de estrangeiros, porque eu sou o que fallei, diz o Senhor Deos.

Proença (2011), ao tratar da simbologia da cidade de Tiro em Dom Casmurro, sugere que, na verdade, os temas estão vinculados a Escobar, por sua formosura, por seu comércio e,

obviamente, por sua morte. “Escobar era formoso, tinha no comércio a vocação e profissão e gostava do mar. Foi no mar que morreu, desafiando o perigo,” conclui o autor (p. 217), ligando Escobar não somente à cidade de Tiro, mas ao príncipe de Tiro, quando também cita o epítápio de Ezequiel em relação a Escobar, no mesmo parágrafo. De fato, é possível traçar uma semelhança óbvia entre as características de Escobar e a cidade de Tiro. Petit (2005) também, em seu texto, afirma que “aqui, o mar é letal, pois o nadador será engolido pelas ondas desencadeadas, como foi a cidade de Tiro no livro de Ezequiel. Nos dois casos, a arrogância foi punida, e Deus se vinga do homem que quer ser Deus” (p. 161).

No entanto, apesar de ser uma relação óbvia em uma primeira instância, a comparação se enfraquece ao melhor analisar o texto bíblico e é facilmente substituída pela interpretação de que o príncipe de Tiro (representante da cidade de Tiro) é o homem que verdadeiramente se portava e pensava como se fosse Deus, Dom Casmurro. As duas interpretações são enfraquecidas, principalmente, por aglutinarem como uma entidade só a cidade e o príncipe, representados por diferentes características e sentenciados por diferentes crimes. Afinal, apesar de Petit afirmar que “Deus tem ciúme de Tiro porque a cidade enriqueceu pelo comércio, e pela concorrência a sua supremacia,” o texto bíblico não dá margens para a dedução de que a cidade concordava contra Deus. John B. Taylor (1984, p. 172) é claro ao dizer:

A falta de Tiro é que se alegra com a queda de Jerusalém congratulando-se por ter perdido um sério competidor comercial. A porta dos povos sugere que Jerusalém está em meio a numerosas rotas comerciais internacionais e assim era capaz de impor as suas taxas. Provavelmente, Tiro esperava assumir esse encargo para si mesma.

Dentro do capítulo 26 do livro de Ezequiel (dirigido à cidade e, portanto, separado do capítulo 28, que é dirigido ao príncipe) elucida ainda mais as falhas de Tiro aos olhos do julgador divino (Ez, 26, 1-5):

E ACONTECEO no anno undecimo, ao primeiro do mez, que me foi dirigida a palavra do Senhor, o qual dizia : Filho do homem, pelo motivo de que *Tyro disse fallando de Jerusalem: He bem feito que forão quebradas as portas desta populosa cidade, os seus povos vierão a mim: eu me engrandecerei com o que ella perdeo, agora que ella está deserta.* Por tanto isto diz o Senhor Deos: Eis-ahi vou eu contra ti, ó Tyro, e farei subir contra ti muitas nações, como o mar faz subir as suas ondas quando se incha. E ellas destruirão os muros de Tyro, e deitarão abaixo as suas torres: e lhe rasparei até o pó, e eu a tornarei como huma pedra muito liza. Ella virá a ser no meio do mar como hum enxugadouro das redes, porque eu sou o que fallei, diz o Senhor Deos: e ella será entregue por preza às nações.

A cidade de Tiro é, sim, mencionada por orgulhar-se por sua formosura, riquezas e sabedoria<sup>54</sup>, mas a menção de um coração que “concorre com Deus” ou, ao menos, crê ser verdadeiramente um Deus, aparece somente quando a mensagem passa a ser direcionada ao príncipe da cidade, e é justamente a primeira palavra que Deus dirige ao homem, senhor sobre seus súditos, representante do local que comanda.

Dentro da mensagem direcionada ao príncipe de Tiro, é possível encontrar ambas as acusações: a de encher o próprio coração e acreditar ser Deus, assim como a violência e injustiça causada por sua ambição, como visto em “na multiplicação do teu commercio se enchêrão as tuas entradas de iniquidade, e cahiste no peccado: e eu te lancei fóra do monte de Deos, e te exterminei, ó querubim protégente, do meio das pedras incendidas” (Ez, 28, 16). Mas, dentro do falado à cidade de Tiro, não há menção de alguma competição com o divino.

O que, por sua vez, não é o mesmo que dizer que não há menção do orgulho da cidade. No entanto, é importante ressaltar o ponto de partida de sua prepotência: seu príncipe. Como Taylor (1984, p. 176) explica:

Abandona-se a metáfora neste poema e o príncipe de Tiro [...] é vigorosamente atacado por causa das suas reivindicações de deidade. Isso não significa, necessariamente, que Tiro acreditasse num reinado divino, pois a crítica não é tanto pessoal, mas é um sério ataque ao estado. Tiro considerava-se toda-poderosa, sobre-humana e virtualmente eterna.

Ou seja, Tiro não se via divina, mas era uma cidade estruturada ao redor do próprio valor, que comemorava as mazelas de seus competidores comerciais por mais violentas que fossem. Dentro da narrativa, Tiro não é Deus, e não se crê Deus, mas se crê como um lar capaz de fabricar e abrigar um Deus, dominando os seus inimigos como se espera de uma figura divina e perdurando pelos séculos como seu habitante imortal. Quanto ao seu príncipe, no entanto, não há dúvidas do que acredita. Taylor (1984, p. 176, grifo do autor) afirma:

O oráculo começa com a reivindicação do príncipe de Tiro que diz: *Eu sou Deus*. Esta reivindicação, que é a base da condenação, é esporadicamente repetida através do oráculo (2b, 6, 9). O príncipe, assim, não é um deus, mas homem (2, 9). Sua reivindicação de sabedoria, que não lhe é negada (3-5), levou seu coração, de modo estúpido, a se exaltar. Então terá seu fim encontrando a morte nas mãos dos estrangeiros, de maneira totalmente impossível para manter sua imagem de grandeza. Porque eu o falei, diz o Senhor Deus, e Deus tem sempre a palavra final.

---

<sup>54</sup> TAYLOR, 1984, p. 174

Desta maneira, Tiro, mais do que uma cidade que representa somente a Escobar, ecoa como o berço em que Bentinho nasceu. Afinal, em Ez, 28, 12-14, encontramos, direcionado ao príncipe de Tiro:

E foi-me dirigida a palavra do Senhor, a qual dizia: Filho do homem, levanta hum grande pranto sobre o rei de Tyro: e dir-lhe-has: Isto diz o Senhor Deos: Tu eras o Sello da Semelhança, cheio de sabedoria, e perfeito na belleza, tu estiveste nas delicias do paraíso de Deos: o teu vestido estava ornado de toda a casta de pedras preciosas : o sardio, o topazio, e o jaspe, a chrysolitha, e a cornelina, e o berillo, a safira, e o carbunculo, e a esmeralda: o ouro, tudo foi empregado em realçar a tua fermosura: e os teus instrumentos forão preparados no dia, em que foste creado. Tu eras hum querubim, que estendia as suas azas, e protegia a arca, e o propiciatorio, e eu te puz sobre o monte santo de Deos, tu andaste no meio das pedras incendiadas.

“E eu te puz sobre o monte santo de Deos,” diz Ezequiel, acreditando proclamar as palavras vindas do Altíssimo de seu mundo, em relação ao homem que, dentro da narrativa, era jurado de morte por se enxergar divino. Apesar de “monte santo” possuir tom importante o suficiente para um falante do português médio que conheça a definição de dicionário da palavra santidade, é importante destrinchá-la dentro do livro ao qual pertence, olhando para o que as suas palavras incitam dentro de seu mundo discursivo. “Se não tivéssemos de lidar com nada mais do que isso,” Taylor (1984, p. 38) diz, sobre enxergar a mensagem do livro em seu nível mais superficial, “poderíamos resumir o ensino de Ezequiel em duas frases: Deus destruirá e, depois de 587 a.C., Deus restaurará e reconstruirá” (*ibidem*). No entanto, o autor continua (*ibidem*):

Mas para relacionar isto com as necessidades dos homens e das nações hoje, conforme é a tarefa da exposição bíblica, devemos olhar abaixo da superfície, nos princípios subjacentes da natureza de Deus e dos Seus tratos com os homens, que o profeta reconheceu e aplicou, à sua maneira, às situações dos seus próprios tempos.

A tarefa de Ezequiel, principalmente por pertencer ao seu tempo, não era fácil. O profeta, Taylor (1984, p. 38) diz, “era essencialmente um intérprete, aplicando o que sabia da natureza e das leis de Deus às condições sociais, políticas e religiosas dos seus dias”, o que continha riscos singulares dentro da esfera em que vivia. É necessário ressaltar que, na época narrativa de Ezequiel, a personalidade do Deus bíblico (isto é, seus atributos: o que considerava bom ou não, sagrado ou não) não havia se revelado com a extensão e intensidade de agora, após a completude do seu livro sagrado (de certa maneira, a jornada que viveu com o seu povo) e de sua disseminação através da esfera ocidental dada a dominação do cristianismo. Nas palavras de Taylor (1984, p. 38), isso significa que, “acima de tudo, tendo

poucos precedentes como base, e nenhuma Bíblia atrás da qual pudesse esconder-se, tinha de ter dupla certeza de que as palavras que falava não eram dele, mas, sim, d'Aquele que o enviara". E, por acreditar que não eram suas palavras, mas de seu Deus, sobre o profeta Ezequiel, Taylor (*ibidem*) ressalta:

Tinha de pesar os fatos e tirar as conclusões certas. Tinha de falar com destemor, sabendo que muito provavelmente sofreria oposição ou seria mal entendido. Tinha de falar alto, e de modo memorável, porque seus problemas de comunicação eram muito maiores do que os nossos hoje. [...] E tinha de fazer tudo isto no meio-ambiente das palavras doutros homens que professavam ser profetas, mas cujos oráculos eram uma ladainha sem a autoridade derivada de terem experimentado a palavra de Deus dentro de si mesmos.

É possível concluir, com base no que foi apresentado, que as palavras presentes em Ezequiel foram enunciadas com cuidado. E, dado que a língua é e “[...] sempre será uma forma específica de ação e cognição *situada*” (MARCUSCHI, 2007, p. 38, grifo do autor), o que deve ser tratado com cuidado dentro do universo divino, para Ezequiel, estaria baseado em suas próprias experiências com o Deus que pensava representar e o mundo no qual os dois estavam situados. “E com isso,” Marcuschi (2007, p. 40) diria, “entramos na questão da explicitude”. Explicitude que, para Marcuschi (*ibidem*), “é oferecer uma formulação discursiva de tal modo que contenha em si as condições de interpretabilidade adequada ou pretendida”. Para Taylor (1984), o que demarca um tema (isto é, o que o torna explícito) como central dentro do livro de Ezequiel é sua constante repetição, e ele comenta sobre cinco destes. Entre eles, sobre o que ele chama de “A Transcendência de Deus”, diz (p. 38-39):

Toda profecia começa com o caráter do Deus que a inspira. No caso de Ezequiel, que foi criado nos círculos sacerdotais em Jerusalém, é inevitável que o aspecto de Deus que ele sentia mais profundamente era Sua santidade. Esta não era uma qualidade moral, embora pudesse mostrar-se em ações morais, e fazia assim mesmo (cf. Is 5 : 16b). Era uma palavra que expressava relacionamento. O significado da raiz de *qôdes* (“santidade”) é “estar separado”, e assim, ser desligado doutros relacionamentos e usos comuns para cumprir uma função peculiar, uma que pertence a Deus, o Santo. O Deus de Israel não possuía, simplesmente, esta qualidade; Ele era esta qualidade. Tudo quanto tinha ligação com Ele derivava de Ele a santidade. Podia, portanto, haver um lugar santo onde Ele era adorado, pessoas santas que agiam como Seus ministros, vestes santas que usavam e equipamentos santos que empregavam. Seu nome também era santo, Seu povo Israel era santo (até quando estava vivendo na injustiça), e o lugar onde fez Sua habitação era Seu santo monte. A visão do Senhor montado no Seu carro-trono (1-3) tipificava este senso de transcendência e de majestade. Era indizivelmente esplêndido, misteriosamente intrincado, sobre-humano e sobrenatural, infinitamente móvel mas nunca preso à terra, onívidente e onisciente. É assim que Deus Se revelou a Ezequiel, não por proposições acerca do Seu caráter mas, sim, no encontro pessoal. [...] O homem de Deus sai da Sua presença indelevelmente marcado com a *glória* do seu Senhor.

O “monte santo” no qual Deus colocou o príncipe de Tiro, desta maneira, não é apenas um lugar, e não é um engrandecimento à personalidade (ou características, bens e atributos) do homem ao qual ele presenteou com essa posição. É a representação da escolha divina. É o que o Deus bíblico faz quando separa alguém para si, para que se relacionem. Para que o Deus bíblico se torne o seu Deus e, desta maneira, “o homem de Deus saia da Sua presença indelevelmente marcado com a *glória* do seu Senhor” (*ibidem*)

Com Caldwell (2002) destaca, é importante ressaltar: não é somente o profeta Ezequiel que tomava o cuidado de medir o que falava (e, assim, o que era nomeado). “É Santiago quem escreve sua estória, mas os nomes dos personagens - com exceção de Ezequiel - foram conferidos pelo autor real. Eles representam o elemento do romance que pode, com absoluta certeza, ser posto na conta de Machado, e Machado de Assis não nomeia seus personagens ao acaso,” a autora afirma (p. 55), nos possibilitando relacionar o fato de que, no livro de Ezequiel, há a glória de Deus e, em Dom Casmurro, há Dona Glória, mãe de Bentinho. Seu berço.

### 3.1) A GLÓRIA

“Para a sua família e dependentes, ela é uma santa,” começa Helen Caldwell (2002, p. 64), sobre a mãe de Bentinho, e continua (*ibidem*):

Para José Dias, ela é “Santíssima”, o epíteto da Virgem Maria. Seu nome, “Maria da Glória”, é o nome da Virgem, alusivo a sua graça e títulos. O substantivo comum “glória” é o termo utilizado para designar a resplandescência depreendida das figuras de Deus, do Espírito Santo, de Cristo e Maria nas pinturas. Não obstante, o nome de Deus é constante nos lábios de Dona Glória, mas... e quanto aos atos pios?

De fato, é essencial, ao ler Dom Casmurro, se questionar: e quanto aos atos pios? Seu nome, seu papel dentro da família e a maneira como Bentinho quer apresentá-la dentro da narrativa propõem uma óbvia conexão com o divino (e, por consequência, com o texto bíblico). Afinal, como a cidade de Tiro, Dona Glória tem sucesso em seu comércio (Caldwell, 2002, p. 64):

Ela não somente dirige seu corpo de escravos, como também dirige sua família e outros dependentes com a mesma sutileza. Mas a sua capacidade nos negócios não se resume aos escravos: ela investe ainda em papéis e bens imobiliários, empresta dinheiro a Escobar, mas com um pé atrás; mantém José Dias satisfeito com alguns tostões; tem uma parenta como companhia - não é preciso pagá-la, pressupõe-se.

E, como a cidade de Tiro, coloca seu tesouro sobre todas as outras coisas, temendo mais por sua própria riqueza (o que, neste caso, também pode ser interpretado como sua riqueza imaterial, como nome, família e filho) do que se compadecendo com o que era santo. É o que Caldwell afirma (2002, p. 64, grifo nosso):

Vimos que sua fé religiosa não interfere em sua usura. Nem o amor ao filho a impede de obrigá-lo à vida de seminarista contra a vontade, por temer, como ela própria diz, que Deus a castigue se quebrar o juramento. Mais tarde, quando passa a se identificar com Capitu e a desejar entregá-la a Bento, como se fosse um pedaço de si mesma, ela, por meio de um estratagema casuístico, *não dá a Deus a prometida recompensa*. Maria da Glória Fernandes, como a imagem de madeira e vestes de seda de Nossa Senhora da Glória da igreja vizinha, é, por fora, uma dama cristã brasileira boa e rica, mas, por dentro, dura feito um pau, um osso duro de roer.

No entanto, reiterando o que Taylor (1984) afirma, não é possível que somente Dona Glória seja a cidade do princípio. Afinal, “a crítica não é tanto pessoal, mas é um sério ataque ao estado” (TAYLOR, 1984, 176). E, como na cidade de Tiro, o Estado brasileiro do século XIX é manchado pela riqueza acumulada por meio do que é vil. Como Tiro, que celebrou a queda de Jerusalém por antecipar os ganhos monetários que teria, o Estado brasileiro mantinha como sistema a venda (seja por vias externas ou internas, de maneira a burlar eventuais limitações jurídicas que aparecessem) de seres humanos, celebrando a tortura e matança causada em nome do lucro. Como Silva Junior e Lima (2019, p. 235) elucidam:

Machado deixa muitas pistas dessa sociedade brasileira, mas sem fazer disso uma alegoria política ou literatura engajada e ufanista. As peculiaridades de trajetórias vitais (nascimento, infância, cotidiano, velhice e morte) de diversas personagens desvendam questões políticas e econômicas. Seu panorama é amplo porque documenta a realidade mundana por uma plataforma de observação em que o folhetinesco fixa elementos do Brasil do século XIX e da cultura brasileira sem a pretensão de fundar uma imagem perfeita da nossa realidade. O Machado artista (e não o jornalista ou o político) forjava um sistema alheio e próprio que incidia sobre vertentes movediças nacionais e universais.

Dona Glória, desta forma, é, também, símbolo de seu tempo. Mas não somente isso, e isso tampouco a absolve. Ela certamente não possui poder para impedir ou afetar de maneira significativa a cultura escravista no qual se vê inserida, mas seu papel dentro de Dom Casmurro é o mesmo da cidade em relação ao princípio: permitiam a sua magnitude imaginada. Não é só Dona Glória que compõe a cidade de Tiro dentro de Dom Casmurro, mas possui papel especial. A sua santidade percebida por Bentinho o estimula a crer que sua família é, verdadeiramente, divina e ele, verdadeiramente, Deus. É o que Caldwell (2002, p. 51-52, grifo da autora) ilumina, quando diz:

Todavia, o problema de Santiago não se resume a uma forte ligação com a mãe. Poderíamos levar em conta a natureza de sua mãe - pelo menos aos olhos de Bentinho. Trata-se de uma “santa”, tão inocente quanto Eva antes da queda. Deus enviou-lhe um filho, que ela devia devolver-lhe em cumprimento de um acordo primordial. Se alguém duvida de que Machado seja capaz de inserir no subconsciente deste garoto sensível a crença de que ele era filho de Deus pela Virgem Maria, basta-nos recordar Santos, o banqueiro de sucesso, porém cabeça-dura, de *Esaú e Jacó*, que acredita *conscientemente* ser pai de dois apóstolos reencarnados. O jovem Santiago tem todas as razões para acreditar haver algo de especial com ele e sua mãe.

Apesar de, por certo olhar, a admiração de um filho por uma mãe poder ser considerada inocente e até mesmo amável, acreditar ser o filho de Deus por ser impactado pela santidade que via em sua mãe, no entanto, não era o suficiente para Bentinho. Como ex-sacerdotisa, tinha conhecimento das qualidades esperadas de uma figura de alta influência dentro do cristianismo (que era o seu eventual destino prometido). Dentre elas, a mansidão, a gentileza e, sobretudo, o respeito à figura do Senhor, o Altíssimo. Mas Santiago, de fato, não o respeitava e, às vezes, o odiava. Tampouco pensava em sua mãe como figura benéfica em todos os momentos, desejando até mesmo, em certo ponto, que ela morresse, como elucida Caldwell (2002, p. 53, grifo da autora):

Embora Santiago ame a sua mãe, há momentos em que ele a odeia - por sua devoção a Deus-Pai, sua disposição de sacrificá-lo a Deus. Ele chega a desejar sua morte; planejar feri-la contando-lhe em detalhes todo o seu amor por Capitu, bem como seus namoricos; sente um prazer estranho em enganá-la com Capitu - ela e sua família de bajuladores santarrões. Da mesma forma, ele ama o Deus-Pai indulgente, de quem espera todas as dádivas como de direito a um filho, avidamente disposto a ser um Seu padre adorado; mas às vezes ele o odeia também, é irreverente e blasfemo, escarnece Seus servos, tenta enganá-lo ardilosamente. Ele inveja não só a devoção de sua mãe a Deus como também a de Capitu. Em relação a seu pai putativo, Pedro Santiago de Albuquerque, ele demonstra pouca emoção; *ele* é, na maior parte, apenas uma espécie de santo em um altar, um busto que dá lustro à sua divina família.

A inconsistente relação de admiração que Bentinho sente por sua mãe pode ser explicada porque não está baseada, verdadeiramente, em princípios cristãos. Ao menos, não nos que eram ignorados pela sociedade privilegiada de sua época. Sua admiração estava baseada no quanto bem a sua mãe se encaixava nas noções de ética prevalentes em seu mundo, e estas mesmas noções estavam ligadas ao sistema escravista que os rodeava. Afinal, a inclusão de aspectos políticos do Brasil em que vivia em suas obras, para Machado, era extremamente comum<sup>55</sup>. E, sobre isso, John Gledson (2005, p. 11, grifo do autor) diz:

<sup>55</sup> E, para Gledson (2005, p. 11), essencial, como explica: “Schwarz demonstra, pois, com êxito, que o elo entre a ficção de Machado e a sociedade em que viveu não é secundário e sim absolutamente fundamental.”

A análise de [Roberto] Schwarz mostra os perigos de ignorar a presença da tradicional família brasileira e seu lugar fundamental na sociedade. Mesmo nos romances posteriores, como *Dom Casmurro*, em que a cidade surge como um ser mais complexo, e se multiplicam as profissões a abrir caminho para que uma classe intermediária adquira alguma independência de fato (as duas classes de personagens mais comuns a aparecer nos romances são os funcionários públicos e os homens de negócios), persistem as estruturas básicas, attenuadas ou disfarçadas, mas ainda poderosas.

E, por isso, não importava que ela estivesse (ou acreditasse estar) servindo a Deus (a quem ele também deveria servir) quando o aborrecia, porque ele a julgava não pelas lentes de um servo de Deus, mas de um participante da estrutura familiar estabelecida em seu século. Estrutura da qual, como Petit (2005, p. 142) elucida, ele é a estrela, tanto por aspectos sociais públicos, quanto pela construção simbólica de sua divindade presente em sua realidade:

Em primeiro lugar, os nomes dos personagens: Bento, “o ungido”, e Glória, “a glória” - aos quais o sobrenome Santiago não faz senão acrescentar a santificação -, nomeiam os pilares deste universo, sob todos os aspectos, sacrificado. As edificações do mosteiro de São Bento e da igreja do Outeiro da Glória, ambas colocadas sobre um promontório que domina a baía do Rio de Janeiro, duplicam esta supremacia da religião, aqui abrangendo a cidade. Eleito por Deus, tanto por seu nome como pelo destino, escolhido para ele (“Para viagem da existência, [...] irá ungido com os santos óleos da teologia...” (p. 872), lhe repetirá sem parar José Dias), Bento fica marcado desde sua infância pela consciência de pertencer a uma elite, eleito por Deus para dirigir os homens. Senhor de escravos, alugados por sua mãe ou empregados para os serviços domésticos, ele sabe que vai herdá-los, como também sabe que será o futuro herdeiro da casa em que mora e dos inúmeros imóveis que a mãe possui na cidade. Desde sua infância, ele ouve os superlativos com os quais José Dias incensa sua família e sabe que o agregado se dedica, de corpo e alma, a um sistema ao qual tudo deve.

Desta maneira, a cidade do qual Bentinho é príncipe, de maneira ampla, é o sistema. O sistema que exalta o comércio de sua mãe (e, por consequência, a si mesmo); o sistema que o eleva a uma posição mais próxima de Deus, por meio da sua experiência com o clero católico (poderosa instituição em seu país); o sistema que o embebe com ideias de pureza, distinção e de uma distorcida santidade. Sobretudo, um sistema que define o seu futuro: um futuro próspero, rico, detentor de humanos como se fossem objetos, e de imóveis que nunca sairão da sua linha familiar. Um futuro que lhe promete estar rodeado de homens que, assim como José Dias, lhe devem devoção eterna, porque lhes haverá salvado a vida.

O sistema, no final do livro, permanece. No entanto, Dom Casmurro não mais o reconhece. Ou, ao contrário, não é reconhecido por ele. Sua casa, que uma vez abrigou a sua mãe, os seus servos, a sua divindade e, sobretudo, as promessas que recebia sobre o futuro, o abandona. Afinal, a monarquia na narrativa bíblica tampouco foi extermínada quando a

cidade de Tiro encontrou seu fim. A cidade de Tiro é a cidade do príncipe de Tiro. E o sistema, aqui, é aquele relacionado a Santiago. Não importa que existam outras cidades, ou outros príncipes. O que afeta Bentinho é a sua própria realeza, mas a profecia é clara ao dizer (Ez, 26, 19-21):

Porque isto diz o Senhor Deos: Quando eu te tiver reduzido a huma cidade deserta, como as cidades, que não são habitadas, e quando tiver feito vir sobre ti hum abysmo, e te tiver coberto hum diluvio d'aguas: e quando te tiver precipitado com aquelles, que descem ao lago, para te ajuntar á multidão dos mortos eternos, e te tiver collocado no fundo da terra com os que são levados ao lago, para ficas sempre deshabitada, como as solidões antigas: quando eu já tiver estabelecido a minha gloria na terra dos viventes, eu te reduzirei a nada, e tu mais não existirás, e ainda que te busquem, não te acharão mais para sempre, diz o Senhor Deos.

E, no momento em que escreve o livro, a cidade de Bentinho já não existe mais. Sendo Dom Casmurro, já está com certa idade, mas não possui o que lhe foi prometido. Não é padre e, portanto, não pode se orgulhar de sua proximidade com o Senhor, mas tampouco é marido ou pai, já que, em sua cabeça, foi traído. Não há descendência para que deixe seus imóveis, nem herdeiros para que seu império permaneça até os fins dos tempos, como os quatro (a casa de Santiago, Santiago, a cidade de Tiro e o príncipe de Tiro) se convenceram de que ia acontecer. Sua mãe já havia morrido, assim como seu mais fiel súdito, José Dias. Assim, o texto bíblico, não por coincidência, ecoa nas palavras de Dom Casmurro, quando explica o porquê a reconstrução de sua casa passada em um outro local após a morte de sua Glória, no capítulo CXLIV. Uma Pergunta Tardia (ASSIS, [1899] 2017, online, s.p), que, aqui, é apresentado em sua íntegra:

Assim chorem por mim todos os olhos de amigos e amigas que deixo neste mundo, mas não é provavel. Tenho-me feito esquecer. Móro longe e saio pouco. Não é que haja effectivamente ligado as duas pontas da vida. Esta casa do Engenho Novo, comquanto reproduza a de Matacavallos, apenas me lembra aquella, e mais por efeito de comparação e de reflexão que de sentimento. Já disse isto mesmo.

Hão de perguntar-me por que razão, tendo a propria casa velha, na mesma rua antiga, não impedi que a demolissem e vim reproduzil-a nesta. A pergunta devia ser feita a principio, mas aqui vae a resposta. A razão é que, logo que minha mãe morreu, querendo ir para lá, fiz primeiro uma longa visita de inspecção por alguns dias, e toda a casa me desconheceu. No quintal a aroeira e a pitangueira, o poço, a caçamba velha e o lavadouro, nada sabia de mim. A casuarina era a mesma que eu deixara ao fundo, mas o tronco, em vez de recto, como outr'ora, tinha agora um ar de ponto de interrogação; naturalmente pasmava do intruso. Corri os olhos pelo ar, buscando algum pensamento que alli deixasse, e não achei nenhum. Ao contrario, a ramagem começou a sussurrar alguma cousa que não entendi logo, e parece que era a cantiga das manhãs novas. Ao pé dessa musica sonora e jovial, ouvi tambem o grunhir dos porcos, especie de troça concentrada e philosophica.

Tudo me era estranho e adverso. Deixei que demolissem a casa, e, mais tarde, quando vim para o Engenho Novo, lembrou-me fazer esta reprodução por explicações que dei ao architecto segundo contei em tempo.

No entanto, a maneira conclusiva com que Dom Casmurro descreve o motivo de escrever o livro faz surgir a questão: na inundação da cidade, teria o príncipe também morrido? De acordo com Caldwell, sim. Ao menos uma parte dele. Sobre a casa, que ela afirma ser um símbolo para a alma, a autora faz uma pergunta: “quem destruiu essa casa?” (CALDWELL, 2002, 128). E continua (*ibidem*):

No capítulo CXLIV, ele diz: “Hão de perguntar-me por que razão, tendo a própria casa velha, na mesma rua antiga, não impedi que a demolissem e vim reproduzi-la nesta”. Sua resposta é esta: depois da morte de sua mãe, ele voltou para a casa, mas “toda a casa me desconheceu”; isto é, Bento desconheceu Dom Casmurro - Dr. Jekyll repudiou Mr. Hyde. “Tudo me era estranho e adverso,” diz ele, “deixei que demolissem a casa”. Em outras palavras, Hyde dá os golpes finais em Jekyll; Casmurro conclui o assassinato de Bento.

“Ele tenta fazer a ressurreição de sua alma,” a autora continua, “recuperar o que possuía de ‘Bento’” (2002, p. 129). Mas, o príncipe da cidade de Tiro, assim como sua cidade, é procurado, mas não encontrado. “Todos os que te virem entre as nações, ficarão espantados de ti: tu foste aniquilado, e não tornarás mais a ser,” disse o Senhor através de Ezequiel (Ez, 28, 19), falando com seu príncipe, que uma vez habitou seu monte santo. Contudo, não há para onde fugir. Afinal, o fim do fim é este: “Tu eras perfeito nos teus caminhos des do dia da tua criação, até que a iniquidade se achou em ti” (Ez, 28, 15).

### 3.2) O MAR

Sobre a morte do príncipe, o texto bíblico menciona três maneiras: pelas mãos de estrangeiros (a mais mencionada e repetida), pelo fogo (citada uma vez, de forma rasa) e pelo mar (também citada uma vez). Dentre os três, os mais explicitamente mencionados em Dom Casmurro são os estrangeiros e o mar. O mar, mais do que os estrangeiros. Isto é, ao menos, explicitamente mencionados como ameaça. Afinal, não é o narrador, Dom Casmurro, que destaca<sup>56</sup> (ao menos, conscientemente) a posição socialmente inferior de Capitu ou, principalmente, a de José Dias dentro de sua família e do sistema escravista em que estão inseridos como algo que o confunde. Se o chama de agregado, é porque o é. Para Dom

<sup>56</sup> Afinal, sobre a natureza das relações sociais de seu século, de acordo com Gledson, “o próprio Bento não a comprehende e, assim, não pode descrevê-la de modo direto” (2005, p. 10)

Casmurro, é uma condição natural. Mesmo considerá-lo inferior, ou ser servido por ele, são condições naturais. No entanto, as relações de poder dentro do tema são amplamente tratadas em estudos sobre o livro, dada a sua importância. Como John Gledson (2005, p. 11) afirma, sobre a agregada se apaixonar pelo herdeiro da família:

As tensões inerentes a essa situação permitem a Machado explorar a verdadeira atuação do poder em um limite crucial: o ponto em que a família (no sentido das relações consanguíneas) se impõe sobre os que de fato não lhe pertencem, embora, de certa maneira, possam ter sido adotados em seu seio. Nesse processo, ela testa os limites do paternalismo, que era a justificativa oficial, não só para o controle oligárquico, mas para a própria existência da escravidão.

Ou seja, apesar de não ser um aspecto que chamassem a atenção do narrador Dom Casmurro de modo que causasse medo ou incômodo, era um tema importante para o narrador Machado de Assis. E também é possível traçar de que maneira os estrangeiros matam o príncipe, como Petit (2005, p. 143) o faz, falando do personagem que tem um capítulo para si cujo título é “O Aggregado”:

José Dias corresponde perfeitamente a essa definição do estranho que conseguiu se iniciar no culto doméstico, a ponto de se tornar indispensável e de integrar, sem deixar de manter seu status de inferior moldável e submisso, o primeiro círculo da família patriarcal. Com a morte do pai, que era deputado no Rio e ali foi sepultado, Dona Glória se viu obrigada a ficar perto do túmulo do marido, reconstituindo na rua de Mata-Cavalos o círculo original ao redor do lar único e do túmulo comum. Naturalmente, ela conservou junto de si o estranho que fora integrado ao clã agnátilício matriarcal. José Dias representa, portanto, uma personagem essencial, ligação entre o clã patriarcal do passado e o clã matriarcal do presente. Seu estatuto deve, logicamente, se reproduzir na sequência da linhagem dos Santiago, dito de outro modo, quando Bento, herdeiro agnátilício direto do clã, assumir a liderança.

Além de ser um elo entre o “presente ‘glorificado’ e de um futuro ‘glorificável’” (PETIT, 2005, p. 144), a autora também afirma que são os seus superlativos que estruturam a ideia de poder sagrado existente no livro. Pensando também em sua própria posição agradável (se comparado com os outros possíveis rumos que sua vida podia ter tomado), José Dias se via e atuava como um guardião, designando a si o dever de julgar o que era ou não sagrado o suficiente para adentrar o círculo da família. “O risco de cognação - parentesco instituído por uma aliança externa ao clã - abala o edifício da perpetuação de uma só e mesma linhagem santificada e idolatrada por José Dias”, ela explica (*ibid.*, 145). Dessa forma, assim como Dona Glória, que inspira, José Dias incentiva e proclama a divindade de Bentinho, caminhando com ele para a arrogante conclusão de que o menino é divino, o que, dentro do texto bíblico, foi o que causou a sua punição diante dos olhos de Deus. Sendo assim, é fácil

entender como o príncipe, Dom Casmurro, morreu nas mãos de um estrangeiro: ele o trouxe até a conclusão de que era Deus, o que causou seu fim<sup>5758</sup>.

No entanto, uma pergunta permanece. E quanto a Bento, a quem Dom Casmurro buscava, e que também era Santiago (o homem), mas que já estava morto quando sua cidade foi inundada? A causa de sua morte teria sido por afogamento? O seu assassino teriam sido as águas? Teria sido o mar?

Sobre a maneira pela qual o mar afeta o príncipe, o texto bíblico diz duas coisas. A primeira, quando Deus justifica a condenação do príncipe, porque ele, com arrogância, diz: “Eu sou Deos, e estou assentado sobre a cadeira de Deos no meio do mar<sup>59</sup>” (Ez, 28, 2). A segunda, quando descreve como a água o mata. Sobre essa descrição, é relevante trazer atenção para a forma como diferentes versões<sup>60</sup> do texto bíblico transcrevem o versículo 8, do capítulo 28 do livro de Ezequiel. Na versão Almeida Fiel e Corrigida, está escrito: “Eles te farão descer à cova e morrerás da morte dos traspassados no meio dos mares”. Na versão Nova Tradução na Linguagem de Hoje, está escrito: “Eles o matarão e o mandarão para um túmulo de água”. Na versão Bíblia de Jerusalém, está escrito: “Far-te-ão descer à cova e morrerás de morte violenta no coração dos mares”. No entanto, na Vulgata de Antonio Pereira De Figueiredo, de 1866, a que Machado de Assis comprovadamente possuía, é possível se ler: “Elles te matarão, e te precipitarão do throno: e tu morrerás na perda dos que serão mortos no coração do mar”.

Ao contrário do que é possível extrair das outras versões, amplamente conhecidas e lidas no Brasil, dentro da Vulgata de Antonio Pereira de Figueiredo, o príncipe não morre por conta do mar. Na verdade, é possível inferir que a perda daqueles que de fato morrem no mar é o que, sim, causa a sua morte. Dessa maneira, ele não morre pelo excesso, mas pela falta. E é essa falta que o assassina. A pergunta se torna, então, a quem o mar mata? E como a falta mata a Bentinho? O que, por sua vez, é o mesmo que perguntar: de que maneira foi Bentinho destruído?

---

<sup>57</sup> Ainda há muito o que falar sobre José Dias e sua posição como estrangeiro e seu papel na estrutura de Dom Casmurro, mesmo em relação ao livro de Ezequiel em específico, mas não é possível fazê-lo nesta dissertação sem que o seu objetivo se desvie. A passagem sobre o fogo no texto bíblico não é tratada aqui pelo mesmo motivo.

<sup>58</sup> O óbvio fato de que Capitu também é estrangeira será tratado mais adiante nesta mesma dissertação.

<sup>59</sup> Algo que remete a Petit e sua fala sobre “as edificações do mosteiro de São Bento e da igreja do Outeiro da Glória, ambas colocadas sobre um promontório que domina a baía do Rio de Janeiro.”

<sup>60</sup> Escolhidas, aqui, por 1) tradição; 2) ser a mais popular em idades mais novas, 3) sua literariedade, nesta ordem. No entanto, são trazidas à tona apenas para ênfase de um aspecto da Vulgata que Machado possuía, e não como objeto de estudo desta dissertação no âmbito de suas traduções.

### 3.2.1) O MAR É MORTE

A presença do mar no texto de Dom Casmurro não é um segredo. Muito pelo contrário, é um símbolo que permeia e invade o texto de forma tanto literal (como o elemento da natureza, descrito como paisagem inúmeras vezes) quanto de maneira lúdica (como, por exemplo, quando serve a Bentinho como elemento de alguma metáfora). A própria Caldwell (2002, p. 145, grifo da autora) o destaca como um símbolo em destaque dentro da narrativa, dizendo:

Quando Bento, nas instruções de Capitu, tenta conquistar José Dias para o plano deles, ele contempla o mar. A primeira briga, assim como as últimas, são comparadas às tempestades marinhas. Os recém-casados vão morar no mar (praia da Glória) e passam as noites contemplando céu e mar. Santiago tem ciúme de Capitu contemplando o mar. Após o nascimento de Ezequiel, Escobar e Santiago vão caminhar na praia ou no Passeio Público (de onde se pode ver o mar). Escobar muda-se para uma casa perto do mar e os dois casais passam as noites na casa de Santiago ou na de Escobar “contemplando o mar”. [...] Escobar tinha pulmões e braços fortes para nadar no mar, mas vai longe demais e nele se afoga - e esse mar é identificado com os olhos de Capitu.

Por meio desse trecho, é possível notar que grande parte da participação do mar dentro do texto de Dom Casmurro se dá enquanto cenário, possibilitando até mesmo a interpretação superficial de que sua inclusão acontece por conta dos locais em que o enredo da trama se passa (de que a sua descrição e inclusão seja, por conta disso, inevitável e, dessa maneira, desintencional). No entanto, como Salomão (2021, p. 81-82) pontua:

A obra machadiana é pontilhada por marcas de leitura que sugerem a imagem do palimpsesto em que as filigranas contam, não devendo ser consideradas apenas como ornamento do estilo, como durante muito tempo ocorreu e ainda ocorre com a natureza e a topografia, elementos desconsiderados como sistema de sentido na obra do autor carioca. Quando Machado escreveu o Dom Casmurro já realizara uma sólida leitura dos clássicos gregos e latinos (Heráclito, Ovídio), de Spinoza, Shakespeare, Dante, Leopardi, de Montaigne e Pascal, de Schopenhauer, enfim. Todos autores aqui citados porque é com eles que Machado dialoga mais de perto no Dom Casmurro sobre o tema do tempo, da memória e da água, de certo modo entrelaçados no romance.

Descartar a influência de um elemento literário por ser cenário, dentro da Poética Cognitiva, é tratá-lo com fundo (*ground*), em vez de tratá-lo como figura (*figure*). Tanto a noção de fundo quanto a noção de figura foram observadas, inicialmente, por psicólogos gestalt no começo do século XX, em busca de analisar as impressões de um ambiente na mente do ser humano. Como Stockwell (2002, p. 15, tradução nossa) explica:

Se não tivéssemos a facilidade de criar uma diferença entre figura e fundo, então só seríamos capazes de perceber um campo "plano" de formas e cores interligadas em nosso ambiente. No entanto, vemos, ouvimos e nos movemos em três dimensões estéreo, e assim a capacidade cognitiva de determinar o que são figura e fundo é clara e literalmente uma incorporação dessa condição humana. Além disso, uma vez que figura e fundo são diferenciados com base em traços ou características que percebemos nos objetos em vista, nossa orientação no mundo depende fundamentalmente de nossa capacidade de perceber estilo e diferenças estilísticas em objetos. Figura e fundo são, portanto, características básicas da análise estilística literária também.<sup>61</sup>

Dito de maneira simples, determinar o que é fundo e o que é figura depende do que atrai a atenção dos olhos humanos e, dentro da literatura, isso é relacionado à protuberância (*prominence*) de um elemento em relação ao outro. A atenção humana, como Stockwell explica, não é constante. Ao contrário, ela é marcada por se desviar a todo momento, o que inclui a atenção que os elementos de uma narrativa atraem. A maneira como elementos atraem atenção em relação aos outros presentes na cena (ou seja, sua protuberância em relação aos outros) é o que geralmente determina o que é tratado como fundo e o que é tratado como figura. Nas palavras de Stockwell (2002, p. 18, tradução nossa, grifo do autor):

A atenção é seletiva, em vez de um fenômeno generalizado e indiscriminado. Certos elementos em um campo visual são selecionados para atenção, e estes serão tipicamente os elementos que são considerados figuras. Isto significa que o fundo de certo campo visual é desselecionado, ou caracterizado por **negligência**. Psicólogos cognitivos têm usado a metáfora do "holofote" como um meio de entender o foco da atenção. O que quer que esteja no centro das atenções em um determinado momento receberá todo o interesse e foco de processamento do espectador ou leitor: todas as expectativas baseadas na experiência anterior com aquela figura atendida serão acionadas e estarão prontas para acompanhar a atividade da figura.

Desta maneira, a figura é marcada (entre outros aspectos) pelo seu movimento. Não simplesmente o movimento físico, mas também a maneira como evolui e se transforma dentro da narrativa. Personagens costumam ser figuras "porque se movem pelo fundo, espacial ou temporalmente à medida que o romance avança, ou qualitativamente à medida que evoluem e coletam características de seu aparente desenvolvimento psicológico"<sup>62</sup> (STOCKWELL, 2002, p. 16, tradução nossa). É por isso que são facilmente identificados

<sup>61</sup> "If we did not have the facility for creating a difference between figure and ground, then we would only be able to perceive a 'flat' field of interlocking shapes and colours in our environment. However, we see, hear and move in stereo three dimensions, and so the cognitive capacity for making figure and ground is clearly and literally an embodiment of this human condition. Furthermore, since figure and ground are differentiated on the basis of traits or features that we perceive in the objects in view, our orientation in the world fundamentally depends on our ability to perceive style and stylistic differences in objects. Figure and ground are therefore the basic features of literary stylistic analysis too."

<sup>62</sup> "Characters are also figures because they move across the ground, either spatially or temporally as the novel progresses, or qualitatively as they evolve and collect traits from their apparent psychological development."

como figuras, ao invés de serem fundo de seu próprio cenário. Stockwell (2002, p. 15, tradução nossa) diz, sobre personagens: “Estilisticamente, eles provavelmente serão o foco da narrativa, movendo-se por diferentes ambientes, e provavelmente estarão associados a certos verbos de ação intencional em contraste com os tipos de verbos atributivos ou existenciais usados descritivamente para o cenário”.<sup>63</sup>

Apesar do caráter de cenário do mar em *Dom Casmurro*, no entanto, ele parece burlar o que é esperado de um cenário e, historicamente, chama a atenção para si durante toda a trama. Não somente enquanto leitores estão lendo a obra, mas a sua influência e o seu impacto no mundo discursivo de *Dom Casmurro* perpassa o tempo em que a obra está sendo lida e segue os seus leitores após fecharem o livro, deixando sua marca e reverberando na mente de quem entra em contato com a obra.

Salomão, por exemplo, confere ao mar características comumente associadas à figura, conferindo o seu papel enquanto cenário<sup>64</sup> (ao dizer que não percebe se faz o mal), mas tampouco é indiferente (emoção geralmente conferida a seres pensantes) ao que acontece durante a narrativa, como visto em (2021, p. 93):

Que papel teria o mar no desenrolar da história? Apenas bate na pedra, como é seu costume desde Ulisses e antes? Se não fosse o mar, se Escobar não tivesse morrido afogado e não houvesse a cena do enterro em que Capitu fixou o defunto, com aqueles olhos de ressaca, tudo teria sido diferente? A natureza, ou seja, o mar, assume no romance um aspecto de indiferença, do ponto de vista fenomenológico; se faz o mal sequer se apercebe disso, obedecendo a leis materiais objetivas. No entanto, está presente, e a tudo pervaga, não sendo indiferente para a economia do sentido do romance.

A ressonância que o mar tem dentro da obra de *Dom Casmurro* é facilmente sentida, mas não tão facilmente explicada. No entanto, de acordo com Stockwell (2009, p. 17, tradução nossa), a ressonância literária como um todo também possui essa mesma dificuldade de identificação e explicação:

A dificuldade é dupla, primeiramente no sentido graduado e variável do fenômeno em si: ressonância não é um objeto, mas um sentimento texturizado prolongado que pode ser revivido periodicamente após a experiência inicial. Um senso de significância e saliência pessoal pode atingir o leitor em uma primeira leitura, ou pode emergir somente mais tarde, e então várias vezes na vida em andamento com diferentes intensidades e profundidades. Em segundo lugar, a dificuldade em fixar a ressonância também reside na pobreza de nosso aparato analítico para descrevê-la,

<sup>63</sup> “Stylistically they are likely to be the focus of the narrative, moving through different settings, and are likely to be associated with certain verbs of willful action by contrast with the attributive or existential sorts of verbs used descriptively for the background.”

<sup>64</sup> Cenário e fundo, nesta dissertação, são termos diferentes e remontam a diferentes conceitos. Um se refere ao sentido estilístico, o outro se refere ao conceito cognitivo.

na crítica literária. Normalmente, onde o sentimento é discutido, ele é descrito em termos impressionistas. A imprecisão do discurso reflete e perpetua a sensação de imprecisão do conceito. Grande parte dessa discussão visa não tanto capturar a noção de ressonância descritivamente, mas reencená-la na textura retórica da própria linguagem do crítico.<sup>65</sup>

No entanto, ainda sobre ressonância, o autor sugere o que configura algo que ressona literariamente: “É causada por uma espécie de reverberação psíquica entre dois tempos, lugares, estados ou esferas — um comum e outro extraordinário<sup>66</sup>” (2009, p. 18, tradução nossa) Além disso, exemplifica, dizendo: “Assim, por exemplo, uma epígrafe bíblica para um poema sobre um ônibus escolar vazio em uma tempestade de neve ressoa entre o temporal e o eterno, emprestando ao ônibus uma aura de significado cósmico.<sup>67</sup>” (2009, p.18, tradução nossa).

Desta, é possível concluir: o mar em *Dom Casmurro* (também) é cenário, mas não é tratado como fundo, visto que é inicialmente comum mas reverbera entre o extraordinário e não desaparece, chamando a atenção dos leitores para si. Machado o escreve e inclui como participante ativo na ressonância do livro, bem como uma entidade que não permanece imóvel (mecanicamente ou metaforicamente), mas, sim, age como figura. Como Salomão explica (2021, p. 83):

Machado recupera topoi de potente carga semântica, capazes de atravessar – e de se sobrepor a – sistemas literários e culturais distantes no tempo. Todavia, merece ainda maior consideração o modo como o nosso autor organizou a presença do mar em relação aos personagens e à própria topografia do Rio de Janeiro. Tendo presente a articulação da memória com a topografia e, portanto, alargando a perspectiva de Bachelard para incluir as filigranas machadianas, vamos encontrar a imagem obsessiva da onda e do mar no *Dom Casmurro*, como fruto de um trabalho desenvolvido com paciência durante muito tempo e em muitos outros textos.

A maneira com que o mar se move enquanto figura não pode ser descrita nessa dissertação (com limite de páginas e tema) em sua totalidade. Dentro do próprio texto de

<sup>65</sup> “The difficulty is twofold, firstly in the graded and variable sense of the phenomenon itself: resonance is not an object but a textured prolonged feeling that can be revivified periodically after the initial experience. A sense of significance and personal salience can strike the reader on a first reading, or may emerge only later on, and then several times in ongoing life with different intensities and depths. Secondly, the difficulty in pinning down resonance also lies in the poverty of our analytical apparatus for describing it, in literary criticism. Typically, where the feeling is ever discussed, it is described in impressionistic terms. The vagueness of the discourse reflects and perpetuates the sense of vagueness of the concept. Much of this discussion aims not so much at capturing the notion of resonance descriptively as re-enacting it in the rhetorical texture of the critic’s own language.”

<sup>66</sup> It’s caused by a kind of psychic reverberation between two times, places, states, or spheres – one common and the other extraordinary.

<sup>67</sup> “It’s an aura of significance, significance beyond the otherwise insignificant event taking place. It’s caused by a kind of psychic reverberation between two times, places, states, or spheres – one common and the other extraordinary.”

Salomão (2021), por exemplo, ele é tratado como representação do tempo e da memória, e, tal como os outros elementos nos livros de Machado, possui camadas de significado que não parecem se esgotar. Nesta dissertação, em específico, seu caráter enquanto figura é analisado pela forma pela qual é marcado por uma evolução específica de significado metafórico. E a análise deve-se iniciar com a afirmativa de que “a metáfora reside no pensamento, não apenas nas palavras<sup>68</sup>” (LAKOFF e TURNER, 1989, p. 2, tradução nossa), o que, em um primeiro momento, parece óbvio, mas são as suas consequências teóricas que devem ser exploradas. A língua, no geral, está permeada de expressões metafóricas que seguem metáforas conceptuais básicas que baseiam o pensamento de falantes, determinadas por sua relevância dentro do mundo cultural, conceitual e social desta língua. Como Lakoff e Turner (1989, p. 1, tradução nossa) explicam:

Metáforas são tão comuns que muitas vezes deixamos de notá-las. Veja a maneira como normalmente falamos sobre a morte. O eufemismo "ele foi embora" não é arbitrário. Quando alguém morre, não dizemos "ele bebeu um copo de leite" ou "ele teve uma ideia" ou "ele estufou seu sofá". Em vez disso, dizemos coisas como "ele se foi", "ele nos deixou", "ele não está mais conosco", "ele partiu", "ele foi tirado de nós", "ele foi para o além" e "ele está entre os queridos que partiram". Todas essas são mundanas e são metafóricas. Todas são instâncias de uma maneira metafórica geral que temos para conceber nascimento, vida e morte, na qual o <sup>NASCIMENTO É CHEGADA, A VIDA É ESTAR PRESENTE AQUI</sup> e a <sup>MORTE É PARTIDA</sup>. Assim, falamos de um bebê que está “a caminho” e que é “um pequeno pacote do céu”, e enviamos anúncios de sua “chegada”.<sup>69</sup>

No entanto, existem as metáforas conceptuais básicas (ou seja, aquelas que baseiam o pensamento humano) e simplesmente metáforas idiossincráticas, já que “dado qualquer conceito bem estruturado, uma pessoa inventiva provavelmente pode encontrar uma maneira de entender um conceito por meio de outro<sup>70</sup>” (LAKOFF e TURNER, 1989, p. 50, tradução nossa). Lakoff e Turner (1989) consideram essa diferenciação essencial para o total entendimento sobre metáforas conceptuais básicas, e explicam (p. 51, tradução nossa):

---

<sup>68</sup> “metaphor resides in thought, not just in words.”

<sup>69</sup> “Metaphors are so commonplace we often fail to notice them. Take the way we ordinarily talk about death. The euphemism "He passed away" is not an arbitrary one. When someone dies, we don't say "He drank a glass of milk" or "He had an idea" or "He upholstered his couch." Instead we say things like "He's gone," "He's left us," "He's no longer with us," "He's passed on," "He's been taken from us," "He's gone to the great beyond," and "He's among the dear departed." All of these are mundane, and they are metaphoric. They are all instances of a general metaphorical way we have of conceiving of birth, life, and death in which <sup>BIRTH IS ARRIVAL, LIFE IS BEING PRESENT HERE, and DEATH IS DEPARTURE</sup>. Thus, we speak of a baby being "on the way" and "a little bundle from heaven," and we send out announcements of its 'arrival.'”

<sup>70</sup> “Given any well-structured concept, an inventive person can probably find a way to understand another concept using it.”

Metáforas conceituais básicas são parte do aparato conceitual comum compartilhado por membros de uma cultura. Elas são sistemáticas no sentido de que há uma correspondência fixa entre a estrutura do domínio a ser compreendido (por exemplo, morte) e a estrutura do domínio em termos do qual estamos entendendo-o (por exemplo, partida). Geralmente as entendemos em termos de experiências comuns. Elas são amplamente inconscientes, embora a atenção possa ser atraída para elas. Sua operação na cognição é principalmente automática. E elas são amplamente convencionalizadas na linguagem, ou seja, há um grande número de palavras e expressões idiomáticas em nossa linguagem cujas interpretações dependem dessas metáforas conceituais.<sup>71</sup>

Além disso, os autores argumentam que mesmo as metáforas idiossincráticas não são conceptualmente únicas, podendo ser destrinchadas e eventualmente identificadas como uma metáfora conceptual básica dita de maneira diferente.

Sobre a maneira com que poetas e autores lidam com as metáforas conceituais básicas existentes, Lakoff e Turner (1989) citam três formas, e a terceira é a forma relevante para esta dissertação e a maneira como Machado lidou com as metáforas em sua obra. Eles dizem (p. 51, tradução nossa):

A terceira postura é tentar sair das formas comuns em que pensamos metaforicamente e oferecer novos modos de pensamento metafórico ou tornar o uso de nossas metáforas básicas convencionais menos automático, empregando-as de maneiras incomuns, ou desestabilizá-las e, assim, revelar suas inadequações para dar sentido à realidade. A terceira postura é parte do que caracteriza o *avant-garde* em qualquer época.<sup>72</sup>

O movimento do mar dentro da obra de Dom Casmurro, uma vez que foi identificado que figuras necessitam necessariamente de um avanço (em significado ou em movimento) para que não percam a atenção de seus leitores e que o mar tem papel de figura e não de fundo, é marcado por meio da sua inserção em metáforas conceituais básicas que permeiam a narrativa e são utilizadas não somente para a construção de significado, mas para iluminar e esclarecer aspectos dos outros personagens presentes na trama. As metáforas coexistem, apesar de serem contraditórias, dada a complexidade dos temas de que tratam. Lakoff e Turner (1989) afirmam que, da mesma maneira, temas como morte, vida e tempo nunca

<sup>71</sup> “Basic conceptual metaphors are part of the common conceptual apparatus shared by members of a culture. They are systematic in that there is a fixed correspondence between the structure of the domain to be understood (e.g., death) and the structure of the domain in terms of which we are understanding it (e.g., departure). We usually understand them in terms of common experiences. They are largely unconscious, though attention may be drawn to them. Their operation in cognition is mostly automatic. And they are widely conventionalized in language, that is, there are a great number of words and idiomatic expressions in our language whose interpretations depend upon those conceptual metaphors.”

<sup>72</sup> “The third stance is to attempt to step outside the ordinary ways we think metaphorically and either to offer new modes of metaphorical thought or to make the use of our conventional basic metaphors less automatic by employing them in unusual ways, or otherwise to destabilize them and thus reveal their inadequacies for making sense of reality. The third stance is part of what characterizes the avant-garde in any age.”

poderiam ser encapsulados por uma só metáfora conceptual, visto que há sempre uma nova visão e um novo dizer sobre o tema.

É possível identificar essas metáforas como conceptuais básicas dentro da obra porque, como explicitado por Lakoff e Turner, “elas são amplamente convencionalizadas na linguagem, ou seja, há um grande número de palavras e expressões idiomáticas em nossa linguagem cujas interpretações dependem dessas metáforas conceituais” (1989, p. 51, tradução nossa), o que é visível em relação ao mar, à onda e às águas dentro de Dom Casmurro.

De maneira similar, é possível tratá-las como metáforas conceptuais básicas apesar de não serem básicas no mundo real dado que “é um princípio da poética cognitiva que os mesmos mecanismos cognitivos se aplicam à leitura literária como a todas as outras interações, e assim podemos entender um mundo discursivo como o domínio mediador para a realidade, bem como ficções projetadas. Para sermos capazes de fazer isso, devemos ser capazes de negociar a identidade transmundana – isto é, devemos ter uma facilidade de mapeamento entre mundos<sup>73</sup>” (STOCKWELL, 2002, p. 94, tradução nossa). Essa necessidade de transitar entre mundos, real e fictícios, não está presente somente nos leitores de Dom Casmurro, mas também por Dom Casmurro em si, que conta a sua própria história, avocando os mesmos mecanismos cognitivos necessários para organizar os diferentes espaços mentais presentes em sua narrativa da forma que seus leitores também precisam. O livro de Dom Casmurro é escrito pelo personagem Dom Casmurro, e sua narrativa depende de sua identidade e de sua organização cognitiva enquanto humano. As metáforas idiossincráticas de sua cabeça se tornam, então, as mesmas que baseiam conceptualmente a narrativa que ele escreve (e que dão sinais de sua presença pela maneira como ele as insere em sua linguagem, mesmo que inconscientemente).

Dentre as três metáforas conceptuais selecionadas para análise nesta dissertação, cada uma representa uma parte da vida de Santiago, o homem, e se refere a diferentes facetas de sua história. Nesta seção, também, a análise começa pelo fim, e segue de maneira regressiva até o começo. Sendo assim, a primeira das três explicitadas nesta dissertação é o título do subcapítulo: *O MAR É MORTE*. Não por acaso, é a metáfora conceptual que baseia o final da vida de Santiago, quando já é Dom Casmurro e, dessa forma, a mais óbvia, já que o livro é escrito por Dom Casmurro após a morte de Bento e a inundação de sua cidade. É a metáfora

---

<sup>73</sup> “It is a principle of cognitive poetics that the same cognitive mechanisms apply to literary reading as to all other interaction, and so we can understand a discourse world as the mediating domain for reality as well as projected fictions. In order to be able to do this, we must be able to negotiate trans-world identity – that is, we must have a mapping facility between worlds.”

conceptual que Caldwell também extraí em relação ao mar, quando diz: “Portanto, a implicação do símbolo do mar, até onde respeita a Santiago, é a mesma que a da casa, do soneto e do sonho: fracasso; naufrágio; perda da alma, do paraíso, da vida, do amor” (2002, p. 145).

A presença da palavra ‘naufrágio’ não é arbitrária, mas aparece por conta de uma fala do próprio Dom Casmurro, já citada aqui em outros momentos, devido a sua importância e centralidade para o tema. É como ele descreve o fim de sua vida, após seus esforços de conseguir o que queria (todos fracassados). No capítulo CXXXII, Dom Casmurro (ASSIS, [1899] 2017, online, s.p) diz:

Releva-me estas metaphoras; cheiram ao mar e á maré que deram morte ao meu amigo e comborço Escobar. Cheiram tambem aos olhos de ressaca de Capitú. Assim, posto sempre fosse homem de terra, conto aquella parte da minha vida, como um marujo contaria o seu naufragio.

Além de associar o mar e a maré com a morte do seu “amigo” Escobar (o que soa como um lamento irônico, já que, a esse ponto, está convencido de que seu “amigo” o traiu com sua mulher, e chega a descrevê-lo como “comborço”), descreve a sua vida como um marujo e seu naufrágio. Ou seja, descreve sua vida por meio de uma metáfora. Esta não é conceptual básica, mas pode ser destrinchada e eventualmente chegar à apresentada aqui, a de que <sup>O MAR É MORTE</sup>. Como visto em Fillmore (1982, p. 112, tradução nossa) e sua Teoria de Frames,

[...] palavras representam categorizações de experiência, e cada uma dessas categorias é subjacente a uma situação motivadora que ocorre em um contexto de conhecimento e experiência. Com relação ao significado da palavra, a pesquisa semântica de enquadramento pode ser pensada como o esforço para entender qual razão uma comunidade de fala pode ter encontrado para criar a categoria representada pela palavra, e para explicar o significado da palavra apresentando e esclarecendo essa razão.<sup>74</sup>

Como exemplo, o autor utiliza uma analogia. Ele compara a gramática com uma caixa de ferramentas. É possível analisar as ferramentas pela sua aparência e por aquilo de que são feitas (representando a fonologia e morfologia, por exemplo), mas também é possível analisá-las perguntando como são usadas, por que são usadas para o que são usadas, e por que

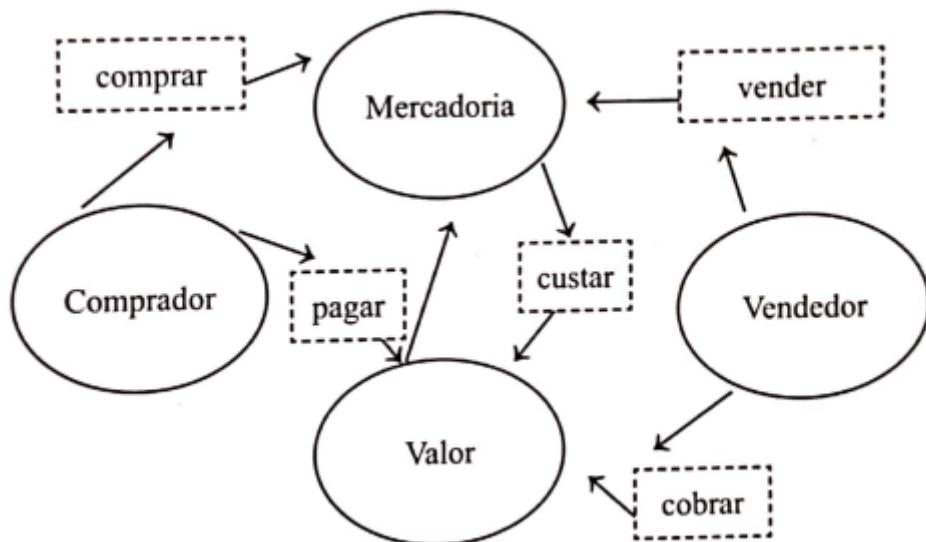
<sup>74</sup> “[...] words represent categorizations of experience, and each of these categories is underlain by a motivating situation occurring against a background of knowledge and experience. With respect to word meaning, frame semantic research can be thought of as the effort to understand what reason a speech community might have found for creating the category represented by the word, and to explain the word's meaning by presenting and clarifying that reason.”

seres humanos estão interessados nas atividades em que elas são utilizadas. O autor (*ibidem*) explica:

Nessa analogia, é possível pensar em um texto linguístico, não como um registro de 'pequenos significados' que dão ao intérprete a tarefa de montá-los em um 'grande significado' (o significado do texto que os contém), mas sim como um registro das ferramentas que alguém usou para realizar uma atividade específica. O trabalho de interpretar um texto, então, é análogo ao trabalho de descobrir em qual atividade as pessoas tiveram que se envolver para usar essas ferramentas em ordem<sup>75</sup>.

Ferrari, demonstrando a utilização da Teoria de *Frames* na prática, diz que “em relação ao grupo de verbos *comprar*, *vender*, *pagar*, *gastar*, *custar*, *cobrar*, por exemplo, Fillmore (1982:116-117) afirma ser necessário acessar o *frame* de <sup>EVENTO COMERCIAL</sup> para interpretá-los” (FERRARI, 2011, p. 50, grifo da autora). Embora cada palavra destaque aspectos diferentes do *frame*, todos se relacionam dessa maneira:

Figura 1.6 - Representação do frame de <sup>EVENTO COMERCIAL</sup>



FERRARI, 2011, p. 51

Em relação à palavra “naufrágio”, é possível suscitar o frame de <sup>DESASTRE MARÍTIMO</sup>. E há elementos presentes nesse *frame* que permanecem mesmo quando usados em uma metáfora como, por exemplo: as vítimas (a tripulação), a embarcação, a causa (um mar revolto, colisão, erro humano, etc.) e as consequências (perdas de bens materiais, vidas,

<sup>75</sup> “In this analogy, it is possible to think of a linguistic text, not as a record of 'small meanings' which give the interpreter the job of assembling these into a 'big meaning' (the meaning of the containing text), but rather as a record of the tools that somebody used in carrying out a particular activity. The job of interpreting a text, then, is analogous to the job of figuring out what activity the people had to be engaged in who used these tools in order.”

esquecimento, etc.). Quando Dom Casmurro diz que “conto aquella parte da minha vida, como um marujo contaria o seu naufrágio” (ASSIS, [1899] 2017, online, s.p), ele, como em todas as metáforas, a utiliza para “mapear certos aspectos do domínio <sup>BASE</sup> para o domínio <sup>ALVO</sup>”, dessa forma, produzindo um novo entendimento do domínio <sup>ALVO</sup><sup>76</sup>” (LAKOFF e TURNER, 1989, p. 38-39, tradução nossa). Ou seja, ele tenta explicar a sua vida por meio do *frame* de naufrágio. Os elementos, então, seriam mapeados dessa forma: as vítimas (ele mesmo), a embarcação (a sua cidade, sua casa, sua alma, sua vida), a causa (a traição de sua mulher e melhor amigo ou, dito de outra forma, a astúcia deles e a sua própria inocência) e as consequências (a vida em que ele vive agora, onde não consegue mais se reencontrar). Dito de maneira simples, da mesma forma que um barco pequeno não consegue suportar um mar revolto, Dom Casmurro descreve que não conseguiu suportar, ou lidar com, os atos de sua mulher e melhor amigo.

Ele o faz tentando convencer os leitores de que por ser “um homem da terra”, ele era diferente dos outros dois que, por consequência, seriam criaturas do mar, aludindo a um mar que, então, representa malícia e, como para uma tripulação em um naufrágio, a sua morte. É por isso que diz que suas metáforas cheiram ao mar que levou o seu amigo: não para lamentar sua morte, mas para associá-lo com o mar e, dessa maneira, transformá-lo em um elemento de seu mal, assim como o faz quando menciona os olhos de ressaca de Capitu.

No entanto, apesar de tentar convencer os leitores de que o mar é morte, voltando dentro do tempo da narrativa, é possível chegar a um ponto em que o mar não é morte e encontrar a nossa segunda metáfora conceptual básica que norteia a narrativa: o mar é vida.

### 3.2.2) O MAR É VIDA

Antes de dizer que é um homem da terra e foi tomado e destruído pelo mar, representado pelas ações de sua mulher e amigo, como Caldwell (2002, p. 145) elucida, “quando Santiago decide cometer suicídio, isto é, separar-se de Capitu e de seu amor, pensa, ‘não tornaria a contemplar o mar da Glória’”. Além disso, depois da morte do amigo, ele vai à casa dele na praia (capítulo CXVII) e diz: “quando me deu na gana experimentar se as sensações antigas estavam mortas ou dormiam só; não posso dizer-lhe bem, porque os sonhos, quando são pesados, confundem vivos e defuntos, a não ser a respiração. Eu respirava um pouco, mas podia ser que fosse do mar, meio agitado” (ASSIS, [1899], 2017, online, s.p).

---

<sup>76</sup> “We use a metaphor to map certain aspects of the source domain onto the target domain, thereby producing a new understanding of that target domain.”

Dando a entender, essencialmente, que não contemplar o mar seria o mesmo que morrer, ou ainda, que respirava apenas por conta do movimento do mar ao seu redor.

Existem instâncias desse tipo em que Dom Casmurro falha e admite ver o mar como vida. No entanto, essa segunda metáfora conceptual não representa a vida de maneira geral. Mais do que qualquer outra coisa, vida aqui representa a vida de Santiago (incluindo sua origem, sua trajetória e suas escolhas). De certa maneira, também abrange a maneira como ele mesmo se via: sua autoimagem. E essa interpretação está aliada, essencialmente, no uso da palavra ‘amarello’ através da narrativa.

Essa escolha de associar a palavra ‘amarello’ com o próprio mar por conta de sua sonoridade não é típica dentro dos estudos machadianos. Caldwell (2002, p. 146), por exemplo, somente diz que é uma cor que está associada ao ciúme de Santiago (o que, na verdade, corrobora com o argumento apresentado mais adiante). No entanto, essa interpretação está associada a uma série de entendimentos linguísticos cognitivos e, portanto, embasada na maneira como o cérebro capta e organiza informações. E, fazendo das palavras de Stockwell as minhas (2002, p. 21, tradução nossa), “como todas as análises poéticas cognitivas, a discussão que se segue é uma questão de padrões textuais e de interpretação, que neste caso é a minha<sup>77</sup>”.

Em primeiro lugar, a associação se faz possível por conta do caráter enciclopédico inerente das palavras, como descrito por Geeraerts (2006), quando diz que envolve outras capacidades cognitivas (entre elas, a captação do som), relacionado também ao caráter prototípico da língua quanto a sua organização e categorização. Não é improvável, nem raro, que, em textos literários (que são julgados por sua estilística e poética), as palavras de sonoridade parecida sejam analisadas quanto ao efeito e significado que agregam ao ritmo e, dessa forma, ao texto. Da mesma maneira, não é raro que sejam analisadas sendo postas em grupos (isto é, categorizadas em conjunto).

Além disso, tendo identificado o mar como uma figura (e não um fundo), é importar reiterar Stockwell (2002, p. 15, tradução nossa) quando diz que personagens (como figuras) têm “limites resumidos por seus nomes próprios<sup>78</sup>”. Ou seja, a sua essência é resumida dentro de seu nome próprio e, certamente, ler o nome de um personagem no texto (mesmo que não seja uma referência a ele) ou alguma palavra que contenha o nome do personagem, é o suficiente para conectar os dois elementos. É fato que, fora do mundo discursivo de Dom

---

<sup>77</sup> “Like all cognitive poetic analyses, the discussion that follows is a matter both of textual patterns and an interpretation, which in this case is mine.”

<sup>78</sup> “[...] boundaries summarised by their proper names [...]”

Casmurro, mar não é nome próprio, mas, da mesma maneira, fora do que Machado de Assis cria, mar tampouco é figura, tampouco se transforma e tampouco adquire carga de significados com o passar do tempo (qualidades reservadas, mesmo em outros textos literários, apenas para aqueles que, sim, têm nomes próprios).

Ademais, em relação a espaços mentais, Ferrari (2011) menciona a existência de construtores de espaços mentais, que são palavras ou construções gramaticais específicas que ativam a criação de um novo espaço mental. Da mesma maneira, aqui o argumento é que não é impossível que a presença da palavra ‘mar’ em *amarello* retome o elemento de outro espaço mental na cognição do leitor. O argumento também é que, se há algum autor que pensaria ou se interessaria em realizar tal associação, este seria Machado de Assis, mestre dos nomes e do embuste<sup>79</sup>. No entanto, nada disso é relevante diante de uma associação que não revele ou ilumine significados dentro da obra. Mas ela o faz, e o faz por conta da maneira pela qual é apresentada na própria obra, onde segue uma apresentação lógica.

A palavra ‘amarello’ só aparece em seis capítulos dentro de *Dom Casmurro*. A primeira vez em que aparece é a mais significativa: no capítulo XII. Na Varanda (ASSIS, [1899] 2017, online, s.p), quando Bentinho diz:

Tijolos que pisei e repisei naquella tarde, columnas amarelladas que me passastes á direita ou á esquerda, segundo eu ia ou vinha, em vós me ficou a melhor parte da crise, a sensação de um goso novo, que me envolvia em mim mesmo, e logo me dispersava, e me trazia arrepios, e me derramava não sei que balsamo interior. Às vezes dava por mim, sorrindo, um ar do riso de satisfação, que desmentia a abominação do meu peccado. E as vozes repetiam-se confusas.

Após ouvir José Dias alertar Dona Glória sobre Bentinho, sua amiga e seu futuro, Bentinho dá-se conta de que realmente ama Capitu e Capitu o ama. Essa revelação na mente da criança não é vista como negativa. Ao contrário, Bentinho está bambo por sua euforia e é tanta a sua felicidade que diz perdoar todas as maldades de José Dias.

Tudo isto me era agora apresentado pela bocca de José Dias, que me denunciara a mim mesmo, e a quem eu perdoava tudo, o mal que dissera, o mal que fizera, e o que pudesse vir de um e do outro. Naquelle instante, a eterna Verdade não valeria mais que elle, nem a eterna Bondade, nem as demais Virtudes eternas. Eu amava Capitú! Capitú amava-me! E as minhas pernas andavam, desandavam, estacavam, tremulas e crentes de abarcar o mundo. Esse primeiro palpitar da seiva, essa revelação da consciencia a si propria, nunca mais me esqueceu, nem achei que lhe

<sup>79</sup> Antonio Cândido diz: “Disso tudo resulta algo positivo para a crítica: a noção de que era preciso ler Machado, não com os olhos, não com argúcia acadêmica, mas com o senso desproporcionado e mesmo anormal; daquilo que parece raro em nós à luz da psicologia de superfície, e no entanto compõe as camadas profundas de que brora o comportamento de cada um.” (1995, p. 2)

fosse comparavel qualquer outra sensação da mesma especie. Naturalmente por ser minha. Naturalmente tambem por ser a primeira.

É essencial prestar atenção nas duas últimas frases do capítulo: “Naturalmente por ser minha. Naturalmente tambem por ser a primeira”. Dessa maneira, torna-se claro o intuito do capítulo. Além de perceber que ama Capitu, Bentinho está se descobrindo enquanto ser humano. Está tendo sensações que nunca teve, e conclusões que sua idade não o deixou perceber sozinho. Está crescendo, tornando-se algo diferente. Transformando-se em si mesmo: em homem.

É o que ele mesmo diz no próximo capítulo (XXXIV. Sou homem!) em que a cor amarella é citada. A cor aparece de forma breve, referenciando Capitu e o quão rápido se compôs após ser quase pega pela sua mãe (argumento que Dom Casmurro carrega durante a obra inteira a favor de sua acusação), dessa maneira: “Ouvimos passos no corredor; era D. Fortunata. Capitú compoz-se depressa, tão depressa que, quando a mãe apontou á porta, ella abanava a cabeça e ria. Nenhum laivo amarello. nenhuma contracção de acanhamento, um riso espontaneo e claro.”

No entanto, mesmo que o narrador Dom Casmurro tente distrair a audiência em relação ao significado do capítulo, o título já é o suficiente para entender. Após o beijo com Capitu, Bentinho se descobre homem. Isso, para ele, tem uma série de consequências, como visto em (ASSIS, [1899] 2017, online, s.p):

—Sou homem!

Quando repeti isto, pela terceira vez, pensei no seminario, mas como se pensa em perigo que passou, um mal abortado, um pesadelo extinto; todos os meus nervos me disseram que homens não são padres. O sangue era da mesma opinião. Outra vez senti os beiços de Capitú. Talvez abuso um pouco das reminiscencias osculares; mas a saudade é isto mesmo; é o passar e repassar das memorias antigas. Ora, de todas as daquelle tempo creio que a mais doce é esta, a mais nova, a mais comprehensiva, a que inteiramente me revelou a mim mesmo. Outras tenho, vastas e numerosas, doces tambem, de varia especie, muitas intellectuaes, egualmente intensas. Grande homem que fosse, a recordação era menor que esta.

A maior das consequências é o quanto passa a detestar a ideia de ser padre e ir para o seminário. Afinal, isso significaria que ele não mais poderia ficar com Capitu e beijá-la. Tendo recém-descoberto a sensação de um beijo e, assim, a sensação de ser um homem, ele já não quer mais seguir o destino imposto para si por uma promessa que sua mãe havia feito sobre a sua própria vida. Mais uma vez, o foco do capítulo é a identidade de Bentinho quanto

a si mesmo. É homem, menino, padre, o amor de Capitu? Acima de tudo, esse, em específico, é um capítulo que fala de suas vontades (isto é, suas escolhas).

O terceiro capítulo em que a cor aparece não a descreve como algo essencial. Sua passagem é tão rápida e tão desconexa do resto do texto que poderia ter sido ignorada, não fosse o capítulo ao qual pertence. É o capítulo LVI. Um seminarista (ASSIS, [1899] 2017, online, s.p), o primeiro capítulo em que aparece Escobar. A cor é citada desta forma:

Tudo me ia repetindo o diabo do opúsculo, com as suas letras velhas e citações latinas. Vi sair daquellas folhas muitos perfis de seminaristas, os irmãos Albuquerque, por exemplo, um dos quaes é conejo na Bahia, enquanto o outro seguiu medicina e dizem haver descoberto um específico contra a febre amarella.

Nessa citação, Dom Casmurro está mencionando um opúsculo que um colega seminarista escreveu e lhe presenteou, alguns anos após o seminário, quando se reencontraram. Esse opúsculo ele menciona por alguns capítulos. Menciona que o fez querer descrever algo que ele mesmo havia escrito, menciona que teve que fingir que recordava de algumas partes para agradar o ex-colega, menciona que enxergou muitos de seus outros ex-colegas em suas páginas (onde o amarelo é citado em “a febre amarella”, e é relevante notar que a cor aparece em referência a um ex-seminarista que teve sucesso em seu caminho como médico e transformou a vida de outros para melhor), mas a parte mais importante é o que diz sobre si em relação ao opúsculo neste capítulo (ASSIS, [1899] 2017, online, s.p):

Quantas outras caras me fitavam das páginas frias do *Panegyrico!* Não, não eram frias; traziam o calor da juventude nascente, o calor do passado, o meu próprio calor. Queria lê-las outra vez, e lograva entender algum texto, tão recente como no primeiro dia, ainda que mais breve. Era um encanto ir por elas; às vezes, inconscientemente, dobrava a folha como se estivesse lendo de verdade; creio que era quando os olhos me caíam na palavra do fim da página, e a mão, acostumada a ajudá-los, faziam o seu ofício...

Dado que se passa após esse capítulo, é essencial ressaltar o tom positivo e caloroso com o qual Dom Casmurro descreve o opúsculo. Diz que, até mesmo, o recorda “de seu próprio calor”. Isto é, chega a associar a obra a si mesmo, embora também diga “dobrava a folha como se estivesse lendo de verdade”, dando a entender que não o lia verdadeiramente. No entanto, o que fica é uma impressão positiva. Ele se recorda de seu próprio calor com alegria. Até esse ponto, nem mesmo esse capítulo escapa do tema que acompanha a cor: a sua própria identidade.

Imediatamente após esse parágrafo em que recorda de seu próprio calor com positividade, é introduzida a figura de Escobar, um seminarista que, de acordo com Dom Casmurro, o seduziu. “A principio fui timido, mas elle fez-se entrado na minha confiança,” explica o narrador (ASSIS, [1899] 2017, online, s.p).

Após afirmar que a alma da gente é uma casa, e que Escobar abriu a sua própria casa a ele, Dom Casmurro diz: “Não sei o que era a minha. Eu não era ainda casmurro, nem dom casmurro; o receio é que me tolhia a franqueza, mas como as portas não tinham chaves nem fechaduras, bastava empurrá-las, e Escobar empurrou-as e entrou. Cá o achei dentro, cá ficou, até que...” (ASSIS, [1899] 2017, online, s.p). É como finaliza o capítulo. Desde o aparecimento da cor amarela no livro, é a primeira vez que um capítulo que a menciona, em vez de certezas sobre sua virilidade e identidade, traz dúvidas. No entanto, como Antonio Cândido (1995, p. 3) explica, o tema não é incomum nas obras de Machado:

Talvez possamos dizer que um dos problemas fundamentais da sua obra é o da identidade. Quem sou eu? O que sou eu? Em que medida eu só existo por meio dos outros? Eu sou mais autêntico quando penso ou quando existo? Haverá mais de um ser em mim? Eis algumas perguntas que parecem formar o substrato de muitos dos seus contos e romances. Sob a forma branda, é o problema da divisão do ser ou do desdobramento da personalidade, estudados por Augusto Meyer. Sob a forma extrema é o problema dos limites da razão e da loucura, que desde cedo chamou a atenção dos críticos, como um dos temas principais de sua obra.

No quarto capítulo em que a cor amarela é citada (LIX. Convivas de boa memória), dois capítulos após o aparecimento de Escobar, é esta a maneira em que ela aparece (ASSIS, [1899] 2017, online, s.p):

Não, não, a minha memória não é boa. Ao contrário, é comparável a alguém que tivesse vivido por hospedarias, sem guardar delas nem caras nem nomes, e sómente raras circunstâncias. A quem passe a vida na mesma casa de família, com os seus eternos moveis e costumes, pessoas e affeições, é que se lhe grava tudo pela continuidade e repetição. Como eu invejo os que não esqueceram a cor das primeiras calças que vestiram! Eu não atino com a das que enfiei ontem. Juro só que não eram amarellas porque execro essa cor; mas isso mesmo pode ser olvido e confusão.

Dom Casmurro está falando sobre sua memória que costuma falhar. Ele diz que inveja as pessoas que conseguem se lembrar da cor das primeiras calças que vestiram e, de repente, lembrando-se de que ele próprio se lembrava da cor das paredes por onde passava quando descobriu que amava Capitu, se justifica, dizendo: não lembro contanto que não sejam amarellas, porque execro essa cor. Mas... por quê? A cor que estava seguindo um caminho temático de associação a sua própria identidade, a sua própria virilidade, aos seus próprios

desejos, escolhas e caminhos, sem menção anterior que ao menos levasse alguém a pensar que Dom Casmurro a odiasse, de súbito se torna execrada, justamente na primeira vez em que Dom Casmurro menciona a cor por si, em vez de usá-la como a descrição de algum outro objeto. E o próprio Dom Casmurro finaliza o que pensa da sua relação com a cor com a seguinte descrição: “mas isso mesmo pôde ser olvido e confusão” (ASSIS, [1899] 2017, online, s.p), adicionando dúvida à dúvida.

A influência de Escobar nessa mudança parece óbvia, ecoando em capítulos futuros, em que Machado tem inveja dos braços mais grossos e fortes do que os seus e que, sobretudo, sabem nadar no mar. Mas não é somente isso que acontece entre um capítulo que menciona o amarelo e outro: Santiago também, em um passeio com José Dias, vê uma mulher tropeçar na rua. Em vez de ajudá-la, passa o dia pensando em seu corpo, e no corpo das outras mulheres que vê.

Nesse ponto, entra Caldwell quando ela diz que “a cor amarela está associada a Santiago maduro - Santiago Casmurro - embora ele dela tente se livrar por intermédio de uma lacuna” (2002, p. 146). Ao enxergar em si mesmo o desejo por outras mulheres e ter encontrado com Escobar um homem que ele julga mais homem que si mesmo, Santiago indubitavelmente pensa em Capitu, e nos homens que ela poderia estar encontrando e chegando à mesma conclusão que ele: havia melhores. No entanto, o capítulo não termina aí. Agora, motivado por uma amargura que não era encontrada em capítulos em que o amarelo aparecia, Dom Casmurro diz (ASSIS, [1899] 2017, online, s.p):

E antes seja olvido que confusão; explico-me. Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pôde meter nos livros omissos. Eu, quando leio algum desta outra casta, não me afflijo nunca. O que faço, em chegando ao fim, é cerrar os olhos e evocar todas as cousas que não achei nelle. Quantas ideias finas me acodem então! Que de reflexões profundas! Os rios, as montanhas, as egrejas que não vi nas folhas lidas, todos me aparecem agora com as suas aguas, as suas arvores, os seus altares, e os generaes sacam das espadas que tinham ficado na bainha, e os clarins soltam as notas que dormiam no metal, e tudo marcha com uma alma imprevista.

É que tudo se acha fóra de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim pôdes tambem preencher as minhas.

Dom Casmurro diz que preenche lacunas alheias e convida o leitor a preencher as suas próprias lacunas (há de se notar: em um parágrafo onde cita rios, montanhas, águas, árvores, a *marcha*, não cita o mar, tão facilmente associado aos olhos de seu amor). A frase, que comumente é utilizada em estudos machadianos para justificar estudos que olham para além do que Dom Casmurro diz, estando associada ao amarelo e, sobretudo, associada à

transformação do amarelo durante a narrativa, não parece mais somente um convite para que o leitor preencha as lacunas de seu livro. Na verdade, torna-se um pedido para que o leitor preencha as suas falhas como homem, de maneira que ele mesmo não o consegue fazer. Interpretação amparada pelo quinto e penúltimo capítulo (LX. Querido opusculo!) em que a cor amarela aparece em Dom Casmurro, apresentado, aqui, em sua íntegra (ASSIS, [1899] 2017, online, s.p):

Assim fiz eu ao *Panegyrico de Santa Monica*, e fiz mais: puz-lhe não só o que faltava da santa, mas ainda cousas que não eram della. Viste o soneto, as meias, as ligas, o seminarista Escobar e varios outros. Vás agora ver o mais que naquelle dia me foi saindo das paginas amarellas do opusculo.

Querido opusculo, tu não prestavas para nada, mas que mais presta um velho par de chinellas? Entretanto, ha muita vez no casal de chinellas um como aroma e calor de dous pés. Gastas e rotas, não deixam de lembrar que uma pessoa as calçava de manhã, ao erguer da cama, ou as descalçava á noite, ao entrar nella. E se a comparação não vale, porque as chinellas são ainda uma parte da pessoa e tiveram o contacto dos pés, aqui estão outras lembranças, como a pedra da rua, a porta da casa, um assobio particular, um prégão de quitanda, como aquelle das cocadas que contei no cap. XVIII. Justamente, quando contei o prégão das cocadas, fiquei tão curtido de saudades que me lembrou fazel-o escrever por um amigo, mestre de musica, e grudal-o ás pernas do capitulo. Se depois jarretei o capitulo, foi porque outro musico, a quem o mostrei, me confessou ingenuamente não achar no trecho escripto nada que lhe accordasse saudades. Para que não aconteça o mesmo aos outros profissionaes que por ventura me lerem, melhor é poupar ao editor do livro o trabalho e a despeza da gravura. Vés que não puz nada, nem ponho. Já agora creio que não basta que os pregões de rua, como os opusculos de seminario, encerrem casos, pessoas e sensações; é preciso que a gente os tenha conhecido e padecido no tempo, sem o que tudo é calado e incolor.

Mas, vamos ao mais que me foi saindo das paginas amarellas.

O opúsculo que é mencionado tantas vezes durante esse arco e, nesse capítulo, é rechaçado, é o Panegírico de Santa Mônica. Santa Mônica, esta, que teve papel crucial na formação do ideal materno católico. Como Costa (1995, online, s.p) explica:

Sua trajetória de vida, envolta pelo papel da mediação divina que lhe é atribuído por seu filho, marcará, de maneira quase indelével, o paradigma cristão materno, palpável em sua pessoa. Ela será o lado positivo na dualidade feminina cristã de Eva-Maria. Sua vida afirmará a concretude do divino, colocando a maternidade cristã como a salvação da mulher. Como afirma São Paulo, embora a mulher seja submissa ao homem "porque primeiro foi formado Adão, depois Eva. E não foi Adão que foi seduzido, mas a mulher que, seduzida, caiu em transgressão", no entanto, "ela será salva pela sua maternidade, desde que, com modéstia, permaneça na fé, no amor e na santidade" (1 Ti 2, 12) Mônica é a salvação paulina personificada.

Como encontrado em Costa (1995, Santa Mônica também é mãe de Santo Agostinho. Não somente é sua mãe, como também comumente considerada como incentivo à sua

conversão. A Santa é exaltada por, ao dedicar-se com gentileza e mansidão por anos à tarefa de trazer o seu filho para a luz cristã, conseguir que Deus respondesse às suas preces e, assim, o cristianismo recebesse uma de suas maiores figuras dentro da filosofia e teologia. Além disso, casou com seu esposo quando ele tinha quarenta anos e ela, dezessete ou dezoito. Sofria de problemas matrimoniais, como a infidelidade. Agostinho, que a descreve em seus textos, diz que ela os enfrentava com paciência. “Mônica era, portanto, aos olhos do filho — futuro bispo de Hipona e santo da Igreja Romana — uma luz a iluminar a casa pagã de Tagasta. ‘Era verdadeiramente a serva de Vossos servos’ (Confissões, p. 226),” Costa (1995, online, s.p) explica. E continua (1995, online, s.p):

Agostinho foi mandado para Cartago a fim de estudar num curso superior, mais uma vez amparado por seu mecenás, Romaniano. Esta emancipação do rapaz trouxe os primeiros conselhos de sua mãe: “Ela me ordenou, que foi com muita veemência que me preveniu, que não fornicasse e sobretudo que não desonrasse a mulher do próximo”. Agostinho vê na mãe um instrumento a serviço de Deus; “De quem eram se não de Vós, aquelas palavras que, por meio de minha Mãe, Vossa fiel serva, pronunciastes aos meus ouvidos?” (Confissões, p. 57). Para Agostinho, Mônica já é nesse momento o alicerce espiritual que o conduzirá em direção da verdadeira fé; ele na verdade, após seu batismo e conversão ao cristianismo, nunca reconsiderou o caráter feminino de sua mãe.

Dom Casmurro, dessa forma, lendo uma exaltação a essa mulher que se tornou santa pela dedicação que manteve em nome da alma do filho, e, principalmente, lendo ele após ter passado por sua juventude (que, antes do encontro com Escobar, é celebrada), desaba e começa a atacar as páginas dedicadas à mulher. Mulher que, provavelmente, ele enxergava como a própria mãe, mas que tampouco é o foco. Seguindo o tema da cor, o foco são as páginas amarellas da última frase do capítulo, que ele provavelmente enxergava como a si mesmo. E ele via que faltava, portanto teve que preenchê-las. E preencheu-as com o que realmente tinha: uma pergunta. “Querido opusculo,” Santiago pergunta a si mesmo, “tu não prestavas para nada, mas que mais presta um velho par de chinellas?” (ASSIS, [1899] 2017, online, s.p).

Como homem, ele não era Escobar. Como divino, não era Santo Agostinho. Se Santa Mônica era exaltada por conta da benção cristã que seu filho se tornou, o que faria disso a mãe dele, então? Seminarista que, dois capítulos antes da crítica ao panegírico, mal conseguia concentrar-se em seu papel cristão porque as batinas o lembravam de saias, e as saias o lembravam da mulher caída e suas meias. E que, de noite, foi perseguido pelas imagens, como descrito no capítulo LVIII (ASSIS, [1899] 2017, online, s.p):

De noite, sonhei com ellas. Uma multidão de abominaveis criaturas veiu andar á roda de mim, tique-tique... Eram bellas, umas finas, outras grossas, todas ageis como o diabo. Accordei, busquei afugental-as com esconjuros e outros methodos, mas tão depressa dormi como tornaram, e, com as mãos presas em volta de mim, faziam um vasto circulo de saias, ou, trepadas no ar, choviam pés e pernas sobre a minha cabeça. Assim fui até madrugada. Não dormi mais; rezei padre-nossos, ave-marias, e credos, e sendo este livro a verdade pura, é força confessar que tive de interromper mais de uma vez as minhas orações para acompanhar no escuro uma figura ao longe, tique-tique, tique-tique... Pegava depressa na oração, sempre no meio para concertal-a bem, como se não tivesse havido interrupção, mas certamente não unia a phrase nova á antiga.

Amarello, como mencionado, representa a vida. E, para Santiago, sua vida é uma falha. Quer seja como boêmio, quer seja como santo. Como santo, ele falha. Como homem, ele tem lacunas. E ele suplica, mesmo que não perceba, para que os leitores as preencham. Todo o tribunal contra Capitu, também, é uma súplica, o que não o isenta de ser manipulação. Ele manipula e usa de todos os seus artifícios enquanto homem sábio, poderoso e advogado para que a sua imagem, não a que ele odeia (tal como odeia o amarello) e, sim, a descrita pela profecia, seja preservada mesmo que em outras mentes. Durante a fase dessa metáfora conceptual, o que resta são só dúvidas. Estando longe de Capitu, Santiago se vê preso entre o que a sua mãe espera que ele seja enquanto santo e o que ele mesmo espera que ele seja enquanto homem (acrescentando, talvez, o que Capitu pensa dele, já que tem ciúmes, mas isso não parece o impedir de pensar em outras mulheres). Em Santiago, aparece a mesma questão que aparece em Cândido (1995, p. 3):

Surge então a pergunta: se a fantasia funciona como realidade; se não conseguimos agir senão mutilando o nosso eu; se o que há de mais profundo em nós é no fim de contas a opinião dos outros; se estamos condenados a não atingir o que nos parece realmente valioso -, qual a diferença entre o bem e o mal, o justo e o injusto, o certo e o errado?

Esse caráter de súplica mencionado, assim como a resposta que Santiago parece encontrar, são melhor enxergados no sexto e último capítulo em que a cor é mencionada. Em CVIII. Um filho (ASSIS, [1899] 2017, online, s.p), Santiago Casmurro diz: “Pois nem tudo isso me matava a sède de um filho, um triste menino que fosse, amarello e magro, mas um filho, um filho proprio da minha pessoa.” Na fala “triste, amarello e magro que fosse” estão presentes tanto o amarello do ciúme quanto o amarello da vida. Santiago quer um filho porque Escobar tem um filho, e aí jaz o ciúme. E o que teria tanto que, por meio do amarello,

Santiago chega a admitir: “não importa se ele pareça a mim”. Não importa se ele possuir as mesmas características que Santiago execra em si mesmo, não importa se ele não for forte como Escobar ou feliz como Capitu, contanto que seja dele. Verdadeiramente dele. Como a sua própria identidade, seu próprio destino, e seu próprio caminho nunca foram verdadeiramente seus. Já que talvez, assim, a sua dúvida seja respondida, e ele consiga determinar o que prevalece: a imaginação ou a realidade? Isto é, o que poderia ser ou o que realmente foi?

Dentro dessa metáfora conceptual, há um leve afastamento entre Santiago e seu destino como princípio exaltado. Ele se questiona sobre seu próprio destino e pondera sobre suas próprias ações, ameaçando se libertar da profecia. No entanto, como vimos no decorrer da trama, o nascimento do filho querido se torna o seu fim. Porque a vida, quando toca em Santiago, se torna em morte.

No fim, Santiago Casmurro tinha tudo, mas não se deu por satisfeito. Não porque a mãe o queria como padre, mas porque ele se queria como Deus. E, sobre isso, Antonio Cândido (1995, p. 3) diz:

Mas além disso, há na sua obra um interesse mais largo, proveniente do fato de haver incluído discretamente um estranho fio social na tela do seu relativismo. Pela sua obra toda há um senso profundo, nada documentário, do status, do duelo dos salões, do movimento das camadas, da potência do dinheiro. O ganho, o lucro, o prestígio, a soberania do interesse são molas dos seus personagens, aparecendo em Memórias póstumas de Brás Cubas, avultando em Esaú e Jacó, predominando em Quincas Borba, sempre transformando-se em modos de ser e fazer. E os mais desagradáveis, os mais terríveis dos seus personagens, são homens de corte burguês impecável, perfeitamente entrosados nos mores da sua classe. Sob este aspecto, é interessante comparar a sua perfeita normalidade essencial de Fortunato da “Causa secreta” com a sua perfeita normalidade social de proprietário abastado e sóbrio, que vive de rendas e do respeito coletivo. O senso machadiano dos sigilos da alma se articula em muitos casos com uma compreensão igualmente profunda das estruturas sociais, que funcionam em sua obra com a mesma imanência poderosa que Roger Bastide demonstrou haver no caso da paisagem. E aos seus alienados no sentido psiquiátrico correspondem certas alienações no sentido social e moral.

### 3.2.3) O MAR É AMOR

No entanto, antes de Dom Casmurro, e antes de Santiago, havia Bento. E, como já estabelecido, Bento morre na perda daqueles que morrem no coração do mar. A escolha de começar pelo fim não é pelo acaso: a metáfora conceptual básica de que o mar é amor é a mais facilmente explicada (e, dessa forma, mais curta) e, inclusive, a mesma que Helen

Caldwell (2002, p. 113, grifo da autora) chegou em seu livro quando, ao defender Capitu sobre seu pesar quanto à morte de Escobar, diz:

Explicaria a tristeza de Capitu ao fitar o defunto Escobar - se é que isso precisa ser explicado - e seu rompimento em lágrimas quando sua carta póstuma a Bento é lida: ela havia perdido não somente um amigo, mas sua *tábua de salvação* - sua única esperança de sobreviver ao naufrágio. Escobar tinha “braços fortes”, “bons pulmões”, podia nadar no mar do amor.

Mas, dado que o mar é o amor, que naufrágio seria esse? Ora, o naufrágio de Santiago no mar do amor da própria Capitu. Caldwell também o comenta: “Mas que Escobar expresse seu amor a Capitu, como o de Julieta, ‘é como o mar - sem fim’, abarca todos os que amam Bento e que são amados por ele” (2002, p. 112) No entanto, não importa o que Capitu faça em relação a seu marido ciumento, ela não consegue alcançá-lo. Ou melhor, ela não consegue alcançar Bentinho, a quem Caldwell chama de “alma” (2002, p. 125), mesmo que sejam todos atos de amor. Afinal, como Caldwell afirma (2002, 107):

Mas a verdadeira motivação de todos os atos de Capitu é o seu amor, seu ilimitado amor por Santiago e o orgulho que tem desse amor. É o seu amor que fortalece a sua união conjugal. Ela economiza dez libras esterlinas para mostrar a Bento a boa esposa que é. Apesar de ser vaidosa, apreciar jóias e boas roupas, ela queria provar que ele “era a única renda e o único enfeite que jamais poria em si...”. Quando Santiago mente que seus negócios vão mal, sua resposta é imediata: vender suas jóias, desfazerem-se de sua dispendiosa casa. Poderiam viver num beco até as coisas melhorarem. Tudo ficaria bem.

As coisas, no entanto, não ficaram bem, e por um único motivo, trazido à tona principalmente por meio do personagem Manduca<sup>80</sup>. Manduca, como Helen enfatiza, não possuía a prosperidade de Santiago. Não possuía nem saúde, nem riqueza, nem amigos. “Mas ele possui a coisa fundamental que falta em Santiago - uma enorme capacidade de amar; amar e ter fé em um homem, um povo, uma causa, uma vida,” Helen explica (2002, p. 88), e continua: “Ele tem tudo, mas não sabe amar, nem tem fé. Seu coração é um barquinho frágil que se desvia de seu curso com a menor lufada de vento [...]” (2002, p. 89).

Não é possível dizer com certeza qual o momento em que Bentinho dá lugar a (ou tem seu lugar tomado por) Santiago, mas Caldwell nota que, com a morte de Manduca, “Santiago nos diz que, ao deixar a casa do defunto, suas idéias douradas de amor perderam o lustro e o metal trocou-se em cinzas” (2002, p. 91). E, dessa forma, “o ciúme de Santiago surge muito cedo, com toda a sua força e horripilância, devorando pacientemente o Bento nele: surge

<sup>80</sup> A quem Helen associa com a figura de Jesus (CALDWELL, 2002, p. 90).

mesmo antes de Capitu ter notícia da existência de Escobar, ou ele dela.” (CALDWELL, 2002, p. 120)

Como Helen afirma várias vezes em seu livro, ela acredita que é Santiago quem mata Bentinho. Mas, ao retomar o texto bíblico, que dá indícios de uma morte pela perda, é possível ter outra interpretação: todas as vezes que o Capitu reagia à rejeição com amor<sup>81</sup>, mas não era correspondida com a mesma intensidade pelo homem que não sabia amar, Santiago, Bentinho deixava de existir dentro do homem. A criança, descrita por Helen como “bom, amável e generoso Bentinho” (2002, p. 98), que ficou com as pernas bambas quando percebeu que amava a Capitu e que ela o amava de volta certamente lidava com o amor de Capitu de maneira muito mais adequada, retribuindo seus afetos com a mesma intensidade devida, ao contrário de Santiago. E, como Helen nota, mesmo sendo rejeitada e exilada, “nada mudou Capitu - nem a frieza, nem a repulsa, a crueldade ou o abuso. Ela morre amando seu Otelo” (CALDWELL, 2002, p. 125).

É ela quem morre no coração no mar. Isto é, em seu coração, rodeada pelo seu próprio amor que ela não pode impedir, nadando em busca de Bentinho. Bentinho que, com o tempo, ao não conseguir encontrar Capitu por conta da intervenção de Santiago, também morre.

Em Capitu, encontramos ambas as ideias de estrangeira e do mar: ela é a agregada dos olhos de ressaca, culpada pela morte de Bento. Mas não há sangue nas mãos de Capitu, senão o seu próprio. Bento morre pela lacuna que, de acordo com o amarello, Santiago pede para que a preencham em si, mas, como ele mesmo afirma e Helen elucida, “[...] ele não conseguiu matar a preguiça de uma alma que a trazia de berço e não a sentia atenuada pela vida” (2002, p. 89).

E, assim, o que resta no final é Dom Casmurro, uma casa réplica e o mar. O mar literal, que nunca deixou o Rio de Janeiro, mas que em nada substituiria o mar que era Capitu. Afinal, como Caldwell elucida (2002, p. 125):

Não é por acaso que a criatura de Machado, Santiago, a envolve em símbolos marinhos, pois era familiar a seu criador o mito grego de que Vênus nasceu do mar, como era-lhe também familiar o aditamento camoniano de que Vênus é a mãe do povo português. Capitu é pura feminilidade portuguesa, o amor encarnado lutando contra o amor-próprio (Casmurro) pela alma (Bento) de Santiago - pois o amor é parte essencial da alma.

Dessa maneira, em Dom Casmurro, **O MAR É AMOR**, **O MAR É VIDA** e **O MAR É MORTE**. Tudo porque Capitu, para as três facetas do personagem Dom Casmurro, representa as três

---

<sup>81</sup> CALDWELL, 2002, p. 109

características de diferentes maneiras. Tudo porque o mar, enquanto figura que baseia o mundo metafórico conceptual do livro, absorve os seus arredores e se transforma (isto é, se move) com o passar do espaço e tempo, alocando, dentro de si, paradoxos que se contradiziam. Tudo porque, em resumo, Santiago não sabia nadar. E nas palavras de Antonio Cândido (1995, p. 3):

Mas o fato é que, dentro do universo machadeano, não importa muito que a convicção de Bento seja falsa ou verdadeira, porque a consequência é exatamente a mesma nos dois casos: imaginária ou real, ela destrói a sua casa e a sua vida. E concluímos que neste romance, como noutras situações da sua obra, o real pode ser o que parece real. E como a amizade e o amor parecem mas podem não ser amizade nem amor, a ambiguidade gnosiológica se junta à ambiguidade psicológica para dissolver os conceitos morais e suscitar um mundo escorregadio, onde os contrários se tocam e se dissolvem.

### 3.3) A TRADUÇÃO

Em seu livro, *Translation Studies: An Integrated Approach* (1988), Mary Snell-Hornby é clara sobre o caminho que a tradução deveria tomar em sua visão. Mesmo precedendo a virada cognitiva que aconteceu no campo dos estudos da tradução por quase vinte anos, sua proposta ecoou entre os tradutores cognitivos do futuro: para Snell-Hornby, era necessário romper com a visão tradicionalmente compartmentada da tradução, que separava estudos linguísticos, literários e culturais.

De acordo com a autora (1988), para enxergar a tradução como um processo contextualizado e dinâmico, eram necessárias “algumas mudanças radicais no pensamento<sup>82</sup>” (p. 1, tradução nossa) proeminente de sua época. “Em primeiro lugar, quanto à conceitualização e categorização, e, em segundo lugar, na abordagem sobre a tradução em si<sup>83</sup>,” a autora afirma (*ibidem*). Tal como visto dentro da Linguística Cognitiva (apesar de não ser, necessariamente, uma teórica da área), Snell-Hornby descreve as dicotomias polarizadas da época de Cícero como anciãs (“*age-old*”) e se posiciona contra uma visão da língua objetivista e reducionista e suas ideias rígidas de equivalência. “Dessa forma, o caráter multidimensional da língua com sua tensão de paradoxos e forças aparentemente conflitantes se torna a base da tradução<sup>84</sup>” (*ibidem*) é como ela termina a apresentação de seu livro. O argumento segue dessa maneira (1988, p. 2, tradução nossa, grifo da autora):

<sup>82</sup> “This presupposes some radical changes in thinking.”

<sup>83</sup> “Firstly, in conceptualization and categorization, and secondly in the approach to translation itself.”

<sup>84</sup> “In this way, the multi-dimensional character of language with its dynamic tension of paradoxes and seemingly conflicting forces becomes the basis for translation.”

[...] a ideia deve ser abandonada de que a tradução é meramente uma questão de palavras isoladas, uma *idée fixe* que caracterizou o trabalho sobre tradução até bem recentemente: em nosso conceito, a tradução começa com o texto situado como parte integrante do contexto cultural, por meio do qual a análise de texto procede da macroestrutura do texto para a micro unidade da palavra, sendo esta vista, não como um item isolável, mas em sua relevância e função dentro do texto. Além disso, o texto não pode ser considerado como um espécime estático da linguagem (uma ideia ainda dominante em aulas práticas de tradução), mas essencialmente como a expressão verbalizada da intenção de um autor, conforme entendida pelo tradutor como leitor, que então recria esse todo para outro público em outra cultura. Esse processo dinâmico explica por que novas traduções de obras literárias são constantemente procuradas e por que a tradução perfeita não existe.<sup>85</sup>

Desta forma, a língua não ser estática e objetivista tem “vastas implicações para a tradução<sup>86</sup>” (1988, p. 41, tradução nossa). “Levada ao extremo, a noção de que a linguagem condiciona o pensamento e que ambos estão inextricavelmente ligados à cultura individual da comunidade que fala a língua em questão significaria que, em última análise, traduzir é impossível<sup>87</sup>” Snell-Horby continua (*ibidem*, tradução nossa). No entanto, ao decidir não levar a noção ao extremo, a autora elucida sua teoria (*ibidem*, tradução nossa):

Mais uma vez, nos deparamos com uma dicotomia de dois extremos, e aqui também a resposta não está em escolher qual das duas alternativas conflitantes apoiar, mas em determinar o ponto na escala entre elas que é válido para o caso em questão. Em outras palavras, a extensão em que um texto é traduzível varia com o grau em que ele está inserido em sua própria cultura específica, também com a distância que separa o contexto cultural do texto de origem e do público-alvo em termos de tempo e lugar.<sup>88</sup>

Para os tradutores de Machado de Assis, no entanto, determinar a distância que separa o contexto entre texto-fonte e o público alvo em termos de tempo e espaço é uma tarefa

<sup>85</sup> “[...] the idea must be abandoned that translation is merely a matter of isolated words, an *idée fixe* that characterized work on translation until quite recently: in our concept translation begins with the text-in-situation as an integral part of the cultural background, whereby text-analysis proceeds from the macro-structure of the text to the micro-unit of the word, this being seen, not as an isolatable item, but in its relevance and function within the text. Furthermore, the text cannot be considered as a static specimen of language (an idea still dominant in practical translation classes), but essentially as the verbalized expression of an author’s intention as understood by the translator as reader, who then recreates this whole for another readership in another culture. This dynamic process explains why new translations of literary works are constantly in demand, and why the perfect translation does not exist.”

<sup>86</sup> “The principle of linguistic relativity has far-reaching implications for translation.”

<sup>87</sup> “Taken to its extreme, the notion that language conditions thought and that both are inextricably bound up with the individual culture of the community that speaks the language concerned would mean that ultimately translation is impossible.”

<sup>88</sup> “Once again we are faced with a dichotomy of two extremes, and here too the answer lies, not in choosing which of the two conflicting alternatives to support, but in determining the point on the scale between them which is valid for the case in question. In other words, the extent to which a text is translatable varies with the degree to which it is embedded in its own specific culture, also with the distance that separates the cultural background of source text and target audience in terms of time and place.”

atípicamente complicada, embora, em relação a todos os outros autores, seja inicialmente complicada o suficiente. Como descrito por Antonio Cândido (1995, p. 2):

Nas obras dos grandes escritores é mais visível a polivalência do verbo literário. Elas são grandes porque são extremamente ricas de significado, permitindo que cada grupo e cada época encontrem obsessões e as suas necessidades de expressão. Por isso, as sucessivas gerações de leitores e críticos brasileiros foram encontrando níveis diferentes em Machado de Assis, estimando-o por motivos diversos e vendo nele um grande escritor devido a qualidades por vezes contraditórias. O mais curioso é que provavelmente todas essas interpretações são justas, porque ao apanhar um ângulo não podemos deixar de ao menos pressentir os outros. É o que pode mostrar uma revista na sua fortuna crítica, à maneira de Jean-Michel Massa.

E, se em relação às audiências atuais todas as interpretações são justas, tentar baseá-las de acordo com o público de alvo de sua época tampouco dá resultados bastante frutíferos, visto que ele possuía “despreocupação com as modas dominantes e o aparente arcaísmo da técnica” (CANDIDO, 1995, p. 3) (algo que, talvez, tenha influenciado o fato de que Capitu só tenha tido sua inocência considerada em larga escala 61 anos após o lançamento do livro). Por isso, quando Snell-Hornby afirma que o tradutor precisa ser também tradutor de duas culturas<sup>89</sup>, para o tradutor machadiano, há três: a do universo do português brasileiro, a do universo da língua-alvo e a do universo da mente de Machado. Mas, mesmo nesse ponto, Snell-Hornby prevê discussões e afirma: “Para nossos propósitos, deve ser enfatizado que o papel do tradutor como leitor é essencialmente ativo e criativo (cf. Honig e Kussmaul 1982; Holz-Mänttäri 1984), e que a compreensão não deve ser equiparada a uma “recepção” passiva do texto<sup>90</sup>” (1988, p. 42, tradução nossa). Risku, ao comentar sobre o livro de Snell-Hornby, afirma: “No contexto da tradução, isto significa que é a forma como a linguagem é usada num tipo específico de texto e situação que é de interesse, pelo que o próprio texto é visto ‘como uma parte integrante do mundo, não como um espécime isolado da linguagem’ (Snell-Hornby, 1988, p. 49)” (2002, p. 523)

Quanto ao papel ativo do tradutor como leitor, o argumento ecoa e é estendido (que fala sobre leitores em geral) em Stockwell (2009, p. 22, tradução nossa) quando discute a ressonância em um texto literário, dizendo: “O grau de ressonância em qualquer leitura literária não é simplesmente uma questão do poder estilístico do texto, mas também uma questão da intensidade do estado de alerta do leitor, do grau de resistência ou da disposição

---

<sup>89</sup> 1988, p. 42

<sup>90</sup> “For our purposes it must be emphasized that the role of the translator as reader is an essentially active and creative one (cf. Honig and Kussmaul 1982; Holz-Mänttäri 1984), and that understanding must not be equated with a passive “reception” of the text.”

de se envolver emocionalmente na experiência<sup>91</sup>”. Quanto ao lado criativo, também toca em parâmetros similares quando admite o caráter subjetivo da própria pesquisa (STOCKWELL, 2002, p. 24, tradução nossa):

Sem dúvida, parte da atenção que dei à análise foi informada pela experiência ideológica e social, e isso é parcialmente consciente e controlado, parte da minha competência literária aprendida que é atraída por continuidades entre terra e trabalho em uma paisagem industrial e de charnecas do Norte. Fatores como este colocam o texto literário como figura contra o solo da experiência do leitor, e também fazem parte da discussão<sup>92</sup>.

O caráter específico da tarefa do tradutor (enquanto difere de um leitor comum) não os absolve da subjetividade e carga enciclopédica de sua própria mente. Ao contrário, as amplifica. E, como Risku afirma, “a tradução é uma atividade altamente criativa, específica para cada situação e texto, o que significa que é extremamente flexível<sup>93</sup>” (2002, p. 525, tradução nossa), visto que deve lidar com a conexão entre língua, mundo e mente de autor, leitor e de si mesmo. Dessa maneira, a Linguística Cognitiva, a Poética Cognitiva e, assim, a Tradução Cognitiva em geral proveem modelos de organização de informação e de processamento cognitivo que estruturam a tarefa do tradutor e permitem que estratégias sejam criadas, da maneira que Snell-Hornby descreveu em seu livro como o procedimento necessário para uma tradução de abordagem integrada, dizendo (1988, p. 69, tradução nossa):

Já estabelecemos também que para o tradutor o texto não é puramente um fenômeno linguístico, mas também deve ser visto em termos de sua função *comunicativa*, como uma unidade inserida em uma dada *situação*, e como parte de um contexto sociocultural mais amplo (2.2). Tomando isso como ponto de partida, a análise de texto do tradutor deve começar *identificando* o texto em termos de cultura e situação, como “parte de um continuum mundial” (Vermeer 1983). O próximo passo é a análise da *estrutura* do texto, procedendo da macroestrutura para o nível de coesão lexical e incluindo a relação entre o *título* e o corpo principal do texto, e finalmente *estratégias* devem ser desenvolvidas para traduzir o texto, com base nas conclusões alcançadas a partir da análise. É importante enfatizar novamente que a análise não está preocupada em isolar fenômenos ou itens para estudá-los em profundidade, mas em traçar uma *rede de relacionamentos*, a importância de itens individuais sendo determinada por sua relevância e função no texto<sup>94</sup>.

<sup>91</sup> “The degree of resonance in any given literary reading is not simply a matter of the stylistic power of the text but is also a matter of the reader’s intensity of alertness, degree of resistance, or willingness to invest themselves emotionally in the experience.”

<sup>92</sup> “No doubt some of the attention that I have given to the analysis has been informed by ideological and social experience, and that is partly conscious and controlled, part of my learned literary competence that is attracted to continuities between earth and work in a Northern industrial and moorland landscape. Factors such as this place the literary text as figure against the ground of readerly experience, and are part of the discussion as well.”

<sup>93</sup> “Translation is a highly creative, paper, situation-specific activity and this means it is extremely flexible.”

<sup>94</sup> “We have already established too that for the translator the text is not purely a linguistic phenomenon, but must also be seen in terms of its communicative function, as a unit embedded in a given situation, and as part of a broader sociocultural background (2.2). Taking that as the point of departure, the translator’s text analysis

No entanto, Snell-Hornby também determina como e quando utilizar aparatos da linguística em relação ao texto, concluindo que o que importa para o campo da tradução é o potencial dos conceitos escolhidos, que devem ter “validade geral e flexível o suficiente para ser adaptado ao texto individual — e frequentemente idiossincrático<sup>95</sup>” (1988, p. 3, tradução nossa). E, já tendo estabelecido que, como Ana López (2013), o objetivo desta dissertação não é ditar a abordagem do processo tradutório como um todo, mas exemplificar e demonstrar situações em que os aparatos cognitivos escolhidos beneficiam a tradução do objeto sugerido, é tido que, desde o começo, ao determinar o significado de intertextualidade dentro dos estudos cognitivos (relacionando-os a Dom Casmurro) e, também, ao utilizar de teóricos literários e modelos cognitivos para a análise do texto em sua estrutura macro e identificado padrões textuais de acordo com os parâmetros da Poética Cognitiva para determinar o que chama a atenção e, por isso, influencia na ressonância da obra, todos os processos presentes nesta dissertação até esse ponto também estão incluídos no processo tradutório e essa seção, em específico, é senão a culminação de todos os elementos que permitiram que uma estratégia fosse determinada quanto à tradução do que tange esta dissertação: a relação de Dom Casmurro com o livro de Ezequiel e a maneira como isso afeta a presença do mar em sua totalidade.

Em resumo, até este ponto, tudo que foi analisado e levado em consideração construiu o contexto do aspecto de Dom Casmurro levado em consideração (situando a palavra dentro do mundo discursivo de Dom Casmurro) e, agora, resta somente a discussão sobre a estratégia tradutória escolhida para manter a ressonância e textura do texto original mesmo após ter sido traduzida.

### 3.3.1) A MESCLAGEM CONCEPTUAL

Ferrari, ao falar sobre o conceito de mesclagem conceptual (FAUCONNIER, 1997), diz que “vale a pena destacar que a Teoria da Mesclagem possibilita o tratamento da estrutura

---

should begin by identifying the text in terms of culture and situation, as “part of a world-continuum” (Vermeer 1983). The next step is the analysis of the structure of the text, proceeding down from the macro-structure to the level of lexical cohesion and including the relationship between the title and the main body of the text, and finally strategies should be developed for translating the text, based on conclusions reached from the analysis. It is important to stress again that the analysis is not concerned with isolating phenomena or items to study them in depth, but with tracing a web of relationships, the importance of individual items being determined by their relevance and function in the text.”

<sup>95</sup> “and this must be both broad enough to have general validity and flexible enough to be adapted to the individual — and often idiosyncratic — text.”

emergente, enquanto a Teoria da Metáfora [Conceptual], por se apoiar em um modelo de dois domínios, não apresenta essa possibilidade” (2011, p. 125). No caso de Dom Casmurro, que utiliza da existência de múltiplas metáforas conceptuais concomitantes e, ainda assim, contraditórias, é imprescindível a utilização da Teoria da Mesclagem para a completa análise de como a construção do sentido e contexto da palavra ‘mar’ toma enquanto figura na mente do leitor.

Exemplificando as vantagens da Teoria da Mesclagem, Ferrari continua: “Na metáfora, ‘aquele cirurgião é um açougueiro’, por exemplo, a inferência emergente de ‘o cirurgião é *incompetente*’ não pode ser explicada por um modelo abdominal, já que a inferência surge apenas na mescla [...]” (2011, p. 126). Tanto a mescla quanto a estrutura emergente são etapas indispensáveis para melhor enxergar como Machado se apropria de elementos de outro discurso (nesse caso, o Livro de Ezequiel), determinando-os como parte dos *frames* necessários para o contexto do seu próprio mundo discursivo. Afinal, o significado proveniente da mescla não permanece imóvel: Machado toma a junção para si, expandindo-as e transformando-as conforme julga necessário para a sua obra.

Sobre os espaços mentais presentes em uma mescla conceptual, Ferrari (2011, p. 117) menciona quatro primitivos sugeridos por Cutrer (1994) sobre o papel do tempo e modo verbais em sua construção e estruturação: <sup>BASE</sup>, <sup>FOCO</sup>, <sup>EVENTO</sup> e <sup>PONTO DE VISTA</sup>. “Esses primitivos funcionam como princípios de organização discursiva,” a autora explica (2011, p. 117). Em relação a Dom Casmurro e ao objetivo desta dissertação, <sup>PONTO DE VISTA</sup>, identificado como PV dentro do esquema, é o discurso primitivo de mais relevância.

Além disso, sobre o modelo de Teoria da Mesclagem, é essencial mencionar o conceito de compressão. Discutido de maneira extensiva por Fauconnier em seu livro com Mark Turner (2002), os autores afirmam que compressão é um processo cognitivo fundamental, utilizado pela mente humana como maneira de simplificar relações complexas entre espaços mentais para criar mesclas que são mais fáceis de processar e manipular. De acordo com os autores (p. 92, tradução nossa, grifo do autor):

Não estabelecemos espaços mentais, conexões entre eles e mesclas sem motivo. Fazemos isso porque nos dá uma visão global, compreensão em escala humana e novos significados. Isso nos torna eficientes e criativos. Um dos aspectos mais importantes da nossa eficiência, percepção e criatividade é a *compressão* alcançada por meio da mesclagem<sup>96</sup>.

<sup>96</sup> “We do not establish mental spaces, connections between them, and blended spaces for no reason. We do this because it gives us global insight, human-scale understanding, and new meaning. It makes us both efficient and creative. One of the most important aspects of our efficiency, insight, and creativity is the compression achieved through blending.”

O modelo de mesclagem aqui apresentado sobre Dom Casmurro também utilizou da compressão. Em um tipo de mesclagem que os autores denominam “mesclas múltiplas” (*multiple blending*), os *inputs* presentes são, eles mesmos, resultados da mescla de outros processos de mesclagem anteriores implícitos nas análises dos capítulos anteriores. Além disso, o espaço genérico é uma compressão. Como compressões são descritas como processos que se baseiam em relações vitais (*vital relations*) entre os elementos, o espaço genérico desta mescla está comprimido por meio da relação determinada como “analogia”. Sobre essa relação vital, os autores explicam (2002, p. 98, tradução nossa):

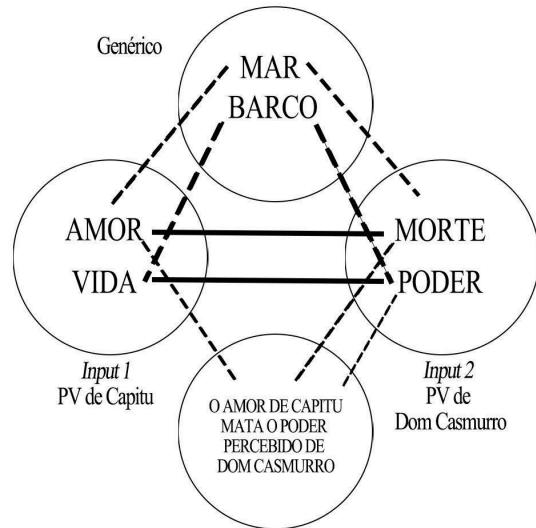
A analogia depende da compressão Papel-Valor (*Role-Value*). Suponha que temos uma rede com “Papa” em um *input* e Giovanni Montini no outro e o Papa Paulo VI na mistura, e temos outra *network* com o mesmo papel, Papa, em um de seus *inputs* e Albino Luciani na outra e o Papa João Paulo na mescla. Neste caso, há um conector de identidade entre o Papel em uma *network* e o *input* de Papel na outra. Dizemos que o Papa João Paulo e o Papa João VI são análogos, e o que queremos dizer, exatamente, é que temos duas redes de compressão Papel-Valor que têm o mesmo *input* de Papel. Em outras palavras, quando, por meio da mistura, dois espaços misturados diferentes adquiriram estruturas de *frames* em comum, eles são vinculados pela Relação Vital de Analogia<sup>97</sup>.

A analogia escolhida para o espaço genérico foi a mesma que Dom Casmurro escolheu, quando disse que sua vida foi um naufrágio. Ativando o *frame* de DESASTRE MARÍTIMO e incorporando dois de seus elementos, os dois *inputs* incluídos são determinados pelo PONTO DE VISTA (enquanto primitivo que estrutura espaços mentais) dos dois personagens principais envolvidos na tragédia. O esquema, então, é apresentado desta forma:

---

<sup>97</sup> “Analogy depends upon Role-Value compression. Suppose we have one network with Pope in one input and Giovanni Montini in the other and Pope Paul VI in the blend, and we have another network with the same role, Pope, in one of its inputs and Albino Luciani in the other and Pope John Paul in the blend. In this case there is an identity connector between the Role input in one network and the Role input in the other. We say that Pope John Paul and Pope John VI are analogous, and what we mean, exactly, is that we have two Role-Value compression networks that have the same Role input. In other words, when, through blending, two different blended spaces have acquired frame structure in common, they are linked by the Vital Relation of Analogy.”

Figura 3.2 - Mesclagem Conceptual apresentada



A estrutura emergente que surge da mescla são as consequências observadas no desenrolar da trama: é possível inferir que o amor é morte para Santiago Casmurro porque este não sabe amar; o barco perdido no naufrágio, para Capitu, era a sua vida em sua completude (incluindo o homem que verdadeiramente amava) e, para Dom Casmurro, era seu poder percebido e imaginado (isto é, sua identidade enquanto soberano dentro de sua cidade); o amor (mar) de Capitu mata o seu poder e inunda sua cidade quando, essencialmente, o faz perceber que, por mais que seja seu esposo, nunca teria o controle de um verdadeiro Deus sobre ela (exemplificado por meio do seu olhar que, por não ser onisciente e onipresente, não consegue embasar os seus argumentos e provar o adultério, sem sanar as suas dúvidas ou preencher lacunas resultadas de sua necessidade por controle); e, sobretudo, mas ainda entre outras coisas, não há aspecto da vida de Santiago intocado pelas águas do mar.

### 3.3.2) A PROTUBERÂNCIA E A RESSONÂNCIA

Assim como Santiago, o texto da obra também não é intocado pelas águas do mar. Já apresentado aqui como ponto importante dentro da determinação de figura e fundo, o mar se move dentro do livro tanto física (por meio de verbos e esquemas imagéticos) quanto metaforicamente, apropriando-se de novos significados à medida que a trama se desenrola, como um personagem em seu próprio direito. Mas o que isso significa para a tradução?

Na verdade, a pergunta é: como isso não afetaria a tradução? Afinal, tendo estabelecido que, para o tradutor, o texto é a “expressão verbalizada da intenção do autor, conforme entendida como leitor” (SNELL-HORNBY, 1988, p. 2, tradução nossa), que o “papel do tradutor como leitor é essencialmente ativo e criativo, e que a compreensão não pode ser equiparada a uma recepção ‘passiva’ do texto” (SNELL-HORNBY, 1988, p. 42, tradução nossa), chegando à conclusão de que, para a tradução, “a forma como a linguagem é usada em um tipo de texto e situação que é de interesse” (SNELL-HORNBY, 1988, p. 49, tradução nossa), o tradutor deve ser tratado como um leitor especializado e que sua tarefa é “também uma questão de intensidade do estado de alerta [...], de grau de resistência da disposição de se envolver emocionalmente na experiência” (STOCKWELL, 2009, p. 22, tradução nossa).

Definir quais elementos são protuberantes dentro da narrativa e, por isso, constroem o tom e afetam a ressonância da obra literária, para o tradutor, se torna tarefa essencial para a reprodução do texto de forma satisfatória em outro universo linguístico. E, como já demonstrado, a Poética Cognitiva oferece aparatos que perpassam a cognição humana e servem para a identificação e categorização desses elementos.

Tendo já realizado a análise quanto à função do “mar” dentro da estrutura textual de Dom Casmurro, faz-se necessário acrescentar que, aliado à noção de *frames*, Fillmore (1982) também definiu um conceito chamado *scenes* (cenas). De acordo com o autor (1982, p. 63, tradução nossa),

Pretendo usar a palavra *scenes* — uma palavra com a qual não estou totalmente satisfeito — em um sentido mais geral possível, para incluir não apenas cenas visuais, mas tipos familiares de transações interpessoais, cenários padrão, layouts familiares, estruturas institucionais, experiências articuladas, imagem corporal; e, em geral, qualquer tipo de segmento coerente, grande ou pequeno, de crenças, ações, experiências ou imaginações humanas<sup>98</sup>.

“[...] *scene* é a situação vivenciada ou significativa que encontra expressão na forma linguística,<sup>99</sup>” (1988, p. 79, tradução nossa) explica Mary Snell-Hornby. E já que *scenes* e *frames* se ativam intercaladamente, “[...] uma forma linguística específica, como uma frase encontrada em um texto, evoca associações que ativam outras formas linguísticas e evocam outras associações, de modo que cada expressão linguística em um texto é condicionada por

<sup>98</sup> “I intend to use the word *scene* — a word I am not completely happy with — in a maximally general sense, to include not only visual scenes but familiar kinds of interpersonal transactions, standard scenarios, familiar layouts, institutional structures, enactive experiences, body image; and in general, any kind of coherent segment, large or small, of human beliefs, actions, experiences, or imaginings.”

<sup>99</sup> “the *scene* is the experienced or otherwise meaningful situation that finds expression in linguistic form”

outra<sup>100</sup>” (1988, p. 80, tradução nossa), formando uma rede de relação entre as *scenes* e *frames* presentes em uma só obra. Nas palavras de Fillmore (1982, p. 61, tradução nossa): “Uma análise de texto bem-sucedida deve fornecer uma compreensão por parte do intérprete de uma imagem, cena ou figura do mundo que é criada e preenchida entre o início e o fim da experiência de interpretação de texto<sup>101</sup>”. Para Snell-Hornby, os benefícios dessa abordagem para a tradução são claros, e o seu processo seria como descrito (1988, p. 81, tradução nossa):

A tradução é um ato complexo de comunicação no qual o autor da língua-fonte, o leitor como tradutor e o tradutor como autor do texto-alvo e o leitor do texto-alvo interagem. O tradutor parte de um *frame* apresentado (o texto e seus componentes linguísticos); o *frame* foi produzido por um autor que extraiu de seu próprio repertório de cenas parcialmente protótipicas. Com base no *frame* do texto, o tradutor-leitor constrói suas próprias cenas dependendo de seu próprio nível de experiência e seu conhecimento internalizado do material em questão. Como um falante não nativo, o tradutor pode muito bem ativar *scenes* que divergem das intenções do autor ou se desviam daquelas ativadas por um falante nativo da língua de origem (uma causa frequente de erro de tradução). Com base nas cenas que ele ativou, o tradutor deve agora encontrar *frames* na língua-alvo adequados; isso envolve um processo constante de tomada de decisão, pelo qual ele depende inteiramente de sua proficiência na língua-alvo. É nesta fase do processo de tradução, onde o tradutor molda o novo texto, que até agora foi negligenciado na teoria da tradução. A abordagem de *scenes-e-frames*, que não trabalha apenas com palavras e estruturas, mas com um princípio mais holístico de elementos textuais inter-relacionados, experiência, percepção e situação de fundo, pode fornecer um ponto de partida promissor<sup>102</sup>.

É por isso que López diz que o que importa não é a importação semântica dos termos entre os textos, mas “se suas funções textuais como ativadores de conhecimento são ou não são equivalentes aos elementos do texto-fonte” (2004, p. 313, tradução nossa), porque sua abordagem também se baseia da Teoria de Frames de Fillmore. Visto que, juntamente de

<sup>100</sup> “In other words, a particular linguistic form, such as a phrase found in a text, evokes associations which themselves activate other linguistic forms and evoke further associations, whereby every linguistic expression in a text is conditioned by another one.”

<sup>101</sup> “Successful text analysis has got to provide an understanding on the part of the interpreter of an image or scene or picture of the world that gets created and filled out between the beginning and the end of the textinterpretation experience.”

<sup>102</sup> “Translation is a complex act of communication in which the SL-author, the reader as translator and translator as TL-author and the TL-reader interact. The translator starts from a presented frame (the text and its linguistic components); this was produced by an author who drew from his own repertoire of partly prototypical scenes. Based on the frame of the text, the translator-reader builds up his own scenes depending on his own level of experience and his internalized knowledge of the material concerned. As a non-native speaker, the translator might well activate scenes that diverge from the author’s intentions or deviate from those activated by a native speaker of the source language (a frequent cause of translation error). Based on the scenes he has activated, the translator must now find suitable TL-frames; this involves a constant process of decision-making, whereby he depends entirely on his proficiency in the target language. It is at this stage of the translation process, where the translator shapes the new text, that has up to now been neglected in translation theory. The scenes-and-frames approach, which does not merely work with words and structures, but with a more holistic principle of interrelated textual elements, experience, perception and background situation, could provide a promising starting point.”

todos os outros aparatos cognitivos utilizados nesta dissertação para análise textual e cognitiva, a tradução aqui também é baseada nessa abordagem, ela é amplamente influenciada pela relação em que a palavra ‘mar’ se relaciona com todos os *frames* e *scenes* que ativa durante a obra.

### 3.3.3) OS MARES

É importante começar com a afirmação de que a tradução presente nesta seção reflete os princípios explicitados dentro dos capítulos anteriores. Como já argumentado na seção sobre o “amarello”, dentro do analisado nesta dissertação, o mar é uma entidade figura dentro de Dom Casmurro. Tendo realizado a análise estrutural e conceitual do texto, da maneira como Machado trata nomes próprios em suas obras, e da participação constante do mar na construção de camadas de significados em Dom Casmurro, “mar”, aqui, é considerado um fonema essencial para a ressonância e fixação dos temas apresentadas e carregados em seções passadas.

Em primeiro lugar, como explicitado por Langacker (2008), uma unidade semântica é formada por um polo fonológico e um polo semântico (onde ambos são independentes e altamente simbólicos). Além disso, sobre a categorização linguística, o teórico assume uma perspectiva prototípica de organização cognitiva e afirma (1987, p. 17, tradução nossa):

A filiação [dentro de uma categoria] é, portanto, uma questão de grau [...]. Além disso, os membros não são necessariamente um conjunto definido de forma única, uma vez que não há um grau específico de afastamento do protótipo além do qual uma pessoa é absolutamente incapaz de perceber similaridade [...]. Finalmente, o modelo de protótipo permite que uma entidade seja assimilada a uma categoria se uma pessoa encontrar qualquer justificativa plausível para relacioná-la a membros prototípicos [...]<sup>103</sup>.

A perspectiva prototípica da categorização é um dos pilares teóricos da Linguística Cognitiva e, como Ferrari explica (2011, p. 42-43),

Rosch (1999) salientou que há várias outras formas pelas quais as categorias prototípicas podem ser formadas. Algumas são baseadas em frequência estatística, calculada em termos do número ou média de vários atributos [...] Outras categorias são formadas em torno de ideais salientes por força de fatores fisiológicos (ex. boa forma, cor focal); de objetivos específicos (ex. a categoria "comidas para dieta" tem como ideal a proximidade a zero caloria) ou de experiência individual (o ideal se torna saliente em função dos significado emocional).

---

<sup>103</sup> “Finally, the prototype model allows an entity to be assimilated to a category if a person finds any plausible rationale for relating it to prototypical members [...]”

Assim, é possível argumentar que a categorização linguística, tal qual o processo tradutor e a escrita literária, é altamente criativa e, como Mary Snell-Hornby descreve mesmo dentro da tradução, possuem “*blurred edges*” (bordas enevoadas) em vez de limites rígidos e, em uma tradução integrada, “a dicotomia dá lugar ao conceito de um espectro ou clinal contra o qual os fenômenos são situados e focalizados<sup>104</sup>” (1988, p. 35, tradução nossa)

Como Salomão afirma, “mar está presente espacialmente no Dom Casmurro como um elemento que se espraia, que se derrama, estende-se, alastrá-se, irradia-se, lentamente, em imagens construídas cá e lá [...]” (2021, p. 88). Como se a narrativa fosse um barco com buracos pequenos e imperceptíveis, escondidos atrás de caixas de carga, a água toma conta da estrutura de madeira lentamente e, antes que a tripulação (leitores) se deem conta, estão rodeados pela água salgada do mar. A maneira como o mar invade a obra sem que seja percebido foi o critério utilizado para traduzir os seletos excertos traduzidos. Como o propósito da dissertação é discutir o papel da cognição dentro da tradução, bem como analisar seu potencial como ferramenta para o processo tradutório, o número de excertos é pequeno, visto que não são o foco nem o objetivo principal da pesquisa. No entanto, tampouco são irrelevantes, servindo como exemplos práticos de situações em que incluir a cognição dentro da estratégia da tradução ilumina e preserva aspectos importantes do texto literário. Afinal, ao subir na proa e olhar ao redor, é fácil identificar o mar. Da mesma maneira, às vezes é simples identificar e traduzir referências marítimas em Dom Casmurro, como os olhos de ressaca de Capitu, o afogamento de Escobar ou a metáfora de naufrágio em seu sentido mais superficial (visto que a língua-alvo dessa dissertação é o inglês e essa metáfora que associa naufrágio à destruição de uma vida também existe dentro do universo dessa língua).

No entanto, as maneiras sorrateiras e escondidas (típicas do mestre de embuste) com que a narrativa é inundada, que não seriam tão facilmente identificadas sob outras perspectivas teóricas (ou nem seriam identificadas de fato), tomam lugar central dentro da tradução cognitiva (que, reiterando Risku, é marcado por “observar a parte de trás de processos observáveis” [2013, p. 1, tradução nossa]), e por isso foram selecionadas aqui. Além do texto original, utilizei da edição traduzida por Margaret Jull Costa e Robin Patterson (2018), escolhida por não ativar os *frames* identificados nesta dissertação, a título de comparação e exemplo.

---

<sup>104</sup> “[...] the dichotomy gives way to the concept of a spectrum or cline against which phenomena are situated and focussed.”

### 3.3.3.1) MARCOLINI

Sobre o capítulo em que esse personagem aparece, Caldwell (2002, p. 195) diz: “da nossa análise da “ópera” [...] em Dom Casmurro, sabemos que o ‘o jogo entre Deus e Diabo’ significa o bem e o mal em cada personagem fazendo-os agir de um certo modo.” E, também sobre o mesmo capítulo, Proença diz: “o capítulo IX, ‘A Ópera’, de Dom Casmurro, segundo Maia Neto (2007), pode ser comparado ao capítulo ‘O delírio’, de Memórias Póstumas. Ambos têm o mesmo efeito estrutural para a obra de que fazem parte; ambos apontam para o início” (2011, p. 119). O capítulo é conhecido por seu tremendo impacto temático dentro da obra, lidando com temas como a maldade e bondade humanas e quais consequências essa conversa tem para o personagem Santiago, que aceita a teoria dada pelo tenor. No entanto, pouco se fala sobre a sua relação com o mar.

Apesar da relação óbvia sonora entre Marcolini e mar, sobre o nome do personagem, Caldwell comenta: “Marcolini, como convém a um cantor de ópera, tem um nome italiano. E não só isso: tem um nome originado de uma famosa Cantora, Marietta Marcolini, de pouco mais ou menos uma geração antes de Machado de Assis, para quem Rossini compôs algumas de suas óperas” (2002, p. 87). No entanto, em vez de aprofundar-se em seu significado italiano, decide examiná-lo como conteúdo português, e define que significa “marca”, analisando o que essa marca significaria para a história.

No entanto, ao procurar pelos buracos dentro do barco e ser guiado pelo fonema similar, é possível encontrar, em *Origine E Storia Dei Cognomi Italiani* (ROSSONI, 2013, p. 1884), uma explicação do sobrenome italiano, traduzido pelo professor e tradutor Andrea Ferrini para esta dissertação:

Marcolin é tipicamente vêneto, muito difundido nas regiões de Vicenza, Pádua, Treviso, Veneza e Pordenone, mas também está bem presente em outras províncias do Vêneto e em Udine. Pode ser uma forma hipocorística vêneta do nome Marco, mas, muito provavelmente, trata-se de um apelido derivado do vocábulo veneziano arcaico *marcolin*, que era o nome dado à moeda vêneta no período imediatamente anterior e pouco posterior à queda da Sereníssima República de Veneza, talvez indicando de forma jocosa que o antepassado era uma pessoa de poucos recursos ou de pouca importância.

Além de dar indícios sobre uma participação ou um caráter de pouca qualidade, o ponto principal indicado pelo nome está na moeda arcaica *marcolin*. Embora não haja extensas fontes sobre a moeda, baseado no que foi dito na citação mencionada, é possível inferir que foi uma moeda de pouco valor criada imediatamente antes da queda da República.

Em *A History of Venice* (1989), Norwich discorre sobre essa época. Durante sua ascensão, Veneza tornou-se uma das maiores potências comerciais e marítimas, controlando rotas comerciais vitais entre o Oriente e o Ocidente. Entretanto, a história de Veneza, que floresceu em grande parte por sua força naval e sua habilidade em governar uma rede complexa de mercadores, aliados e interesses políticos, também revela uma cidade vulnerável a forças além do controle humano. O mar, que em um primeiro momento alimentou sua prosperidade, mais tarde se tornou um fator crucial em sua queda. No final do século XVIII, após séculos de domínio sobre o comércio mediterrâneo, a Sereníssima começou a enfraquecer devido a várias pressões internas e externas. Invasões, as guerras napoleônicas e a crescente concorrência de outras potências econômicas reduziram gradualmente o poder de Veneza, que já não era mais a força comercial imbatível que fora antes.

A moeda *marcolin*, cunhada pouco antes de sua queda, reflete esse momento de transição. Veneza, a cidade que cresceu graças ao mar, foi tragada por ele. O mesmo mar que proporcionou riqueza e opulência agora se tornou o símbolo da fragilidade de uma cidade que nunca pôde escapar de sua própria decadência. A moeda é, portanto, mais do que um simples artefato numismático; ela encapsula a ideia de uma cidade que se afasta de sua antiga grandeza, sendo "morta" pelo mar, não pela falta de recursos, mas pela incapacidade de adaptação a um mundo em transformação.

O simbolismo da moeda Marcolin também pode ser visto como um reflexo da resistência de Veneza à mudança, tentando preservar sua identidade e seu domínio em um cenário onde a modernidade, representada pelas forças externas e internas de mudança, fazia com que seu sistema de governo e sua economia se tornassem obsoletos. A queda de Veneza não é apenas a queda de uma cidade, mas a decadência de um modelo que não conseguiu se adaptar ao novo curso da história, como uma moeda que perdeu seu valor à medida que o mundo ao redor se transformava.

Deste modo, a relação entre o nome e o mar que toma conta da narrativa de Dom Casmurro se torna óbvia. Isto é, dado que o leitor saiba a história da moeda e da República, o que não é provável, tanto no mundo cultural do português brasileiro quanto no mundo cultural da língua inglesa. Este é um dos *frames* que não ativaría de imediato uma relação entre o espaço mental e o mundo discursivo do Livro de Ezequiel tanto para o leitor brasileiro quanto para o leitor da língua-alvo. E, dado que, reiterando López, para a tradução de equivalência funcional, é importante um “alto grau de correspondência entre as informações semânticas, pragmáticas e estilísticas dos *frames*” (2004, p. 313, tradução nossa), se um

*frame* não é de fácil acesso para o público da língua-fonte, tampouco deve ser de fácil acesso para o público da língua-alvo.

No entanto, dentro do português brasileiro, há uma vantagem: a sonoridade. O nome Marcolini possuir a palavra “mar” em sua estrutura, mesmo para um leitor que não tenha conhecimento de seu significado italiano, permite que gotas d’água caiam e molhem a narrativa como gatilho para a ativação (por vezes, inconsciente e, quase sempre, automática) da *scene* do mar. Mas, visto que nomes próprios são cuidadosamente selecionados por Machado de Assis, a sugestão de troca tampouco preserva o estilo do autor. Por isso, o proposto aqui é uma nota de rodapé que não modifique o texto, mas que dê alusões à moeda e à época, deixando que o leitor, a cargo de seu próprio interesse e atenção, siga o contexto cultural caso ele queira, como é o que acontece com o leitor da língua-fonte. Desta forma:

TEXTO ORIGINAL	TRADUÇÃO DE EXEMPLO	SUBSTITUIÇÃO POSSÍVEL
Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verosimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem á definição. (ASSIS, [1899] 2017, online, s.p)	I, dear reader, accept my old friend Marcolini’s theory, not just because it’s plausible, which is often all one can say of the truth, but because my life fits his definition perfectly. (ASSIS, 2018, s.p)	*Inclusão de uma nota de rodapé que permita que o leitor seja guiado até o significado marítimo do nome, apesar de não ser possível uma associação sonora, como acontece na língua-alvo.

### 3.3.3.2) AMARELLO

Visto que a trajetória da cor amarella dentro da obra já foi analisada em seções passadas, o que resta é determinar qual outra cor ativaría, na mente do leitor, um espaço mental associado ao mar. A substituição, quando se trata somente da cor, se torna fácil: *sea-green*, além de possuir a palavra mar (*sea*), em seu nome, a cor verde também é associada com inveja (como em expressões tal qual “he was green with envy” ou “the grass is always greener on the other side”), substituindo de maneira satisfatória o termo original, ao se relacionar com o ciúmes do amarelo original.

Quanto ao capítulo em que a cor é relacionada à “febre amarella”, também há outra solução: *green sickness*, uma doença relacionada à anemia. Seguindo o que a análise

cognitiva propõe, a cor é um determinante maior em relação ao tema central do livro do que a doença (que tem pouco efeito ressonante dentro do livro e chama pouca atenção, faltando protuberância. De maneira similar, as cores das páginas do panegírico não influenciariam no significado geral da obra, sendo facilmente substituídas por *green* ou até mesmo por *greenish yellow* (amarelo esverdeado, para que não perca a assimilação com o quão velho as páginas eram).

Em relação ao último capítulo, onde amarelo também pode significar fraqueza (em que Dom Casmurro fala do filho que deseja ter), *green*, em inglês, ativa um similar *frame*, o de doença, associado com vômito, também como visto em *green sickness*. Tendo estabelecido o *sea-green* como a cor das paredes no primeiro capítulo em que aparece, a menção de *green* sozinho em outros capítulos posteriores seriam o suficiente para a assimilação e categorização do mar de maneira prototípicamente próxima à cor, ou até mesmo *greenish* (esverdeado) caso fosse necessário.

### 3.3.3.3) AMARÍSSIMO

Dom Casmurro cita essa palavra em dois capítulos. A primeira vez, quando José Dias denuncia a relação entre Capitu e Bento para Dona Glória e, ao fazê-lo, diz: “«Prima Gloria! prima Gloria!» José Dias desculpava-se: «Se soubesse, não teria falado, mas falei pela veneração, pela estima, pelo affecto, para cumprir um dever amargo, um dever amaríssimo...»” (ASSIS, [1899] 2017, online, s.p). A segunda, no capítulo imediatamente após a esse, quando explica que José Dias amava superlativos, e repete, no final: “Levantou-se com o passo vagaroso do costume, não aquelle vagar arrastado dos preguiçosos, mas um vagar calculado e deduzido, um syllogismo completo, a premissa antes da consequencia, a consequencia antes da conclusão. Um dever amaríssimo!” (ASSIS, [1899] 2017, online, s.p), nomeando até mesmo o título com a palavra. Para manter a assimilação com o tom negativo e substituir o gatilho de espaço mental sonoro por um gatilho conceitual, a tradução proposta aqui é esta: a palavra *maelstrom*, definido tanto como um grande turbilhão de água quanto utilizado para representar uma situação caótica. Dessa forma:

TEXTO ORIGINAL	TRADUÇÃO DE EXEMPLO	SUBSTITUIÇÃO POSSÍVEL
----------------	---------------------	-----------------------

<p>«Prima Gloria! prima Gloria!» José Dias desculpava-se: «Se soubesse, não teria falado, mas falei pela veneração, pela estima, pelo afecto, para cumprir um dever amargo, um dever amaríssimo...» (ASSIS, [1899] 2017, online, s.p)</p>	<p>[...], the <i>most</i> painful of duties . . .” (ASSIS, 2018, s.p)</p>	<p>[...] a very painful duty, a maelstrom of duties . . .”</p>
<p>Um dever amaríssimo! (ASSIS, [1899] 2017, online, s.p)</p>	<p>The most painful of duties indeed! (ASSIS, 2018, s.p)</p>	<p>The largest maelstrom of duties indeed!</p>

### 3.3.3.4) AMARGURAS

Como último exemplo, essas amarguras específicas são as que Capitu cita depois de descobrir que Dom Casmurro acredita que Ezequiel não é seu filho e, em vez de fazer qualquer outra coisa, decide ir à igreja. Sobre essa cena, Caldwell questiona (2002, p. 109):

E Capitu? Por que ela rejeita apelar a Dona Glória? Porque tem orgulho, porque sua única arma é o seu amor - ela enfrenta qualquer rejeição com o seu amor -, e devido ao desespero, pois seu amor não surte mais nenhum efeito no coração endurecido de Santiago: se Bento não acreditasse nela e, mesmo assim, a amasse, ela não o indisporia com sua mãe; de qualquer forma, de nada adiantaria. Ela segue em frente amando Bento, que está morto, e chora pelo homem desventurado que o matou.

O caráter significativo da condição de Capitu (o mar do amor personificado em Dom Casmurro) não permite que sua fala seja ignorada como possível *frame* de ativação do espaço mental em que o mar significa amor para ela e morte para Casmurro. Assim, de maneira similar ao “amaríssimo”, a solução se encontra em desastres naturais, nas inquietações do mar que, por mais que não forneçam assimilações sonoras, permitem que sejam formados categorias prototípicas relacionadas a temas marítimos dentro da mente do leitor da língua-alvo da mesma maneira que são formadas na mente do leitor da língua-fonte por meio da sonoridade da palavra. Embora outros eventos marítimos se encaixassem, o escolhido aqui é *tempest*, comumente associado metaforicamente ao coração humano. Desta maneira:

TEXTO ORIGINAL	TRADUÇÃO DE EXEMPLO	SUBSTITUIÇÃO POSSÍVEL
—Confiei a Deus todas as minhas amarguras, disse-me Capitú ao voltar da egreja; ouvi dentro de mim que a nossa separação é indispensável, e estou ás suas ordens. (ASSIS, [1899] 2017, online, s.p)	“I have confided all my sorrows to God,” said Capitú on returning from church. (ASSIS, 2018, s.p)	“I have entrusted my tempestuous heart to God,” [...]

As sugestões de tradução aqui presentes não são o foco. Enquanto uma pesquisa que, em seu cerne, procura evidenciar aspectos do processo tradutório quando há a presença de estudos cognitivos, busca reconhecer: não há traduções perfeitas. E, como Stockwell (2002) avisa, todos os leitores (tradutores ou não) são influenciados pela carga experiencial que carregam enquanto humanos. Após a análise do texto e do que o envolve, a escolha de *frames* que ativarão os *scenes* corretos não pode ser objetivamente julgado, visto que o entendimento linguístico cognitivo<sup>105</sup> sobre a categorização humana é a de que “tudo pode ser relacionado” (LANGACKER, 1989) (a critério do tradutor e de como enxerga todos os elementos de seu texto e delimita sua estratégia, dentro da tradução). E, apesar dessa escolha através de traduções diferentes poder ser objeto de sua própria análise, não é o propósito desta. Dessa maneira, como mencionado na introdução da dissertação, o objetivo não é alcançar uma tradução acima da média. O objetivo é demonstrar como esse critério é flexível e pertencente à sua própria rede de conexões, como dito por Snell-Hornby em: “a importância de elementos individuais é decidida por sua relevância dentro do contexto mais amplo do texto, situação e cultura”<sup>106</sup> (1988, p. 35, tradução nossa). Contexto que é individual a cada autor, leitor e tradutor-leitor, o que também “explica porquê novas traduções de obras literárias estão em constante demanda<sup>107</sup>” (SNELL-HORNBY, 1988, p. 2, tradução nossa).

<sup>105</sup> De acordo com a Linguística Cognitiva em que esta dissertação se baseia.

<sup>106</sup> “the importance of individual items being decided by their relevance in the larger context of text, situation and culture.”

<sup>107</sup> “explains why new translations of literary works are constantly in demand”

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação teve como objetivo apresentar uma abordagem inovadora sobre o processo tradutório, fundamentando-se na Linguística Cognitiva e na Poética Cognitiva para compreender a intertextualidade e o significado em textos literários. Com base na premissa de que toda tradução é um fenômeno cognitivo, argumentou-se que as referências intertextuais, sejam elas explícitas ou implícitas, operam dentro dos mecanismos da cognição humana, ativando esquemas mentais e domínios de conhecimento pré-existentes. A partir das reflexões de Marcuschi (2007), demonstrou-se que a intertextualidade não se restringe aos textos literários, mas constitui um aspecto fundamental da própria linguagem.

Afinal, todo enunciado se constrói em diálogo com discursos anteriores e posteriores, sendo continuamente ressignificado pelo contexto e pelos processos cognitivos dos leitores e tradutores. Dessa forma, a tradução de textos intertextuais não pode ser reduzida a uma simples correspondência lexical entre línguas, pois exige a ativação e reconstrução de redes de significação que fazem parte do repertório cultural de cada indivíduo. Desta forma, dado que a comunicação é sempre situada, e que não há diferenciação entre a linguagem literária e a linguagem diária de um ponto de vista cognitivo, foi possível utilizar de aparatos cognitivos para a determinação de um elemento essencial para a tradução: o contexto. Entre esses aparatos e teorias, os conceitos de *frames* (FILLMORE, 1982), Modelos Cognitivos Idealizados (MCI) (LAKOFF, 1987), Espaços Mentais (FAUCONNIER, 1994) e Mesclagem Conceptual (FAUCONNIER, 1997) foram os principais.

Tendo estabelecido que, para acessar o contexto de uma palavra, é necessário mobilizar o conhecimento armazenado na memória de longo prazo, aliado ao caráter intrínseco de uma obra literária, a análise de *Dom Casmurro*, no que tange às referências ao livro de Ezequiel, foi embasada em estudos de autoras como Helen Caldwell (2002), Marta de Senna (2000) e Juliette Petit (2005). A partir dessas contribuições, verificou-se que, segundo a teoria de Stockwell (2002, 2009), o mar, embora frequentemente concebido como um elemento estilístico de fundo, assume, na narrativa machadiana, um papel figurativo dinâmico, tornando-se um elemento significativo que se transforma ao longo da trama.

Essa transformação simbólica do mar acompanha as diferentes fases da vida de Dom Casmurro, refletindo estruturas cognitivas que orientam sua experiência e percepção do mundo. De acordo com a teoria das metáforas conceptuais básicas de Lakoff e Turner (1989), pôde-se identificar três metáforas conceptuais básicas que moldam a relação do personagem

com o mundo: *o mar é amor, o mar é vida* e, finalmente, *o mar é morte*. Essas metáforas não apenas estruturam a narrativa, mas também evidenciam o processo cognitivo por meio do qual o protagonista interpreta sua própria trajetória, atribuindo novos sentidos ao mar à medida que sua visão de mundo se modifica e o personagem se transforma. No entanto, o significado do mar não é atrelado somente ao ponto de vista de Dom Casmurro, e a interpretação final da palavra conta, também, com o ponto de vista de Capitu, o que apenas ilumina a conclusão alcançada: o mar só é morte, e a vida de Dom Casmurro é um naufrágio, porque o mar também é amor e Dom Casmurro não sabe amar. Ao contrário de Capitu que, por sua vez, é o mar e o amor personificados em um, sendo, assim, a destruição e a vida de Santiago ao mesmo tempo.

Tratar o mar como figura, dentro do conceito da Poética Cognitiva, permitiu, sobretudo, considerá-lo não apenas como um elemento descritivo, mas como um nome que carrega uma essência simbólica própria, assim como os nomes de personagens em narrativas geralmente fazem. Dessa forma, o mar em *Dom Casmurro* não é apenas um cenário passivo, mas um ente ativo na construção do significado da obra, desempenhando um papel fundamental na experiência cognitiva do leitor. Além disso, ao reconhecer que a categorização humana é prototípica (isto é, baseada em modelos exemplares em vez de fronteiras rígidas) e que pode ser influenciada por similaridades sonoras, rítmicas ou associativas, foi possível aprofundar a análise da presença da água do mar na narrativa. O mar permeia *Dom Casmurro* de maneira sutil e progressiva, criando redes de significado que se expandem ao longo da obra sem que o leitor perceba de imediato. Esse processo ocorre porque elementos linguísticos e imagéticos ativam associações inconscientes e constroem padrões interpretativos que ligam o mar a emoções, memórias e transformações no percurso do protagonista.

Ao tratar o mar como figura, foi possível reconhecer outros *frames* (como palavras que, apesar de não possuírem significado relacionado ao mar, representavam esse símbolo por meio de seu som e do papel que prestavam dentro da narrativa enquanto analogias) que ativavam *scenes* na mente do leitor, enriquecendo a experiência interpretativa da obra, amparados pelos estudos de Mary Snell-Hornby (1988) sobre a tradução. A análise por meio de mecanismos cognitivos permitiu compreender como certos elementos textuais funcionam como gatilhos para a construção de significado, mobilizando redes conceituais que organizam a percepção do enredo e dos símbolos narrativos.

Essa conclusão se alinha diretamente aos propósitos da tradução quando se considera uma abordagem que busca ativar, na mente do leitor-alvo, os mesmos espaços mentais e

mesclas conceptuais que o texto original desperta na mente do leitor-fonte. A tradução, vista sob essa ótica, não se limita à equivalência formal ou lexical, mas passa a ser entendida como um processo que envolve a recriação de redes cognitivas e a adaptação de estruturas conceituais de maneira a preservar a experiência interpretativa do original.

Dessa maneira, como mencionado, a conclusão não se propõe como um princípio ou modelo tradutório rígido, mas sim como uma demonstração prática de como as teorias e aparatos cognitivos podem servir aos propósitos tradutórios. Ao integrar conceitos da Linguística Cognitiva e da Poética Cognitiva à análise da intertextualidade e dos símbolos narrativos, este trabalho buscou ampliar a compreensão sobre os processos mentais subjacentes à tradução, oferecendo novos caminhos para a abordagem de textos literários complexos e intertextualmente densos, como *Dom Casmurro*.

Ainda há muito a ser explorado e desenvolvido para que os estudos cognitivos e a tradução se consolidem como campos interligados de maneira mais estruturada. A interseção entre Linguística Cognitiva, Poética Cognitiva e Estudos da Tradução abre caminho para novas abordagens que consideram não apenas aspectos formais do texto, mas também os processos mentais envolvidos na sua produção, recepção e reformulação em outra língua.

Os resultados desta dissertação apontam para a relevância de modelos cognitivos na compreensão da tradução como um fenômeno que vai além da equivalência textual, envolvendo redes conceituais, intertextualidade e construção de significado em diferentes domínios cognitivos. Ao analisar *Dom Casmurro* sob essa ótica, foi possível evidenciar que referências intertextuais, como as do Livro de Ezequiel, não são apenas elementos estilísticos ou eruditos, mas atuam como mecanismos estruturantes da experiência leitora, acionando processos cognitivos que devem ser considerados na prática tradutória.

Dessa forma, espera-se que este trabalho contribua para o debate sobre a aplicabilidade dos modelos cognitivos na tradução literária e incentive novas pesquisas que aprofundem o papel da cognição na mediação entre culturas e línguas. O campo da tradução, ao incorporar abordagens da Linguística Cognitiva e da Poética Cognitiva, pode se beneficiar de uma tradução mais integrada, que valorize tanto a estrutura do texto quanto os processos mentais que o sustentam, tornando a prática tradutória ainda mais rica e fundamentada.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. [1899] 2017. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/55752/pg55752-images.html#INDICE>. Acesso em: 28 jan. 2025.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. S.L: Liveright Publishing Corporation, 2018. Tradução de: Margaret Jull Costa e Robin Patterson. Não paginada.

CALDWELL, Helen. **O Otelo Brasileiro de Machado de Assis**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

CHOMSKY, Noam. **Aspectos da teoria da sintaxe**. Coimbra: Arménio Amado, 1975.

\_\_\_\_\_. **New Horizons in the Study of Language and Mind**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

\_\_\_\_\_. **Sobre a natureza e linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Esquema Machado de Assis**. In: Vários Escritos. 3<sup>a</sup> ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

COSTA, Ricardo da. **Santa Mônica**: a criação do ideal da mãe cristã. A criação do ideal da mãe cristã. 1995. In: Grupos de Trabalho III — Antigüidade Tardia.. Disponível em: <https://www.ricardocosta.com/artigo/santa-monica-criacao-do-ideal-da-mae-crista>. Acesso em: 18 dez. 2024.

DE SENNA, M. Estratégias do embuste: relações intertextuais em Dom Casmurro. **Scripta**, v. 3, n. 6, p. 167-174, 22 mar. 2000.

DOURADO, Rayane; LOPES, Viviane Faria. “As convicções são inimigas mais perigosas da verdade do que as mentiras”: a verdade de pilatos à luz da linguística cognitiva. **Revista Philologus**, Rio de Janeiro, p. 64-80, jul. 2023.

FAUCONNIER, G. **Mental Spaces**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

\_\_\_\_\_. **Mappings In Thought And Language**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

FERRARI, Lilian. **Introdução à Linguística Cognitiva**. São Paulo: Editora Contexto, 2011.

FIGUEIREDO, Antonio Pereira de. **Bíblia Sagrada**. Vulgata. 1866. Disponível em: <https://archive.org/details/biblia-sagrada-vulgata-antonio-pereira-de-figueiredo-1866/page/828/mode/2up>. Acesso em: 26 nov. 2024.

FILLMORE, C. Frame Semantics. In: **Linguistics in the Morning Calm**. Seoul: Hanshin Publishing, 1982. p. 111-137.

FREEMAN, Margaret H. **Toward A Theory Of Cognitive Poetics**. Pragmatics and Cognition, [s. l.], v. 17, p. 450-457, 2009.

GEERAERTS, Dirk. **Cognitive Linguistics: Basic Readings**. Berlin: Mouton de Gruyter, 2006.

GLEDSOM, John. **Machado de Assis**: impostura e realismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HOLLAND, Dorothy, & QUINN, Naomi. **Cultural models in language and thought**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

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

\_\_\_\_\_.; Turner, M. **More than Cool Reason: a Field Guide to Poetic Metaphor**. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

LANGACKER, Ronald W. **Foundations of Cognitive Grammar**. California: Stanford University Press, 1987. v. 1.

\_\_\_\_\_. **Cognitive Grammar**: a basic introduction. Oxford: Oxford University Press, 2008.

LÓPEZ, Ana Rojo. **Applying Frame Semantics to Translation: A Practical Example**. Meta, [S. l.], v. 47, n. 3, p. 312-350, 30 ago. 2004. DOI <https://doi.org/10.7202/008018ar>. Disponível em: <https://www.erudit.org/en/journals/meta/2002-v47-n3-meta693/008018ar/>. Acesso em: 7 out. 2024.

LÓPEZ, Ana Rojo; IBARRETXE-ANTUÑANO, Iraide (ed.). **Cognitive Linguistics and Translation**. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2013. v. 23.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Cognição, linguagem e práticas interacionais**. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2007.

MARTELOTTA, Mário Eduardo; PALOMANES, Roza. Linguística Cognitiva. In: MARTELOTTA, Mário Eduardo et al. **Manual de Linguística**. São Paulo: Editora Contexto, 2008. p. 176-192.

NORWICH, John. **A History of Venice**. London: Penguin Books, 1989.

PETIT, Lucette. Dom Casmurro: uma subversão do livro de Ezequiel. In: JURACY ASSMANN SARAIVA (org.). **Nos labirintos de Dom Casmurro**: ensaios críticos. Porto Alegre: Edipucrs, 2005. p. 109-169. (Série Grandes Obras).

PROENÇA, Paulo Sérgio de. **Sob o signo de Caim: O uso da Bíblia por Machado de Assis (versão corrigida)**. 2011. 247 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

RIBEIRO, Débora (ed.). **Significado de Embuste**. 2009. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/embuste/>. Acesso em: 24 nov. 2024.

RISKU, Hannah. **A cognitive scientific view on technical communication and translation.** Target International Journal of Translation Studies, [s. l.], v. 22, ed. 1, p. 94-111, 2010. DOI 10.1075/target.22.1.06ris. Disponível em: <https://benjamins.com/online/target/articles/target.22.1.06ris>. Acesso em: 18 jul. 2024.

\_\_\_\_\_. **Cognitive Approaches to Translation.** The Encyclopedia of Applied Linguistics, [s. l.], 2013.

\_\_\_\_\_. Situatedness in translation studies. **Cognitive Systems Research**, Krems, v. 3, n. 2, p. 523-533, mar. 2002.

ROSSONI, Ettore. **Origine E Storia Dei Cognomi Italiani.** 2013. Disponível em: <https://archive.org/details/OrigineEStoriaDeiCognomiItaliani/page/n1883/mode/2up>. Acesso em: 12 jan. 2025.

SALOMÃO, Sonia Netto. A presença do mar em Dom Casmurro: filigranas machadianas. **Critica del Testo**, Roma, v. 2000, n. 125, p. 81-99, jan. 2021.

SHUTTLEWORTH, M.; COWIE, M. **Dictionary of Translation Studies.** Manchester: St. Jerome Publishing, 1997.

SILVA JUNIOR, A. R., & LIMA, R. S. **A CAUSA SECRETA DE MACHADO DE ASSIS: IMAGENS DO CAPITALISMO SÁDICO.** Revista Cerrados, 28 (50), 218–237. 2019. Disponível em <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/25134>. Acesso em: 20 nov. 2024.

SNELL-HORNBY, Mary. **Translation Studies: An Integrated Approach.** Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1988.

STOCKWELL, Peter. **Cognitive Poetics:** An introduction. London: Routledge, 2002.

\_\_\_\_\_. **Texture:** a cognitive aesthetics of reading. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

TABAKOWSKA, Elzbieta. **Cognitive Linguistics and Poetics of Translation.** Tubingen: Narr, 1993.

TAYLOR, John B.. **EZEQUIEL:** introdução e comentário. São Paulo: Mundo Cristão, 1984. (Série Cultura Bíblia). Tradução de Gordon Chown.

TSUR, Reuven. **Toward a Theory of Cognitive Poetics.** 2. ed. rev. atual. e aum. Eastbourne: Sussex Academic Press, 2008.