

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
ÁREA DE FILOLOGIA E LÍNGUA PORTUGUESA**

**DENISE PADILHA LOTITO**

**EXPRESSIVIDADE E SENTIDO: UM ESTUDO ESTILÍSTICO DAS  
METÁFORAS DE *LAVOURA ARCAICA***

São Paulo  
2007

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
ÁREA DE FILOLOGIA E LÍNGUA PORTUGUESA**

**EXPRESSIVIDADE E SENTIDO: UM ESTUDO ESTILÍSTICO DAS  
METÁFORAS DE *LAVOURA ARCAICA***

Denise Padilha Lotito  
e-mail para contato: [deniseplotito@uol.com.br](mailto:deniseplotito@uol.com.br)

Dissertação apresentada à área de Filologia e Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Elis de Almeida Cardoso Caretta

São Paulo  
2007

*Aos meus pais,  
que me trouxeram,  
e aos meus filhos, que me levarão.*

## **Agradecimentos**

*Gostaria de agradecer à minha mãe e ao meu pai, que muito ajudaram em minhas ocupações domésticas nos períodos em que eu precisei me dedicar mais a este trabalho. Também aos meus filhos, André e Vicente, que gentilmente souberam compreender a minha ausência nesse tempo, ao pai deles e sua família, pelo apoio. Ao Gert, pela companhia, carinho e torcida.*

*Agradeço às queridas amigas Lilian Escorel e Marcia Padilha, pelos bons conselhos, e a Carla Fujita, pela ajuda na diagramação. Um agradecimento especial ao meu pai, que me ajudou a encontrar os textos originais dos autores citados.*

*Ao Prof. Dr. Mário Eduardo Viaro e à Prof. Dra. Beatriz Daruj Gil, pelos valiosos comentários e observações a respeito deste trabalho na banca do exame de qualificação.*

*À Capes, pela bolsa-auxílio, que foi de grande valia para viabilizar minha dedicação aos estudos.*

*Especialmente, e com muito carinho, agradeço à Prof. Dra. Elis de Almeida Cardoso. Quando parti em busca de alguém para me orientar nesta pesquisa, não imaginava que encontraria uma pessoa tão envolvida com seu trabalho e tão comprometida com seu papel na formação acadêmica dos orientandos. Não só por ter podido aprender muito com sua competência profissional, mas também por sua dedicação e humanidade, foi um grande prazer para mim tê-la conhecido e com ela ter convivido nestes anos.*

## Sumário

<b>Resumo</b>	<b>6</b>
<b>Abstract</b>	<b>7</b>
<b>Introdução</b>	<b>8</b>
<b>Capítulo 1: Estilo e sentido em <i>Lavoura arcaica</i></b>	<b>13</b>
1.1 Os estudos do estilo	14
1.2 O estilo de <i>Lavoura arcaica</i>	22
1.2.1 Os temas	22
1.2.2 Recursos de estilo e construção de sentido	31
<b>Capítulo 2: A formação das metáforas</b>	<b>44</b>
2.1 Metáforas	45
2.2 Sistemas metafóricos	66
<b>Capítulo 3: A rede metafórica de <i>Lavoura arcaica</i></b>	<b>72</b>
3.1 Sistema metafórico de <i>Lavoura arcaica</i>	73
3.2 Análise das metáforas	85
3.2.1 Ramificação “Homem é planta”	90
3.2.2 Ramificação “Homem é animal”	104
3.3 Comentários gerais	114
<b>Considerações finais</b>	<b>120</b>
<b>Referências bibliográficas</b>	<b>123</b>

## Resumo

**Palavras-chave:** Lavoura Arcaica, Raduan Nassar, Estilística, Metáfora, Lexicologia

**e-mail para contato:** deniseplotito@uol.com.br

O objetivo desta dissertação é estudar de que maneira as metáforas do romance *Lavoura arcaica*, escrito por Raduan Nassar, em 1975, na qualidade de recurso estilístico, contribuem para a construção dos sentidos da obra.

Os estudos da Estilística e da Semântica nos orientaram para o estabelecimento de um conjunto de metáforas que mantêm relações semânticas e morfossintáticas, criando um sistema metafórico que contribui para a instauração da visão de mundo do narrador.

A escolha das metáforas como objeto de estudo de nossa pesquisa deve-se à relação que o emprego dessa figura de linguagem cria com os sentidos do texto. O caráter subjetivo do narrador em primeira pessoa e o aspecto intimista do fluxo psicológico são características reforçadas pelo uso que se faz das metáforas no romance. Recolhemos e analisamos as metáforas que identificam os personagens com a natureza, através da utilização do léxico do universo das plantas e dos animais. O tema do conflito de gerações, manifestado na oposição pai e filho, também se revela na identificação do narrador com os aspectos da natureza de ausência de racionalidade e de mecanismos culturais e morais de controle da emoção.

O resultado do estudo é um conjunto de 51 expressões metafóricas, classificadas por ramificações do tema “homem é natureza”, em que se comentam as características de formação das metáforas e as relações entre elas. Essa sistematização das metáforas inspira-se nos sistemas metafóricos do cotidiano, apresentados em *Metaphors We Live By* (JOHNSON e LAKOFF, 1980).

## Abstract

The objective of this dissertation is to study the way in which the metaphors in the novel *Lavoura arcaica*, written by Raduan Nassar in 1975, contribute, as a stylistic resource, in building the meanings of the work.

The studies of Semantics and Stylistics guided us in establishing a set of metaphors, from within *Lavoura arcaica*, which maintain semantic and morphosyntactic relations among themselves, creating a metaphorical system that contributes in establishing the narrator's world view.

The choice of metaphors as the object of study in our research was due to the relationship this figure of speech establishes with the text's meanings. The subjective character of the first person narrator and the aspect of intimacy in the psychological prose parts are traits that are reinforced by the use of metaphors in the novel. We selected and analyzed the metaphors identifying the narrator-character with nature, through the use of plant and animal lexicon. The generational conflict theme, manifested in the father-son opposition, is also revealed in the identification, favored by the use of this type of metaphor, of the narrator with the aspects of nature relative to the absence of rationality and cultural and moral mechanisms of emotional control.

The result of the study is a group of 51 metaphorical expressions, classified by ramifications of the metaphor's generating theme — man is nature — where the characteristics of the metaphors' formation and their relation to each other are commented. This systematizing of metaphors is inspired by the everyday metaphorical systems, presented in *Metaphors We Live By* (JOHNSON e LAKOFF, 1980).

## Introdução

*Lavoura arcaica*, embora seja um romance bastante elogiado pela crítica, não foi ainda objeto de muitos estudos acadêmicos. A fortuna crítica dessa obra encontra-se em maior número na forma de artigos de jornais ou ensaios de revistas especializadas. Poucas são as dissertações ou teses sobre o assunto, e certamente a maioria delas – senão todas – é do campo da Literatura.

O autor do romance, Raduan Nassar, é filho de agricultores libaneses que imigraram para o Brasil na década de 1920 e que aqui se estabeleceram como comerciantes. Depois de alguns anos trabalhando como jornalista, em 1974 Raduan Nassar desiste da carreira para dedicar-se exclusivamente à literatura. Sua obra não é extensa: o romance *Lavoura arcaica* (1975), a novela *Um copo de cólera* (1978) e a reunião de contos *Menina a caminho* (1997) – com os contos “O ventre seco”, “Aí pelas três da tarde”, “Hoje de madrugada”, “Mãozinhas de seda” e “Menina a caminho”. Em sua carreira de escritor recebeu prêmios importantes e teve suas obras traduzidas para o espanhol, o francês e o alemão.

*Lavoura arcaica* foi escrito em plena ditadura militar brasileira, uma época em que a repressão ideológica convivia, contraditoriamente, com o desejo de ousadas mudanças. Nesse contexto de repressão ideológica, há quem identifique dois caminhos possíveis para a criação literária. Um, o caminho da resistência, outro, o da neutralidade.

Segundo Pellegrini (1996), quando entendemos a literatura como forma de apreensão da realidade e recriação dessa mesma realidade, sabemos que, numa



sociedade de classes, ela pode atuar de duas maneiras opostas: como instrumento de crítica, quando ajuda a colocar em evidência as contradições sociais, ou como instrumento de dominação, se reproduz essas contradições de modo a confirmar sua aceitação.

É possível encontrar-se a visão de que a literatura de cunho mais individualista e intimista – à qual indiscutivelmente *Lavoura arcaica* se filia –, que costuma ser apresentada em oposição a uma literatura de cunho mais social, estaria no caminho oposto ao da resistência e da crítica, uma vez que deixa de discutir os fundamentos da sociedade para debater a individualidade. No entanto, pode-se perceber que os autores que produzem uma literatura considerada intimista não necessariamente devem ser vistos como produtores de uma literatura de dominação, ou alienada. Pellegrini (1996) afirma que a resistência pode estar tanto na escolha do tema, quando se escolhe um tema que possibilite a crítica social, quanto na escolha de uma estética, quando se opta por uma estética que subverte a estética vigente.

Nesse sentido, o tratamento lingüístico que se nota em *Lavoura arcaica*, com a subversão não só dos sentidos das palavras, pelo uso das figuras de linguagem, como também da forma de estruturação da narrativa, faz com que possamos incluir o romance entre os resistentes. Mesmo a escolha do tema, ainda que não seja um tema diretamente social, traz em si a intenção de subversão dos valores sociais. A observação de Perrone-Moisés (1996:69) sobre o engajamento no combate aos abusos de poder e da liberdade individual reforça o caráter de resistência do romance:

A originalidade de Raduan Nassar, com relação a outros escritores de sua geração consiste justamente nessa opção por um engajamento político mais amplo do que o recurso direto aos temas de um momento histórico preciso. Um engajamento no combate aos abusos do poder, em defesa da liberdade individual, numa forma de linguagem em que a arte não faz concessões à “mensagem”. Um engajamento radicalmente literário, e por isso mais eficiente e perene.

Quando Nassar escolhe o incesto como o motor das ações de seu personagem, ele está subvertendo a essência familiar, que são os laços de amor: o amor de mãe e o amor fraterno passam a ser revestidos por uma sexualidade própria do amor de amantes. Está-se subvertendo também a hierarquia familiar, e o poder do pai corre o risco de tornar-se frágil e sem sentido. Dessa alteração dos papéis na família e do sentido do amor, pode surgir a pergunta que pode levar a mais profunda das subversões, e que faz o narrador protagonista André empreender uma busca pela sua verdade pessoal: quem sou eu?

Depois do golpe de 1964 e a instauração dos “anos loucos”, o gênero romance passou a adquirir um cunho de fragmentação, espelho de uma sociedade que teve abaladas suas convicções mais sólidas. O que passa a mover as narrativas, então, é a descoberta da falência do universo. Em *Lavoura arcaica* é isso o que se vê: o questionamento dos valores mais fundadores da sociedade, representados no âmbito doméstico do conflito de gerações.

O emprego da metáfora mostra-se muito ajustado ao discurso do narrador em primeira pessoa e ao fluxo psicológico que se vê em *Lavoura arcaica*. Graças a sua forma condensada e intuitiva de gerar significados novos para as palavras, essa figura de linguagem é usada no texto como uma maneira de traduzir os sentidos pessoais que o narrador atribui ao mundo que quer edificar para si. Um mundo que não rompe totalmente com o antigo, mas o renova, e para isso necessita não de palavras novas, mas de palavras antigas que ganham novas utilidades, novos significados. É por esse papel de traduzir o mundo do narrador que elegemos a metáfora como o recurso de estilo para o estudo de *Lavoura arcaica*. Nosso objetivo é analisar de que maneira as metáforas do romance de Raduan Nassar se

organizam como recurso estilístico, contribuindo para a construção dos sentidos da obra.

Os estudos da Estilística e da Semântica nos orientaram para a sistematização de um conjunto de metáforas, retiradas de *Lavoura arcaica*, que mantêm entre si relações semânticas e morfossintáticas, criando um sistema metafórico fundamental para a instituição do universo interno da obra.

Foi preciso estabelecer critérios que restringissem a escolha da ocorrência desse tipo de metáfora no texto, para que se formasse um conjunto de tamanho compatível com a extensão desta dissertação. Repetidas leituras da obra nos levaram a identificar a existência de um padrão recorrente no uso das metáforas. Notamos que grande parte delas são formadas por palavras do mesmo universo semântico, a saber, a natureza. Dessa forma, vocábulos que designam e qualificam, em seu uso ordinário, seres dos reinos animal, vegetal e mineral, além de verbos que nomeiam ações ou estados desses seres, são utilizados no texto para designar, qualificar ou indicar ações e estados dos personagens humanos do romance. Acreditamos que o uso dessas metáforas esteja em consonância com a visão de mundo e as convicções do narrador, que vive no mundo rural, portanto próximo da natureza, e é desejoso de afirmar sua opção pela valorização do instinto e da satisfação dos desejos individuais, em detrimento da racionalidade e do controle da emoção que orienta os valores da tradição paterna.

Para estudar as metáforas de *Lavoura arcaica* e suas implicações estilísticas, organizamos este trabalho em três capítulos, além desta Introdução e das Considerações Finais.

O Capítulo 1 trata do estilo de *Lavoura arcaica* e de sua relação com o sentido da obra. Para isso, faz inicialmente um esclarecimento sobre o tipo de

estudo que nos propusemos a empreender, no qual mencionamos as orientações teóricas deste trabalho no campo da Estilística, situando o estudo dentro da chamada Estilística da Língua. Em seguida, apresenta a sinopse e os temas principais de *Lavoura arcaica*, para depois relacioná-los com os recursos de estilo que nos chamaram a atenção no livro, sobretudo as metáforas.

O Capítulo 2 discorre sobre a formação das metáforas, abordando a questão das escolhas lexicais, o papel do contexto na formação da idéia metafórica e as condições necessárias para a constituição de uma expressão metafórica e para a diferenciação desta figura de outras figuras de linguagem. Em seguida, o capítulo trata dos sistemas metafóricos como uma possibilidade do uso de metáforas no texto literário. Fala-se tanto dos sistemas alegóricos como dos sistemas metafóricos do cotidiano, teorizados por Johnson e Lakoff (1980).

No Capítulo 3 é apresentada a rede metafórica de *Lavoura arcaica*, com os comentários necessários para a descrição de suas particularidades. É nesse capítulo também que está reunido o conjunto de 51 expressões metafóricas da obra, agrupadas pelos conceitos metafóricos dos quais derivam. Todos os conceitos que estruturam essas metáforas estão filiados ao conceito primitivo que as unifica: homem é natureza.

Esperamos que esta dissertação, por ser filiada aos estudos da Língua, possa trazer contribuições complementares aos trabalhos sobre *Lavoura arcaica* feitos até o momento.

## Capítulo 1

### Estilo e sentido em *Lavoura arcaica*

*como último recurso,  
querida Ana, te chamo ainda à simplicidade,  
te incito agora a responder só por reflexo e não por reflexão,  
te exorto a reconhecer comigo o fio atávico desta paixão (LA, p.136)*

## 1.1 Os estudos do estilo

O estudo estilístico de um texto pode basear-se em diferentes pressupostos. Pode ter como objeto tanto a língua cotidiana quanto a língua literária; pode integrar tanto os estudos da Lingüística quanto os da Literatura; tanto os da Sociologia quanto os da Psicologia. Hoje entendemos que, independentemente da natureza do objeto de estudo (língua do cotidiano ou língua literária), o enfoque da Estilística pode ser sociológico, lingüístico ou psicológico. No entanto, quando a Estilística estabeleceu-se como uma área do conhecimento, os estudos que tinham como objeto a língua comum eram classificados como estudos da Estilística da Língua, e aqueles que tinham como objeto a literatura, eram chamados de estudos da Estilística Literária.

Embora nosso objeto, neste trabalho, seja um material literário, não faremos um estudo que possa ser compreendido como de Estilística Literária, no sentido de analisar os procedimentos psicológicos do autor e a gênese da obra. Para Martins (1989:6-7), a Estilística literária é “chamada de *idealista* (por se prender à filosofia idealista de B. Croce e K. Vossler), *psicológica* (por lhe interessar a psicologia do escritor) e *genética* (por pretender chegar à gênese, ou origem, da obra literária)”. Nosso estudo não tem esse caráter. O que nos interessa é descrever e analisar os recursos de estilo contidos no texto, os quais contribuem, através da emotividade, para a constituição do seu sentido.

Assim, para estudar o estilo de um texto literário, estaríamos nos valendo dos preceitos daquilo que Charles Bally (1913) chamou de Estilística da Língua, embora essa abordagem de estudo do estilo não se aplicasse a esse tipo de texto. Para ele,

a Estilística não implica no estudo das características estéticas do estilo, principalmente dos estilos literários, que pertencem à crítica ou à história da literatura.

Martins (1989:3) confirma que a abordagem estilística de Bally volta-se para a língua, e não para a literatura, quando observa que os estudos desse autor ampliam o campo de estudo de Ferdinand de Saussure, iniciador da Lingüística moderna.

Para se contrapor à Estilística Literária, cujo teórico mais importante é Leo Spitzer, Bally afirma ser a língua cotidiana o objeto por excelência de seus estudos. Porém, no desenrolar do desenvolvimento dos estudos da Estilística, os pesquisadores perceberam que o caminho era o desmantelamento da fronteira entre Estilística da Língua e Literária, como, aliás, o próprio Bally (1913:52) já vislumbrara, ao fazer analogias entre o texto literário e a língua usual:

L'homme qui parle spontanément et agit par le langage [...] fait de la langue un usage personnel, il la recrée constamment; si ces créations passent inaperçues [...] on a tort de les négliger; si l'on y prenait garde, on verrait qu'elles se font au nom des tendances souterraines qui régissent le langage; que ces créations spontanées se détachent sur le fond de la langue usuelle comme les créations de style se détachent sur le fond de la langue littéraire conventionnelle; que ces deux types d'innovations, trouvailles spontanées du parler et trouvailles de style, dérivent d'un même état d'esprit et révèlent des procédés assez semblables.<sup>1</sup>

Nos estudos atuais, a distinção entre Estilística Literária e Estilística da Língua não é mais tão bem marcada. Ullmann (1964:101-102) afirma que essa distinção não resistiu por muito tempo:

---

<sup>1</sup> O homem que fala espontaneamente e atua por meio da linguagem [...] faz da língua um uso pessoal e a recria constantemente [...] Se suas criações passam despercebidas [...] é um grande erro desprezá-las; se as examinarmos, veremos que elas seguem as tendências subterrâneas que regem a linguagem; que essas criações espontâneas se destacam do pano de fundo da língua usual, como as criações de estilo se destacam do pano de fundo a língua literária convencional; que esses dois tipos de inovação, inspirações espontâneas do falar e do estilo, derivam de um mesmo estado de espírito e revelam procedimentos muitos semelhantes.

Bally had tried to exclude literary style from the purview of stylistics and to confine the latter to the study of ordinary speech, whereas his disciples are interested in all forms of language, whether literary or otherwise.<sup>2</sup>

A distinção que Guiraud (1970:40) faz entre as duas estilísticas tampouco contribui para diferenciá-las. Ele nomeia a Estilística de Bally como Estilística Descritiva ou da Expressão. Ao definir a palavra “expressão” como “a ação de exprimir o pensamento por intermédio da linguagem”, o autor aponta para o fato de que os estudos de Bally se ocupam do valor estilístico dos recursos de que o pensamento dispõe para se expressar. À Estilística de Spitzer, Guiraud (1970:61) dá o nome de Estilística Genética ou do Indivíduo, e a caracteriza como crítica do estilo, afirmando que “a tarefa da crítica do estilo é apreciar a maneira como o falante utiliza os recursos estilísticos da língua”. Os atos de descrever a expressão do pensamento e criticar a forma como os recursos de expressão são utilizados parecem atitudes não muito distantes.

Marcel Cressot (1976:10), embora se considere filiado à corrente da Estilística da Língua, usa a palavra “interpretar”, e não “descrever”, ao explicitar o intuito de seu trabalho: “Nosso objetivo é o de interpretar a escolha feita pelo falante em todos os compartimentos da língua, com vista a assegurar o máximo de eficácia ao seu ato de comunicação”.

Ainda que tenhamos consciência de que os procedimentos de produção de expressividade são os mesmos na língua comum e na língua literária, sabemos que o estudo do estilo de *Lavoura arcaica* depende da compreensão de alguns aspectos literários do texto. Ainda assim, acreditamos que os instrumentos teóricos da Estilística da Língua nos sejam suficientes e adequados para nossos objetivos.

---

<sup>2</sup> Bally tinha a intenção de excluir o estilo literário do âmbito da Estilística e reduzir esta última ao estudo da fala ordinária, ainda que seus discípulos se interessassem por todas as formas de linguagem, seja ela literária ou de outra natureza.



Agora que nos parece mais claro o enfoque que daremos a este estudo, ou seja, os aspectos lingüísticos da Estilística, podemos especificar ainda mais o foco para onde convergiu nossa atenção. Para isso, nos baseamos na divisão das abordagens estilísticas definida por Enkvist (1974), a partir de uma extensa recollha das definições de estilo feitas pelos teóricos da área.

Esse autor classifica as definições de estilo em três grandes grupos: o grupo que parte do ponto de vista do escritor; o que parte do ponto de vista do texto; e, por último, o que parte do ponto de vista do leitor. Do ponto de vista do escritor, o estilo compreenderia os princípios de composição que norteiam a forma como ele expressa seu tema; do ponto de vista do texto, o estilo poderia ser definido como a investigação das características textuais; por fim, do ponto de vista do leitor, seria a impressão que o texto lhe causa.

Aqui, estudaremos o estilo, prioritariamente, do ponto de vista do texto e do leitor. Nossa tarefa, portanto, será detectar as características do texto que causam impressão no leitor, ou seja, analisar os procedimentos de obtenção da expressividade, sempre tendo a metáfora como principal ponto de interesse. Por este estudo ter compreendido a observação de padrões de emprego das metáforas, acrescentaríamos mais uma tarefa a que nos dispusemos, a qual, segundo Cressot (1976:12), deve ser uma das preocupações dos estiliólogos: “Determinar as leis gerais que regem as escolhas da expressão.”

Há também mais um fator que contará em nossas análises: o sentido do texto. Quando Bally (1913) afirma que a Estilística estuda as relações recíprocas entre linguagem afetiva e linguagem intelectual, examinando em que proporção elas se aliam para compor a expressão, entendemos que ele está tocando na questão da relação entre expressividade e sentido.

Os teóricos mais atuais da Estilística defendem que expressividade e sentido são instâncias indissociáveis. Exemplo disso é a afirmação de Cressot (1976:13) de que é preciso procurar a intenção por trás de um fato lingüístico, conforme se vê na passagem a seguir:

On peut aussi procéder du fait linguistique, rechercher l'intention qui s'y est associée, s'inquiéter des raisons profondes qui justifient cette association, montrer à la lumière d'autres faits vaguement équivalents, la nuance qui a entraîné le choix.<sup>3</sup>

Ullmann (1966), citando Bally, também nota a relação entre expressividade e sentido quando afirma que esta é o resultado da concordância entre a representação imaginativa e o sentido emotivo do pensamento. Para ele, a linguagem intelectual só consegue traduzir a emoção através de um jogo de associações implícitas entre a impressão sensorial produzida pelo significante e a representação imaginativa efetuada pelo significado. A expressividade será tanto maior quanto maior for a harmonia entre, por um lado, a impressão sensorial e/ou representação imaginativa e, por outro, o sentido emotivo do pensamento.

Ainda que este trabalho não tenha a intenção de aprofundar questões da análise do discurso, a relação entre fato lingüístico e sentido da obra nos leva, de alguma forma, a questões discursivas. Por esse motivo, recorreremos à Discini (2001:36), no que diz respeito às relações entre estilo e discurso:

Estilo é efeito de sentido e, portanto, uma construção do discurso. Acreditamos que esse efeito emerge de uma norma, determinada por recorrências de procedimentos na construção do sentido, desde os níveis mais profundos até os mais superficiais do percurso gerativo de sentido.

---

<sup>3</sup> Podemos também partir do fato lingüístico, procurar a intenção que a ele se associa, inquietarmo-nos com as razões profundas que a justificam, esclarecer outros fatos vagamente equivalentes, o detalhe que levou à escolha.

Nos trabalhos de Estilística pode-se também, ainda segundo a classificação das definições de estilo de Enkvist (1974), estudar aspectos objetivamente verificáveis e aspectos subjetivos. Entre os aspectos subjetivos estão aqueles de ordem social e psicológica. Dos aspectos observáveis objetivamente, esse autor lista como expressão de estilo aquilo que se adiciona à idéia, ou seja, o “envoltório do pensamento”; as escolhas lingüísticas que se fazem para expressar as idéias; as características individuais; os desvios da norma e as características coletivas, históricas ou sociais. Todos esses fatores considerados objetivos, alguns mais outros menos, serão comentados em nossas análises, com ênfase maior para a questão das escolhas, ou eleições, uma vez que a escolha do léxico envolvido na criação das metáforas é determinante para a estruturação do sistema metafórico identificado por nós em *Lavoura arcaica*.

O desvio da norma é outro ponto que traz uma importante discussão para os estudos da expressividade. Para entender o que é desvio, é preciso explicar o que é norma. Quando se afirma que o desvio da norma é o que causa expressividade, parte-se do princípio de que a norma é aquilo que corresponde à expectativa do leitor. Assim, a imprevisibilidade é um dos fatores de efeito de expressividade, e se define como a quebra de expectativa do leitor.

No caso da expressividade das metáforas, essa quebra de expectativa pode ser causada pelo uso de palavras em contextos inusitados. No exemplo “*que culpa temos nós se tantas folhas tenras escondiam a haste mórbida desta rama?*” (LA, p.130)<sup>4</sup>, encontramos quebra de expectativa na associação do adjetivo “mórbido” com a palavra “rama”. “Rama”, no sentido de “conjunto de ramos de uma planta”,

---

<sup>4</sup> LA é sigla para *Lavoura arcaica*. Ela será usada nos exemplos retirados do livro, seguida do número da página de onde o exemplo foi extraído. A edição de *Lavoura arcaica* a que nos referimos neste trabalho é a 3ª edição revista pelo autor, publicada pela editora Companhia das Letras, em 1989.

está sempre associada à idéia de “verde”, que guarda uma carga simbólica de pujança de vida, esperança, vibração. No exemplo citado, essa carga simbólica se opõe ao adjetivo “mórbido”, relacionado à idéia de morte. Essa associação entre “rama” e “mórbido” gera a quebra de expectativa.

Ao se deparar com um clichê, ou seja, uma estrutura de significado estável na língua, como é o caso da palavra “rama”, no exemplo acima, o usuário tem certeza de que irá encontrar aquilo que já conhece. Por esse motivo, a quebra da expectativa é maior do que a que ocorre em casos em que não há clichê. Rodrigues Lapa (1977) comenta sobre os grupos fraseológicos, ou séries usuais, que de tão comuns na língua são considerados clichês. São aquelas palavras que aparecem sempre associadas a outras, e associadas a algum contexto específico. Por exemplo, a palavra “lua” é comumente associada à locução adjetiva “de prata”, e não seria surpresa encontrar essa expressão em um poema amoroso.

Podemos apresentar outro exemplo de quebra de expectativa produzida pelo uso do clichê. Em “*se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero*” (LA, p.1), a relação entre a cor “branca” e a palavra “desespero” rompe uma expectativa bastante estabelecida na língua, que é a associação da cor “branca” com o sentimento de “paz”, que se opõe, em seu significado, ao sentimento de desespero.

Uma vez que estamos falando em norma e quebra de expectativa, cabe uma observação de Mattoso Câmara que levanta questões que tangenciam este trabalho e que valem a pena serem aprofundadas nas discussões e estudos da Estilística: em que essa desobediência à norma, que dá origem ao fato estilístico, distingue-se do erro? Em outras palavras, por que o leitor entende a quebra de expectativa como um recurso de expressividade, e não como um erro?

Segundo o autor, este reconhecimento do fato estilístico feito pelo leitor está atrelado a questões sociais:

A resposta está justamente no caráter social do estilo: a comunicação estética obedece a uma implícita norma estilística, e é o desrespeito a ela que não conduz a nada ou provoca efeito negativo. [...] Não há estilo absoluto: todo estilo prende-se a uma socialização e mesmo os mais pessoais dos estilistas literários (um Proust, um Joyce) têm um ponto de contato com essa socialização, o que lhes permite produzirem efeito estético com suas “extravagâncias”. (CÂMARA, 1972:141)

*Lavoura arcaica*, apesar de seu caráter intimista e subjetivo, obtido em parte pela presença do narrador em primeira pessoa, em parte pela busca de identidade pessoal do narrador, não foge a esse pressuposto do caráter social do estilo. A referência a elementos muito difundidos dos textos religiosos, assim como ao estilo desses textos, traz uma carga social de marca muito forte para a cultura árabe e de amplo alcance no mundo ocidental.

## 1.2 O estilo de *Lavoura arcaica*

### 1.2.1 Os temas

Para falar dos temas envolvidos no romance, julgamos necessário apresentar comentários sobre gênero, tempo, espaço, narrador e organização da narrativa, além de uma breve sinopse de sua história.

*Lavoura arcaica* é um romance curto – o que faz com que algumas vezes seja classificado como novela –, narrado em primeira pessoa. Perrone-Moisés (1996:69) apresenta-o como o primeiro grande livro a respeito da imigração libanesa no Brasil, em que o tema principal é o choque de gerações causado pela assimilação da cultura do novo país:

Longe dos estereótipos, das tipificações e do pitoresco, o que aí vemos é o difícil processo de transculturação, a transformação dos valores e os choques decorrentes em três gerações da mesma família.

Apesar de ser uma obra em prosa, a poesia dá o tom geral do texto e, em muitas de suas passagens, se sobressai com bastante vigor, sobretudo naquelas que expressam os delírios e sentimentos do narrador. No entanto, a afirmação de que é um romance em prosa poética parece-nos um tanto exagerada, pois há muitos momentos em que a prosa predomina claramente: são os momentos em que o narrador transcreve os sermões do pai, seus diálogos com ele ou em que relata acontecimentos. Pelo fato de encontrar-se a meio termo entre a prosa e a poesia, Teixeira (2002:32) chama o texto de “desnorteador”, no sentido de operar uma quebra de expectativa do leitor:

Apesar de este [o leitor] reconhecer a existência de um fio narrativo, é “desnortado” pelo elevado grau de poeticidade (bem maior, inclusive, do que o previsível nesses gêneros).

Ainda em relação ao gênero, é importante lembrar que o texto se constrói sobre recursos da paródia. Perrone-Moisés (1996:66) afirma que *Lavoura arcaica* apóia-se na paródia para sustentar a negação dos valores do pai por André. Segundo a autora, trata-se da paródia da parábola bíblica do filho pródigo:

A paródia é o recurso subversivo por excelência, aquele que carnaliza (derruba e inverte os poderes), temporaliza o eterno, rebaixa o sublime, corporifica o espiritual.

Como o romance não define com precisão tempo nem espaço, é apenas pela escolha do universo semântico que se consegue circunscrever o texto dentro de um determinado ambiente, a saber, o ambiente rural, e de uma determinada atmosfera, a atmosfera da tradição clássica mediterrânea, dentro da qual Perrone-Moisés (1996:65) situa a obra, devido ao tom de tragédia grega que permeia o texto:

A obra toda tem muito de tragédia grega, pelo tema funesto e pelo tom elevado, tanto quanto pela ambientação culturalmente mediterrânea de sua trama.

As cenas se passam na fazenda ou no quarto de um hotel, onde têm lugar as conversas entre os irmãos André e Pedro. Há também a menção a um prostíbulo freqüentado por André e à estrada que liga a fazenda à cidade, onde ficam o prostíbulo e o hotel. Os lugares não têm nomes. Quanto ao tempo, também não há referências objetivas. A falta desse tipo de referência parece querer remeter o leitor a um mundo semelhante ao que se encontra nos textos sagrados: um ambiente atemporal, de gente simples e da vida no campo, que cria um pano de fundo neutro

sobre o qual se destaca o conflito gerado pelas relações humanas. Podemos fazer uma analogia dessas características de *Lavoura arcaica* com as que Auerbach (1994:19) aponta a respeito do texto bíblico:

Nos relatos do Velho Testamento, o sossego da atividade cotidiana na casa, nos campos e junto ao rebanho é constantemente socavado pelos ciúmes em torno à eleição e promessa da bênção.

Esse é exatamente o cenário em que se insere a história de André. Quanto aos ciúmes causados pela eleição, mencionados por Auerbach, também o encontramos em *Lavoura arcaica*. Veja-se a fala de André, na conversa que trava com o pai quando volta para casa:

- *E o que é que não te davam aqui dentro?* [pai]
- *Queria o meu lugar na mesa da família.* [André]

O romance é dividido em duas partes: “A partida” e “O retorno”. “A partida”, duas vezes mais longa que “O retorno”, inicia-se com André sozinho em um quarto de hotel, despertado de devaneios eróticos com batidas na porta. É seu irmão mais velho, Pedro, que surge inadvertidamente para levá-lo de volta à casa da família. A narrativa começa *in media res*, sendo o diálogo travado entre os irmãos no quarto de hotel o pretexto para que se apresentem os fatos que se deram até ali.

André é um adolescente de uma família numerosa: mãe, pai, dois irmãos mais novos e quatro mais velhos. Sua família segue uma disciplina severa baseada na união e no amor da família, na austeridade, no trabalho, na religiosidade e no respeito à tradição das gerações anteriores. O avô já morto é o símbolo dos costumes e valores que todos devem respeitar e ter como modelo. O pai sente-se imbuído da responsabilidade de transmitir os ensinamentos que recebeu do avô, através dos sermões que prega à mesa, na hora das refeições.



O que André revela ao leitor, a respeito de si mesmo e da família, no entanto, parece mostrar que os sermões do pai não ecoaram na direção que ele pretendia. A mãe, submissa ao pai, é, para os filhos, uma fonte profunda de um carinho que, segundo André, dá forças para sua revolta. André sente-se deslocado dentro da família. Com o pensamento ocupado pelos desejos imperativos de seu corpo adolescente, distrai-se do trabalho na fazenda, não consegue corresponder a suas obrigações dentro da casa, questiona os valores da tradição paterna. Sua maior motivação é encontrar o próprio caminho, independente dos ensinamentos do pai, e assim poder viver suas paixões.

A cena inicial do romance é a do encontro entre Pedro, o irmão mais velho, e André no quarto de hotel. André havia cometido o incesto com a irmã Ana. Renegado por ela, foge de casa e instala-se no hotel. Pedro recebe a missão de resgatar o irmão desgarrado. Durante o encontro dos dois, Pedro conta quanto a família sofre com a ausência de André; tenta mostrar ao irmão que ele está equivocado em abandonar a casa e a família; tenta convencê-lo a retornar.

André, por sua vez, tem muitas lembranças suscitadas nesse encontro com o irmão, e, tendo a voz do narrador, relata-as ao leitor: sua íntima e estranha identificação com a terra e com os animais; os sermões do pai; as festas da comunidade, em que ele se sente seduzido pela dança de sua irmã Ana; o dia em que cometeu o incesto com Ana, e a recusa dela em dar continuidade ao amor proibido; os momentos de carinho profundo com a mãe; seu fervor religioso na infância. Ao irmão, ele revela toda a revolta contra a moral paterna e sua incapacidade de obedecer àquelas leis; conta de que forma a fé religiosa e o amor da mãe operaram de forma inversa nele; relata suas andanças pelos prostíbulos, onde procurava acalmar os ímpetos do corpo; e acaba fazendo a declaração

reveladora de sua relação com a irmã mais nova: “*Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome*”. (LA, p.109)

A segunda parte do livro, “O retorno”, conta a volta de André para casa. Não há mais os devaneios e delírios de André que encontramos na primeira parte, marcados pela subjetividade e traduzidos com muita poeticidade e linguagem figurada. O texto aproxima-se, então, de uma narrativa mais objetiva, em que André vai contando os fatos: a viagem até a casa, a chegada e a recepção da família. André é recebido como o filho pródigo da Bíblia que retorna a casa: os parentes se regozijam com sua volta e organizam uma festa para celebrar sua redenção. Mas a redenção de André é apenas aparente. Ele retorna a casa com o intuito de enfrentar o pai, tentar impor à família a moral na qual ele acredita. Em um diálogo com o pai questiona a ordem da casa, com enfrentamento, mas ao final controla-se e pede desculpas. Em seguida, numa conversa particular com o irmão mais novo, Lula, sente despertar seu desejo por ele e o assedia da mesma forma que fez com Ana.

No dia seguinte à sua volta, dá-se a festa, em que acontece a tradicional dança em roda. Nessa dança, Ana surge no meio da roda, provocativa e enfeitada vulgarmente com as bijuterias roubadas de uma caixa trazida à fazenda por André, onde ele guardava a coleção de badulaques que reuniu das prostitutas que conheceu.

Pedro, indignado com a atitude de Ana, revela ao pai o que sabe sobre os irmãos. O pai, alucinado com a revelação e envergonhado pela rebeldia da filha, lança mão de um alfanje, adentra a roda e mata Ana. Segundo o narrador, o pai, através dessa atitude, torna-se o responsável por terminar de destruir a tradição que ele tanto queria preservar, mas que já não conseguia manter desde a morte do avô:

*Era o próprio patriarca, ferido, nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai!), era o guia, era a tábua solene, era a lei que se incendiava (LA, p.193)*

A morte de Ana torna André ao mesmo tempo vitorioso e derrotado em relação à subversão dos ensinamentos paternos. Vitorioso por ver seu pai enfrentado por Ana, o que significa que ela acompanhou André em seu caminho de contrapor-se ao pai; derrotado porque o pai mata o objeto de seu desejo. Mas a grande vitória de André está no fato de o pai, ao matar Ana, negar o discurso que ele próprio pregava: o da serenidade, da paciência e do amor. O autoritarismo do pai só consegue enfrentar a negação com a destruição violenta.

A busca dos valores pessoais de André parece ser o tema que permeia todas as questões tocadas por *Lavoura arcaica*, desde a imigração do povo libanês, a transformação dos valores dessa cultura e o conflito de gerações, passando pelas escrituras sagradas e a tradição clássico-mediterrânea, até temas da psicanálise das relações familiares, como sexualidade, incesto e complexo de Édipo, e temas sociopolíticos, como a repressão da ditadura militar brasileira.

Teixeira (2002:29) aponta *Lavoura arcaica* como “uma poética da busca a partir de uma poética da destruição”. Quando fala em busca, a autora quer dizer a busca da própria identidade, empreendida pelo narrador. A destruição a que ela se refere é a destruição da família e tudo o que ela representa em termos sociais, éticos, de tradição e até psicológicos, como meio de encontrar essa identidade.

André acredita mais na legitimidade de sua própria moral, de sua moral individual, do que na milenar moral do pai. É nesse sentido que diz ao leitor, depois de revelar ao irmão Pedro sua paixão por Ana, sobre a necessidade de viver segundo suas próprias verdades:

*Eu tinha de gritar em furor que a minha loucura era mais sábia que a sabedoria do pai, que a minha enfermidade me era mais conforme que a saúde da família, que os meus remédios não foram jamais inscritos nos compêndios, mas que existia uma outra medicina (a minha!) (LA, p.111)*

É interessante notar o traçado dessa busca, desenhada por variados retornos ao ponto de partida, como se o distanciamento do passado dependesse de retornos sucessivos a ele. Perrone-Moisés (1996:62) fala na circularidade dessa narrativa referindo-se à parábola do filho pródigo: “A estrutura do romance tem a simplicidade essencial e a circularidade perfeita da parábola de base”. Nós preferimos usar o termo “espiral”, já que os retornos empreendidos não passam exatamente pelos mesmos lugares, não voltam exatamente ao ponto de partida, mas apenas se referem a esses lugares, retomando-os de forma modificada. A idéia de retorno está presente não apenas na volta de André à casa da família, mas aparece explícita em expressões como “*estamos indo sempre para casa*” (LA, p.36) e “*o gado sempre vai ao poço, o gado sempre vai ao cocho*” (LA, p.62 e 196), sendo que esta última é a frase final do romance. O retorno aparece também na repetição de frases, períodos e até cenas inteiras. O maior e mais perceptível trecho repetido é a cena da dança – uma dança em círculo, a propósito – executada nas festas da comunidade.

Relacionada com a idéia de retorno, aparece a idéia de falta de orientação. O narrador sente a necessidade de ir ao encontro de algo novo, mas não sabe qual caminho tomar para encontrar o que precisa. Desorientado, traça um caminho de idas e vindas, como uma forma de não se perder. Embora a busca de André seja para constituir-se em oposição ao pai, é preciso retornar a ele, e a tudo o que ele representa, para poder novamente se afastar. Essa incerteza também se traduz na ambigüidade, que se revela no texto de várias formas. Uma delas é ambigüidade das relações familiares. O incesto, fato central da história, é uma situação em que os

papéis familiares se misturam, tornando seus contornos imprecisos. A homossexualidade, insinuada ao final do romance, quando André parece tomar-se de desejo pelo irmão mais novo, também traz em si traços da ambigüidade entre o feminino e o masculino. Também a diferenciação entre amor filial, fraternal e carnal se fluidifica na compreensão que André tem a respeito do assunto. Rodrigues (2006:79) nota essa ambigüidade em André:

Essa ambigüidade, que já havia ocorrido anteriormente, como vimos, não só associa a irmã à figura materna, como as mistura nessa ânsia de fusão, de busca de uma unidade perdida. Ao mesmo tempo, revela as intersecções entre o amor materno, o amor fraternal e o amor carnal. Assim, pode-se mais uma vez afirmar que a ambigüidade é processo mesmo de construção da narrativa e, entre outras coisas, uma resposta ao maniqueísmo da ideologia paterna.

André é um adolescente perturbado pela premência de trilhar seu próprio caminho. Um caminho que foi de início orientado pela tradição milenar disciplinada e severa que seu pai recebeu de seu avô, corroborada pela autoridade das escrituras sagradas da tradição mediterrânea, em que se misturam os mandamentos da *Bíblia* e do *Alcorão*. Mas André confronta essa educação recebida com uma mais particular: a orientação que recebe de seus instintos, de sua carne, de seu lado irracional, sensorial, individual. Estabelece-se, dentro de André, o conflito gerado pela oposição dos pares social/individual, humano/animal, tradição/subversão, anarquia/autoritarismo. A negação do mundo paterno, construído sobre a racionalidade, aproxima André de seu instinto, em oposição à racionalidade da qual seu pai se vale para construir o discurso que traduz sua moral.

Outro tema de grande importância para o romance, e que permeia a busca de André por suas verdades pessoais, é a religiosidade. Toda a questão sexual, embora traga em si o lado negativo do amor pecaminoso – a epígrafe que abre a segunda parte do livro é uma transcrição do Alcorão em que o incesto é condenado:

“Vos são interditas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs” – é tratada por André como algo sagrado e espiritualizado. A oposição sagrado/profano, assim como a oposição racional/instintivo, é um dos questionamentos pelo qual passa a busca da identidade de André.

Perrone-Moisés (1996:63) aponta a religião como um dos eixos da oposição pai/filho:

*À religião ancestral, o filho opõe uma “religião” invertida, demoníaca e disjuntiva; às cerimônias familiares, a missa negra do incesto.*

Embora a religiosidade seja um elemento de grande relevância para o mundo de André, ele não pretende obedecer aos cânones da religião tradicional, mas sim instituir sua própria visão da religião:

*eu disse cegado por tanta luz tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita e sobre esta pedra fundarei minha igreja particular, a igreja para meu uso, a igreja que freqüentarei de pés descalços e corpo desnudo* (LA, p.89)

Nas cenas que envolvem a consumação do incesto, esse tema é especialmente abordado. André trata seu amor por Ana como expressão do divino e do sagrado, apelando a Deus com todo seu furor religioso para que Ana corresponda a seu amor. Enquanto espera Ana na casa velha, onde se dará o ato sexual, André prepara o ambiente religiosamente:

*incidindo em cada canto meu tormento sacro e profano, ia enchendo os cômodos em abandono com minhas preces, iluminando com meu fogo e minha fé as sombras esotéricas que fizeram a fama assutada da casa velha* (LA, p.93)

Em seguida, quando Ana parece desistir do irmão, André inicia uma longa prece para que Deus opere o milagre da consagração do amor dos dois:

*levantei nos lábios esquisitos uma prece alta, cheia de febre, que jamais eu tinha feito um dia, um milagre, um milagre, meu Deus, eu pedia, um milagre* (LA, p.104)

### **1.2.2 Recursos de estilo e construção de sentido**

Os recursos de estilo só ganham expressividade quando estão em sintonia com os sentidos do texto. Em *Lavoura arcaica* notamos vários traços de estilo que parecem de fato contribuir para reforçar os temas abordados no livro, como o retorno, a subversão dos valores do pai, a busca da identidade, a desorientação, a ambigüidade.

A idéia de retorno, por exemplo, é expressa por recursos estilísticos de caráter enunciativo (organização textual), como a repetição de passagens do texto; por recursos de caráter sintático, como a repetição de formas sintáticas; ou por recursos de caráter lexical, como a repetição de palavras e de expressões metafóricas.

A duplicação da cena da dança circular – já mencionada neste capítulo – é o exemplo mais evidente do retorno como recurso de estruturação textual. Trata-se de uma cena bastante longa, de duas páginas inteiras. Na segunda vez em que ela aparece, há apenas pequenas alterações de tempos verbais. Além da repetição desse longo trecho, há vários outros fragmentos repetidos. Um deles é composto por

versos de Jorge de Lima<sup>5</sup>. Esses versos aparecem uma vez em epígrafe e uma outra vez no texto, com variações:

*que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância? que culpa temos nós se fomos atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos? que culpa temos nós se tantas folhas tenras escondiam a haste mórbida desta rama? que culpa temos nós se fomos acertados para cair na trama desta armadilha? (LA, p.130)*

Há também uma passagem que, embora não seja a repetição desse trecho, faz claras referências a ele:

*não tenho culpa desta chaga, deste cancro, não tenho culpa deste espinho, não tenho culpa desta intumescência, deste inchaço, desta purulência, não tenho culpa deste osso túrgido, e nem da gosma que vaza pelos meus poros (LA, p.137)*

Outro trecho repetido que chama a atenção é a descrição da ordem dos lugares das pessoas da família à mesa:

*que rostos mais coalhados, nossos rostos adolescentes em volta daquela mesa: o pai à cabeceira, o relógio de parede às suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo, e nada naqueles tempos nos distanciando tanto como os sinos graves marcando as horas (LA, p.49 e p.53)*

Essas repetições se constituem como uma espécie de refrão, que fazem parte tanto da estruturação do texto como da constituição do personagem André. Além desses refrões, podem também ser encontradas repetições de palavras isoladas ao longo do texto. É o caso das palavras “branco”, “caroço”, “sono”, “fruto”, “semente”, “olhos”, por exemplo. Muitas das palavras repetidas referem-se à questão do sagrado e do profano. Assim, palavras como “demônio” e outras de seu universo semântico, como “demo”, “demoníaco”, “acometido”, “possuído” repetem-se no texto com frequência.

Outro recurso de repetição de palavras é a repetição que se dá, não ao longo do texto, mas no interior de um período, como no exemplo a seguir:

---

<sup>5</sup> “Que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?” (*Invenção de Orfeu*).



*o tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabruras, o tempo brincava comigo, o tempo se espreguiçava provocadoramente, era um tempo só de esperas, me guardando na casa velha por dias inteiros; era um tempo também de sobressaltos (LA, p.95)*

Como recurso de repetição no interior de um mesmo período, notamos também a repetição de expressões inteiras:

*que feno era esse que fazia a cama [...]? que feno era esse que me guardava em repouso [...]? que feno era esse que me esvaía em calmos sonhos [...]?* (LA, p.50-1)

Dentro do espaço do período, percebemos também repetição de estruturas sintáticas, como no exemplo abaixo, em que se repete a estrutura com sintagma nominal caracterizado pela oração reduzida de gerúndio:

*o pescoço sólido sustentando uma cabeça grave, e as mãos de dorso largo prendendo firmes a quina da mesa* (LA, p.62)

A adoção de um conceito metafórico que dá origem a toda uma rede de metáforas também é uma forma de repetição. As numerosas metáforas que comparam André a animais, derivadas do conceito inicial “homem é natureza” são um exemplo disso:

*meus olhos de início foram de espanto, redondos e parados, olhos de lagarto que abandonando a água imensa tivesse deslizado a barriga numa rocha firme; fechei minhas pálpebras de couro* (LA, p.88)

*e mal saindo da água do meu sono, mas já sentindo as patas de um animal forte galopando no meu peito* (LA, p.89)

*era um tempo de sobressaltos, me embalando ruídos, confundindo minhas antenas* (LA, p.95)

Além da idéia de retorno, a religiosidade é um tema que também está presente nos traços de estilo de *Lavoura arcaica*, por meio de referências ao estilo da *Bíblia* e do *Alcorão*. Teixeira (2002) cita este último como espelho para o estilo de

*Lavoura arcaica*, sobretudo por ser ele o primeiro texto em prosa com linguagem poética, percebida nos recursos de ritmo e rimas, na depurada seleção do vocabulário, na sintaxe em que predomina a ordem indireta e na abundância de linguagem figurada.

Essa autora faz um cotejamento com trechos da *Bíblia* para demonstrar de que forma o estilo de *Lavoura arcaica* remete a esses textos religiosos. Ela destaca semelhanças estilísticas entre os livros *Provérbios*, *Eclesiastes* e *Eclesiástico*, do *Velho testamento*, com o estilo de *Lavoura arcaica*: “É no aspecto estilístico que os ecos das *Sagradas Escrituras* se fazem mais nítidos no romance nassariano.” (TEIXEIRA, 2002:61)

A união do tom elevado, próprio do gênero trágico, com o universo dos fatos cotidianos, que pode ser percebida em *Lavoura arcaica*, é apontada por Auerbach (1994:19) como uma das características de estilo do *Velho testamento*: “Nos relatos do Velho Testamento, o sublime, o trágico e o problemático se formam justamente no caseiro e no cotidiano.”

O caráter sentencioso dos livros religiosos encontra um eco significativo no discurso do pai de André, sempre em tom de sermão. Abaixo, transcrevemos trechos de um sermão do pai, no qual se pode notar a expressão de princípios que se pretendem imutáveis e absolutos, própria dos textos doutrinários: *rico só é o homem que* (não há outra possibilidade de ser rico); *ninguém em nossa casa há de* (não há outra possibilidade de comportamento em nossa casa); *não será jamais recompensado* (não há dúvida quanto ao que traz recompensa). Esse estilo religioso é reforçado pelas escolhas lexicais relativas a temas bíblicos (piedade, humildade, vinho, queda, paixão) e por temas como o medo da danação, o elogio à pobreza e à sensatez:

*rico só é o homem que aprendeu, piedoso e humilde, a conviver com o tempo, [...] por isso, ninguém em nossa casa há de colocar nunca o carro na frente dos bois [...], aquele que exorbita no uso do tempo, precipitando-se afoito, [...] não será jamais recompensado, pois só a justa medida do tempo dá a justa natureza das coisas, não bebendo do vinho quem esvazia num só gole a taça cheia; [...] o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame de nossas cercas, [...] ai daquele que cair e nessa queda se largar: há de arder em carne viva (LA, p.54-7)*

Esse estilo sentencioso, em tom elevado, é notado, sobretudo, nas palavras do pai e de Pedro, o irmão mais velho, mas também, em alguns momentos, na fala de André, como no trecho a seguir, com destaque para as expressões *todo, nunca, nenhum, há de ser*.

*e meu primeiro pensamento foi em relação ao espaço, e minha primeira saliva revestiu-se do emprego do tempo; todo espaço existe para um passeio, passei a dizer, e a dizer o que nunca havia sequer suspeitado antes, nenhum espaço existe se não for fecundado (LA, p.90-1)*

Também emprestadas da Bíblia para o emprego nos sermões do pai são as parábolas e alegorias. Transcrevemos aqui, como exemplo, um trecho de um desses sermões que faz menção à parábola do semeador, do Evangelho segundo Marcos, em que Jesus usa o verbo “semear” como metáfora para “pregar”:

*cheguei a pensar por um instante que eu tinha outrora semeado em chão batido, em pedregulho, em espinhos (LA, p.171)*

O uso de alegorias e imagens é mais uma forma de referência aos textos religiosos. Enquanto as metáforas utilizadas pelo pai não oferecem dificuldades de compreensão, por fazerem menção, muitas vezes, às parábolas bíblicas, já conhecidas do leitor, a linguagem figurada usada por André é extremamente original, aproximando-se vez ou outra da associação livre de idéias, tendo um significado, muitas vezes, enigmático até para o próprio narrador, como ele afirma:

*que turbulência na cabeça, que confusão, quantos cacos, que atropelos na minha língua (LA, p.141)*

Embora as falas do pai possam ser consideradas poéticas, dada a evidente preocupação com recursos de sonoridade, ritmo e entoação e com a elaboração de figuras de linguagem e de pensamento, nas falas de André o uso desses recursos não só é mais evidente como se sobrepõe às preocupações referenciais ou informativas. Por esses motivos, não seria equivocado afirmar que a fala do pai está para a prosa assim como a de André está para a poesia.

Os temas da busca de identidade e da oposição pai e filho são temas imbricados um no outro, uma vez que o sentido da busca empreendida por André é resultado da negação dos valores do pai. Já falamos na necessidade do retorno àquilo que o pai representa como uma forma de orientação dessa busca. Podemos listar vários pontos em que esse retorno ao pai produz convergências entre o discurso de André e o de seu pai, como o tom sentencioso mencionado anteriormente. Outro desses pontos é a semelhança na forma da construção da argumentação. Transcrevemos um trecho de um sermão do pai sobre a paciência e da fala de André para convencer Ana de que ele lhe seria um ótimo marido. Nos dois fragmentos podemos notar as mesmas estratégias de convencimento: enumeração exaustiva de argumentos; ritmo contínuo, sem pausas, para não dar chances de turno ao interlocutor; ênfase nos detalhes, para conferir concretude e dar mostras de conhecimento do assunto, uso de metáforas ou símiles para confirmação dos argumentos.

*vou me encarregar das ferramentas do pai, aumentar o número delas, fazer uma limpeza minuciosa depois de cada emprego, vasculhando as orelhas dos martelos, o olho do nível e os dentes do serrote, vou conservá-las contra a ferrugem em graxa magra, sempre muito corretas para um novo uso, pois não ignoro*

*que sem a lâmina ninguém corta, e que os instrumentos, além de forjarem a forma acabada das coisas, forjam muitas vezes, para o trabalho, o acabamento da nossa própria vontade (LA, p.124) [André]*

*são sábias as mãos do rude peixeiro pesando sua pesca de cheiro forte: firmes, controladas, arrancam de dois pratos pendentes, através do cálculo conciso, o repouso absoluto, a imobilidade e sua perfeição; só chega a esse resultado aquele que não deixa que um tremor maligno tome conta de suas mãos, e nem que esse tremor suba corrompendo a santa força dos braços, e nem se estenda pelas áreas limpas do corpo, e nem intumesça de pestilências a cabeça, cobrindo os olhos de alvoroço e muitas trevas (LA, p.56) [Pai]*

No entanto, essas semelhanças entre o discurso do pai e de André, embora representativas dos fortes laços de união entre os dois, são mais raras do que as diferenças que colocam os dois tipos de discurso em oposição. É apenas nas passagens de cunho mais narrativo que podemos encontrar essas semelhanças de estilo entre os dois discursos. Nas outras partes do livro, em que sobressai o fluxo psicológico, a fala de André caracteriza-se pela dubiedade, dúvida, confusão, subjetividade, paixão, em oposição à fala do pai, sempre primando pela razão, objetividade, clareza e certeza. Nos exemplos a seguir essas características ficam evidentes:

*dizer tudo isso num acesso verbal, espasmódico, obsessivo, virando a mesa dos sermões num revertério, destruindo travas, ferrolhos e amarras (LA, p.111) [André]*

*ninguém em nossa casa há de falar com presumida profundidade, mudando o lugar das palavras, embaralhando as idéias (LA, p.169) [Pai]*

Esse estilo despojado da clareza e da sensatez apregoadas pelo pai é notado claramente nas passagens em que André expressa seus pensamentos e sentimentos. Também nesses trechos encontramos um léxico sofisticado, muito variado, com palavras do mundo mediterrâneo e bíblico. A diferença está em que quando André relata seus sentimentos e pensamentos ele usa mais figuras de linguagem, mais recursos sonoros e rítmicos. O tom que se tem é, muitas vezes, o tom do delírio. Desses trechos é que retiramos as metáforas que serão analisadas

neste trabalho. Para nós, a aplicação da metáfora nos discursos de André é muito mais do que um recurso de ornamentação do texto. Ela atende à necessidade do narrador de criar suas próprias palavras, para poder nomear as coisas do seu mundo pessoal que está sendo descoberto, produto da subversão do mundo paterno.

O sentido de busca e destruição que permeia a fala de André encontra na metáfora uma forma muito apropriada para expressar-se. A metáfora pressupõe sempre uma destruição que dá lugar à busca pela expressão de um novo sentido que o falante pretende imprimir à palavra. Na frase metafórica “este homem é um leão”, por exemplo, há, em alguma medida, destruição do sentido das palavras “homem” e “leão”, para dar lugar a um sentido novo, algo que se situa em algum lugar entre os significados possíveis de “leão” e “homem”.

Pensando dessa forma, a metáfora é de fato um recurso de estilo escolhido que tem a qualidade de reforçar esse sentido de destruição e busca, fundamental na constituição do personagem André.

O uso das metáforas de *Lavoura arcaica* justifica-se também como reforço da desorientação em que se encontra André. Dentre os neologismos semânticos, a metáfora é o recurso por excelência da criação de sentidos pouco definidos. Comparando-a com a metonímia, sob o aspecto da transparência de sentido, Ullmann (1964: 454) cita G. Esnault<sup>6</sup>:

La métonymie n'ouvre pas de chemins comme l'intuition métaphorique; mais brûlant les étapes de chemins trop connus, elle raccourcit des distances pour faciliter la rapide intuition des choses déjà connues.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> G. ESNAULT. *Imagination populaire, métaphores occidentales*. Paris, 1925, p.31.

<sup>7</sup> A metonímia não abre caminhos como a intuição metafórica; mas queimando as etapas de caminhos demasiado conhecidos, encurta distâncias para facilitar a rápida intuição de coisas já conhecidas.

Na metáfora, torna-se difícil distinguir o termo comparado do termo a que ele se compara, já que a essência da metáfora está na impossibilidade de isolar completamente os termos relacionados por ela. O efeito de desorientação conseguido tanto pela fusão dos gêneros prosa e poesia, quanto pela fusão de sentidos que resulta das relações metafóricas, acaba por constituir uma pista do sentido do romance. Em outras palavras, os recursos desnorteadores do texto não desorientam o leitor, mas, ao contrário, são uma forma de informá-lo sobre o fato de o narrador estar desorientado na busca de uma nova identidade para si mesmo.

Sedlmayer (1997:49) corrobora nossa idéia de que as metáforas do discurso de André estão em conformidade com seu espírito:

[...] a linguagem emprestou seu corpo para outras formas penetrarem e [...] está endoidecida, endemoninhada, assim como o protagonista nassariano que, inversamente ao filho pródigo bíblico, quer subverter as leis, desconstruindo, paralelamente ao enunciado, a língua.

A desorientação da busca de André também encontra reflexo no ritmo particular do texto de *Lavoura arcaica*, cujo aspecto mais evidente é a escassez de pontuação. A quase inexistência de parágrafos e de ponto final, substituído por vírgula ou ponto e vírgula, provoca uma leitura sem pausas, em que os assuntos se encadeiam um no outro, confundindo-se. Os períodos só terminam quando termina o capítulo, o que torna cada capítulo um contínuo em que predominam as coordenadas assindéticas, as frases nominais e os predicados nominais. As orações coordenadas são muito adequadas para expressar os devaneios de André, formados por idéias que apenas se sobrepõem, para as quais o encadeamento lógico não é importante, ou nem existe, ao contrário do que acontece com as subordinações e seus conectivos, em que as relações lógicas entre as idéias tornam-se bem claras.

A respeito do ritmo e da entoação, Martins (1989:63) ressalta a ausência de pontuação como um recurso dos escritores modernos para a expressão do fluxo de pensamento:

Para sugerir o fluxo dos pensamentos de uma personagem, alguns autores suprimem drasticamente os sinais de pontuação, ficando os pensamentos numa massa de orações.

Perrone-Moisés (1996:66) também faz comentários semelhantes sobre o efeito da pontuação e do ritmo de *Lavoura arcaica*:

Impressiona o fôlego com que [Nassar] alinha seus extensos e escassamente pontuados parágrafos, [...] o ritmo sabiamente modulado na passagem dos longos aos breves, dos altos aos baixos.

Como exemplo de organização expressiva da frase, Cressot (1976:220) cita a frase pontilhista, que nos parece guardar semelhanças com o tipo organização das frases que traduzem os pensamentos e sentimentos de André:

Chère aux écoles de 1880, aux syntagmes dissociés et comme déchiquetés, et qui nous donne l'illusion d'une vision analytique, l'illusion d'une pensée qui se cherche [...] Le mot s'y trouve comme en suspens, isolé, libéré de son group syntactique.<sup>8</sup>

Cressot (1976:220) apresenta a seguinte frase de Huysmans: “*La postulante, en avant, seule, près de la porte close, tenait, tête baissée, son cierge*”,<sup>9</sup> para ilustrar a frase pontilhista.

É possível notar uma organização rítmica análoga à trazida por Cressot no exemplo a seguir de *Lavoura arcaica*, em que a sucessão de sintagmas curtos,

---

<sup>8</sup> Cara às escolas de 1880, nos sintagmas dissociados e como que desarticulados, que nos dão a ilusão de uma visão analítica, de um pensamento que se procura [...] a palavra surge como que em suspenso, isolada, liberta do seu grupo sintático.

<sup>9</sup> A postulante, à frente, isolada, junto da porta fechada, segurava, de olhos no chão, o seu círio.



separados pelas vírgulas, cria um ritmo bem marcado. Cada sintagma acrescenta uma informação que se soma ao sintagma anterior, formando uma acumulação de significados que só se conclui ao final do capítulo:

*Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero (LA, p.9)*

Destacamos outro exemplo em que existe a acumulação de idéias nos mesmos moldes do exemplo anterior. A diferença neste próximo exemplo é que o efeito é produzido por sintagmas mais longos:

*e enquanto uma brisa pertinente estufava as cortinas de renda grossa, que desenhava na meia altura dois anjos galgando nuvens, soprando tranqüilos clarins de bochechas infladas, me larguei na beira da cama, os olhos baixos, dois bagaços, e foram seus olhos plenos de luz em cima de mim, não tenho dúvida, que me fizeram envenenado, e foi uma onda curta e quieta que me ameaçou de perto (LA, p.17)*

Nos dois exemplos percebe-se uma simetria na dimensão dos sintagmas e na quantidade de elementos que os compõem. No primeiro exemplo, encontramos sintagmas curtos, predominantemente de 3 a 5 elementos e, no segundo, sintagmas bem mais longos, de 6 a 11 elementos, em sua maioria, algumas vezes alternados por sintagmas mais curtos.

Ainda que seja difícil identificar sentidos do texto em recursos sonoros, não há dúvidas de que esse tipo de recurso é importante para a constituição de um contexto estilístico que, de alguma maneira, contribui para a formação da expressividade. Da mesma forma que o contexto pode conferir significados à palavra, ele também pode criar uma atmosfera que caracterize a obra e acabe por influenciar a emotividade de cada recurso de estilo em particular, contribuindo, indiretamente, para a formação dos sentidos da obra.

Cressot (1976:29), citando Grammont<sup>10</sup>, faz uma reflexão a respeito da forma como os sons podem contribuir para o sentido do texto:

On traduit une impression intellectuelle en une impression sensible, visuelle, auditive, tactile. On traduit un ordre de sensation en sensation d'un autre ordre.<sup>11</sup>

A sonoridade das palavras, além do ritmo, também chama bastante atenção nos trechos em que André relata seus sentimentos e sensações. Observemos as repetições de sons na passagem a seguir:

*não eram duendes aqueles troncos todos ao meu redor, velando em silêncio e cheios de paciência meu sono adolescente? que urnas tão antigas eram essas liberando as vozes protetoras que me chamavam da varanda? de que adiantavam aqueles gritos se mensageiros mais velozes, mais ativos, montavam melhor o vento, corrompendo os fios da atmosfera? (LA, p.14)*

As séries de sons de diversas naturezas vão se encadeando em elos sucessivos, alguns retomados posteriormente em outros encadeamentos: “duendes” /”troncos” /”velando” /”silêncio” se aproximam pela nasalidade (en, on, na, em); mas “velando” integra também a série do sons “v”, que aparece mais adiante com “vozes” e “varanda”, que mais tarde é completada com “velozes”/”ativos”/”vento”. “Silêncio”, ao mesmo tempo em que completa a série de sons nasais já comentada, também compõe uma nova série com “paciência” (*êncio/ência*). As relações sonoras mais sutis ganham relevo pela presença das relações sonoras mais evidentes, todas juntas construindo uma sonoridade que se torna um elemento importante para composição do texto. Em *Lavoura arcaica*, nos parece certo que, muitas vezes, o elemento sonoro tem considerável importância na escolha do léxico.

<sup>10</sup> *Petit traité de versification française*, Colin, 1965, p.124.

<sup>11</sup> Traduz-se uma impressão intelectual numa impressão sensível, visual, auditiva, tátil. Traduz-se uma ordem de sensação em sensação de uma outra ordem.

Dentre todos os recursos que caracterizam o estilo de *Lavoura*, como as repetições, a linguagem bíblica, com suas parábolas e alegorias, o tom poético, o uso de orações coordenadas, o ritmo e outros recursos sonoros, centraremos este estudo no uso das metáforas que relacionam os personagens aos elementos da natureza. Este nos pareceu ser o recurso mais significativo para a tradução dos temas tocados por este romance.

## Capítulo 2

### A formação das metáforas

*eu tinha que gritar em furor  
que a minha loucura era mais sábia que a sabedoria do pai,  
que a minha enfermidade me era mais conforme que a saúde da família,  
que os meus remédios não foram jamais inscritos nos compêndios,  
mas que existia uma outra medicina (a minha!) (LA, p.111)*

## 2.1 Metáforas

Para compreender a expressividade da metáfora será importante analisar seu processo de formação. Para isso, abordaremos inicialmente a questão da escolha lexical e sua relação com a expressividade.

Todos os aspectos da língua estão sujeitos à eleição: o tempo verbal, a posição dos termos na frase, a forma lexical, etc. Em alguns campos, as possibilidades de eleição são restritas, mas em outros elas se multiplicam. É o caso das expressões figuradas. A princípio, para construir metáforas, pode-se comparar tudo com qualquer coisa. No entanto, Ullmann (1966) aponta certas limitações para o uso das figuras, como a necessidade de conformar as imagens à personalidade do personagem ou de serem coerentes com a atmosfera do texto.

As primeiras considerações necessárias para a compreensão da escolha lexical residem na diferenciação entre as expressões “palavra lexical” e “palavra gramatical”. Os lingüistas distinguem palavras lexicais, também chamadas de plenas ou nocionais, de palavras gramaticais, conhecidas como palavras-formas ou funcionais. Seja qual for a terminologia escolhida, a distinção é a mesma: palavras que possuem significação própria (lexicais, plenas ou nocionais) e palavras que só adquirem significado quando em relação com outras (gramaticais, palavras-formas ou funcionais).

As palavras gramaticais são de número limitado na língua e desempenham funções relativas ao ato de enunciação, à organização do texto e à estruturação da frase.

Já as palavras lexicais são aquelas que remetem a uma representação das coisas externas à língua, ou seja, às coisas da realidade física, psíquica ou social. São de número ilimitado e podem ser criadas a todo momento, por qualquer falante, da mesma forma como podem cair no desuso. Por essa característica, diz-se que são de inventário aberto. É esse tipo de palavra, a lexical, que se presta à construção da metáfora, uma vez que a formação dessa figura de linguagem pressupõe que as palavras envolvidas remetam a noções da realidade, para que possam participar do jogo de troca e complementação entre seus significados.

No caso das metáforas analisadas neste trabalho, há um fator comum para a escolha lexical: as palavras devem remeter ao universo semântico das plantas ou dos animais. Em *Lavoura arcaica*, a escolha do léxico relativo aos elementos da natureza está em conformidade com o ambiente rural, que é cenário para o texto. Não só isso: essa escolha também se harmoniza com a visão de mundo do narrador, que quer se colocar em um lugar distanciado da razão e das questões morais tradicionais.

Dentro do campo lexical das plantas e dos animais, logicamente, o universo de palavras é imenso. É preciso escolher, para a formação das metáforas, dentre as palavras que compõem esse universo, aquelas capazes de estabelecer as relações de semelhança entre a realidade de que se deseja falar e a realidade que a representará, formando o sentido figurado. É a partir daí que as questões da sinonímia se colocam. Entre todos os sinônimos possíveis para a palavra que comporta a possibilidade metafórica para a situação escolhida, é preciso eleger os critérios que influenciarão na escolha do sinônimo adequado. Esses critérios podem ser relativos ao tom que se quer dar à expressão metafórica, ao valor, ao contexto, à origem da palavra, a evocações de diferentes teores e às relações sintagmáticas e

paradigmáticas em que cada sinônimo costuma inserir-se. A escolha de sinônimos é determinada por todas essas variáveis, e pode incluir até mesmo questões sonoras, como o volume da palavra ou dos fonemas que ela apresenta. Ullmann (1964:151) fala sobre o uso de sinônimos com fins de estilo:

The writer will select the one [*word*] which is best suited to the context: the one which will carry the right amount of emotion and emphasis, which will fit most harmoniously into the phonetic structure of the sentence, and which will be best attuned to the general tone of the utterance.<sup>12</sup>

Em *Lavoura arcaica*, algumas idéias metafóricas se repetem ao longo do texto, com variações. Essas variações se caracterizam pelo uso de sinônimos em cada ocorrência, e as motivações para a escolha dos sinônimos podem ser variadas.

Entre as metáforas selecionadas para nossa análise, as que mais apresentam ocorrências com variações são as metáforas que se formam a partir do conceito metafórico “parte do organismo do homem é parte do organismo da planta”. A partir dele, cria-se, por exemplo, a metáfora “pênis é caule”, que apresenta a variação “pênis é haste”, valendo-se da relação sinonímica entre caule (“haste das plantas vascularizadas, ger. provida de ramos e/ou folhas, freq. aérea e ligada à parte subterrânea ou raiz”, HOUAISS, 2001) e haste (“qualquer estrutura que sustenta uma planta, flor, fruto etc., como, p.ex., o caule, o pedicelo e o pedúnculo”; “pau ou ferro erguido e retilíneo em que se encrava ou apóia alguma coisa”, HOUAISS, 2001):

*onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero* (LA, p.1)

---

<sup>12</sup> O escritor escolherá aquela [palavra] que se adapte melhor ao contexto: a que forneça a quantidade necessária de emoção e ênfase, a que se acomode mais harmoniosamente à estrutura fonética da oração, e que esteja mais apropriada ao tom geral do conjunto.

*e foi numa vertigem que me estirei queimando ao lado dela, me joguei inteiro numa só flecha, tinha veneno na ponta desta haste* (LA, p.103-4)

No primeiro exemplo, percebe-se que a palavra “caule” tem sonoridade próxima de “colhe”, tanto pela proximidade fonética entre a primeira sílaba das duas palavras, quanto pelo número de sílabas e tonicidade iguais. Estas coincidências talvez tenham sido critérios de escolha do autor para o sinônimo “caule”, no lugar de “haste”, por exemplo, visando à expressividade sonora. No segundo exemplo, a palavra “haste”, referindo-se ao pênis de André, assume o valor de sinônimo de “caule”. A escolha desse sinônimo pode ter sido motivada pela palavra “flecha”, uma vez que “haste” também pode significar a parte da flecha que sustenta sua ponta.

A ambigüidade é sem dúvida uma característica de muitas das metáforas de *Lavoura arcaica*, e diríamos que é também uma característica do texto como um todo. Em muitas situações, independentemente do uso de metáforas, o leitor permanece com dúvidas a respeito do que de fato foi narrado. As metáforas de *Lavoura arcaica* escolhidas para nossa análise são, muitas vezes, produtoras de ambigüidade.

A cena que comentaremos a seguir nos dá mostra dessa ambigüidade, criada tanto pela dificuldade em interpretar a metáfora como pela descrição feita por indícios e pistas, sem nomeação direta dos fatos.

André descreve sua cabra referindo-se a ela como “cortesã”, dizendo que tinha com ela cuidados de “*amante extremoso*”, que ela o seguia “*gingando o corpo (...) nas colunas bem delineadas das pernas*”, fala de suas mãos “*mergulhando nas bacias de unguentos vários e desaparecendo logo em seguida no pêlo franjado e macio dela*”, e acaba a cena, após uma pausa na descrição da cabra, dizendo que:



*Schuda, paciente, mais generosa, quando uma haste mais tímida, misteriosa e lúbrica, buscava no intercurso o concurso do seu corpo. (LA, p.21)*

Na nossa interpretação, “haste” está em sentido metafórico com valor de “pênis de André”, e a oração “buscava no intercurso o concurso do seu corpo” significa que André realiza um ato sexual com a cabra. Devemos reconhecer que a sentença é construída de forma a evitar uma mensagem explícita e, portanto, gera ambigüidade. Nossa interpretação só foi possível pela presença de todas as palavras relativas ao contexto de um encontro sexual (cortesã, amante, gingando o corpo, pernas, etc.) e pelo fato de a palavra “haste” aparecer no texto, em outra situação, com sentido metafórico para “pênis”, conforme já mencionamos em exemplos anteriores.

A escolha sinonímica também se define muitas vezes pelo valor evocativo das palavras, que contribui para remeter o leitor a universos de significado, seja pela origem da palavra, seja pela variedade lingüística que ela representa, seja pelo contexto de que ela faz parte, que pode ser literário, histórico ou social. Ullmann (1966:101) define os elementos evocativos dos recursos lingüísticos, da seguinte maneira:

The so-called “evocative” elements which place our style in a particular register (literary, colloquial, slangy, etc.) or associate it with a particular milieu (historical, foreign, provincial, professional, etc.)<sup>13</sup>

Em *Lavoura arcaica* este aspecto é particularmente importante também para localizar o texto temporal e espacialmente. Perrone-Moisés (1996:66) comenta, a respeito de um dos critérios das escolhas lexicais, sobre o campo discursivo das parábolas religiosas:

---

<sup>13</sup> Os chamados elementos “evocativos”, que situam nosso estilo em um registro particular (literário, coloquial, gíria, etc.) ou o associam com um ambiente particular (histórico, estrangeiro, provinciano, profissional, etc.).

Impressiona a riqueza e a precisão das metáforas, colhidas dentro do mesmo campo discursivo aparentemente restrito: o das parábolas evangélicas e corânicas.

Para esse efeito evocativo, são usados vocábulos da língua árabe – Yohaná (o nome do pai de André), a palavra “maktub” (*está escrito*) – ou palavras que caracterizam essa cultura (“vinho”, “mel”, “figo”). O que permite ao leitor fazer inferências sobre a situação espacial são também as palavras que remetem ao mundo rural: animais, utensílios de cozinha de fazenda, ferramentas para trabalho no campo.

Nas metáforas recolhidas para este trabalho, percebemos palavras que nos remetem ao ambiente mediterrâneo e às cenas do *Velho testamento*, como “tâmara”, “figo”, “mel”, o que é coerente com a presença desse tipo de palavras em todo o texto e em outras metáforas que não as recolhidas por nós:

*cheia de meiguice, mistério e veneno nos olhos de tâmara* (LA, p.191)

*estava por romper-se o fruto que me crescia na garganta, e não era um fruto qualquer, era um figo pingando em grossas gotas o mel que me entupia os pulmões* (LA, p.39)

Outro fator de escolha do léxico é a conotação emotiva de certas palavras, que muitas vezes depende do contexto. Para exemplificar essa situação, Ullmann (1964:52) cita a palavra *home* (casa). Ela pode ser empregada em situações em que esteja com grande carga afetiva, como em *home, sweet home* (lar, doce lar), mas perde qualquer conotação emotiva na expressão *Home Office* (Ministério do Interior).

Em *Lavoura arcaica*, muito da conotação emotiva do léxico empregado é decorrente da relação que essas palavras estabelecem com o texto bíblico. Essa relação produz um apelo a sentimentos fortes e profundos. Veja-se no exemplo a seguir:

*que tudo fosse **queimado**, meus pés, os **espinhos** dos meus braços, as folhas que me cobriam a **madeira do corpo**, minha testa, meus lábios, contanto que ao mesmo tempo me fosse preservada a **língua** (LA, p.48)*

Palavras como “madeira” e “espinhos”, relacionadas num contexto em que se identifica o estilo bíblico, podem evocar no leitor o sofrimento de Cristo na cruz de madeira, com sua coroa de espinhos, e transferir a idéia desse sofrimento para o sofrimento do personagem André, que deseja, nessa passagem, ser queimado, sacrificado em nome do que tem a dizer, da mesma forma que Cristo foi crucificado pelo que pregou. Podemos ir mais longe e pensar na palavra “queimado”, que pode evocar situações conhecidas da história da sociedade ocidental, em que se queimaram pessoas (hereges da inquisição) e livros (censura ideológica) para que eles não propagassem idéias indesejadas. Some-se a essa alusão o sentido evocativo da palavra “língua” como metonímia para “o que se fala”, muito usada na *Bíblia*, onde é alternada com a palavra “verbo”, com o mesmo sentido. *Lavoura arcaica* também usa essa palavra em muitas passagens:

*mas a mão que eu amassava dentro da minha estava em repouso, não tinha **verbo** naquela palma, nenhuma inquietação, não tinha alma aquela asa, era um pássaro morto que eu apertava na mão (LA, p.104)*

Independentemente do contexto, há palavras cujo significado é claramente afetivo: são aquelas que exprimem emoção ou sentimento. Em geral, o adjetivo afetivo caracteriza a emoção, e o substantivo abstrato a designa. As palavras abstratas, assim como os verbos e advérbios que lhes correspondem, podem expressar julgamento pessoal, pois têm a função de atribuir qualidades. No exemplo abaixo, veja-se a afetividade do adjetivo “arriadas”:

*fechei a porta, tinha puxado a linha, sabendo que ela, em algum lugar da casa, tinha as asas **arriadas**, se encontraria esmagada sob o peso de um destino forte (LA, p.103)*

Note-se como esse adjetivo, usado em seu sentido figurado (prostrado, desanimado, com pouca energia, segundo o dicionário Houaiss), traz uma carga de afetividade, reforçada pelas palavras “esmagada”, “peso” e “forte”, do contexto em que se encontra.

No exemplo que se segue, ressaltamos a afetividade das palavras abstratas “meiguice” e “mistério”, que atribuem qualidade aos “olhos de tâmara”:

*ficava imaginando de longe a pele fresca do seu rosto cheirando a alfazema, a boca um doce gomo, cheia de meiguice, mistério e veneno nos olhos de tâmara* (LA, p.32)

Na metáfora “olhos de tâmara”, as palavras abstratas “meiguice” e “mistério” servem como um indicador do julgamento que o narrador faz a respeito dos olhos da personagem.

Feitas essas considerações sobre as escolhas lexicais, passaremos a examinar os procedimentos de formação das metáforas. Do ponto de vista da lexicologia e da retórica, a descrição dessa formação centra-se no processo de transferência de traços sêmicos entre as palavras envolvidas na metáfora. Para a lexicologia, a metáfora é um processo de neologia semântica que se caracteriza pela adoção de um significado novo para um segmento fonológico já existente na língua.

Toda unidade lexical é o resultado de um conjunto de semas que a distinguem paradigmaticamente de outras lexias sinônimas. A esses semas, que compõem o núcleo sêmico da palavra, juntam-se outros semas, virtuais ou associativos, que se atualizam segundo o contexto. São esses semas virtuais que possibilitam a criação de uma metáfora.

Barbosa (1981:205) exemplifica a situação com as sentenças “o homem que discursava” e “o lobo que discursava”. Os semas “animado” e “humano” são semas virtuais presentes nas duas lexias “homem” e “discursava”. Isso significa que há uma compatibilidade de traços sêmicos entre as duas palavras, ou, dizendo de outra forma, há isotopia textual.

No segundo exemplo, a relação entre “lobo” e “discursava” é possível graças à coincidência do sema “animado” entre as duas lexias. No entanto, o sema “humano” só existe na lexia “discursava”. Assim, houve uma ruptura da isotopia entre as palavras, no que diz respeito ao sema “humano”, uma vez que a lexia “lobo” não contém esse sema. Essa ruptura é que dá origem à situação metafórica, cuja conseqüência é o acréscimo de novos semas às lexias. À lexia “discursava” somou-se o sema “animal”; à lexia lobo, o sema “humano”.

Assim, para definir um neologismo semântico formado por metáfora, é preciso localizar entre a palavra de base e a nova palavra criada alguns traços sêmicos coincidentes e ao menos um traço sêmico diferente. É preciso que haja, ao mesmo tempo, uma ruptura de alguns traços, e a manutenção de outros. Para que essas trocas entre semas ocorram, as relações sintáticas são fundamentais. Na expressão metafórica “*o fruto que me crescia na garganta*” (LA, p.39), a relação sintática entre “fruto” e “garganta”, estabelecida pelo verbo “crescer”, cria a situação metafórica.

É importante notar como alguns laços sintáticos são decisivos para o estabelecimento da metáfora, e outros nem tanto. O exemplo a seguir ilustrará essa questão:

*e eu já corria embalado de novo na carreira, me antecipando numa santa fúria, me cobrindo de bolhas de torso a dorso, babando o caldo pardo das urtigas, **sangrando a suculência do meu cactus*** (LA, p.140-1)

No sintagma “*sangrando a suculência do meu cactus*”, alguns elementos podem ser alterados sem que se perca o sentido metafórico, mas outros não. No entanto, ao se modificar um dos vocábulos nucleares do sintagma (*sangrando/suculência/cactus*), ou a relação entre eles, é possível fazer desaparecer o sentido metafórico: *extraíndo* a suculência do meu cactus, por exemplo.

As relações sintáticas também são importantes para delimitar a dimensão da metáfora. Tamba-Mecz (1981:22) afirma que a metáfora dificilmente pode ser localizada em uma única palavra. Por esse motivo, a autora adota a denominação “expressão metafórica”, em vez de metáfora. A esse respeito, se pergunta:

Et pourquoi localise-t-on dans un vocable isolé ledit changement de sens, alors que la signification tropologique n'apparaît que si ce vocable est associé à certaines autres dans une construction discursive déterminée?<sup>14</sup>

Sobre essas observações, veja-se o seguinte exemplo:

*que resinas se dissolviam na danação do espaço, me fustigando sorradeiras a relva delicada das narinas?*  
(LA, p.51)

Parece mais adequado referir-se à expressão metafórica “relva delicada das narinas”, do que à metáfora “relva”, uma vez que o sentido metafórico só se institui no contexto completo.

---

<sup>14</sup> E por que localizamos em um vocábulo isolado a chamada mudança de sentido, uma vez que a significação tropológica só surge quando o vocábulo está associado a determinados termos dentro de uma determinada construção discursiva?

Embora as relações sintáticas tenham papel fundamental na constituição da metáfora, elas não fazem parte dela. A estrutura sintática apenas possibilita a realização da relação semântica entre as palavras que compõem a expressão metafórica. Prova disso é que formas sintáticas diferentes podem traduzir significados figurados semelhantes. Tamba-Mecz (1981:89) dá o seguinte exemplo, a esse respeito:

*Capitalismo selvagem.*

*O capitalismo é selvagem.*

*A selvageria do capitalismo.*

Muitas podem ser as estruturas encontradas para expressar uma mesma metáfora, e o que parece caracterizar todas elas é que há sempre uma comparação implícita, seja qual for a estrutura. No exemplo “*meus olhos eram dois caroços repulsivos*”, está implícita a frase comparativa “meus olhos eram parecidos com dois caroços repulsivos”, ou “meus olhos eram como dois caroços repulsivos”. No exemplo seguinte, “*as raízes dos meus pés*”, a comparação implícita é “meus pés são como raízes”. Podemos dizer o mesmo do nosso terceiro exemplo: os “*olhos de tâmara*” podem ser expressos pela comparação “meus olhos eram como tâmaras”.

No entanto, F. Soublin (TAMBA-MECZ, 1981) ressalta que uma vez que a classe das comparações não é homogênea, é impossível transformar todos os enunciados comparativos em metáforas por uma simples operação de supressão. Conseqüentemente, não se pode distinguir metáfora de comparação apenas por uma operação de apagamento.

Tamba-Mecz (1981) apresenta uma extensa descrição das estruturas sintáticas das metáforas, baseada na quantidade de junções que une os termos da metáfora e na classe gramatical a que eles pertencem. A partir dessa descrição, a

autora identifica alguns pontos comuns na estrutura morfossintática de todas as metáforas, que podem ser observados em nossos exemplos.

Em primeiro lugar, é fundamental que haja sempre dois termos: aquele de que se fala e o termo com o qual ele está sendo comparado. Nota-se também que a união entre os dois termos da metáfora se dá por uma relação lógico-semântica, ou seja, os componentes lexicais estão unidos por componentes relacionais (o componente relacional pode ser um verbo de ligação ou uma preposição, por exemplo). A autora afirma também que há sempre um ponto de ancoragem referencial, ou seja, um referente extralingüístico que é claro para os interlocutores.

A estrutura sintática básica da metáfora é a frase predicativa A é B, em que estão expressos o termo próprio e o seu sentido figurado. O sujeito (A) é o termo de que se fala; o predicativo do sujeito (B) é o termo com que A está sendo comparado. Podemos ilustrar essa situação com um exemplo de nosso *corpus*:

*e eu ali, diante de meu irmão, sabia que meus olhos eram dois caroços repulsivos, mas nem liguei que fossem assim, eu estava confuso, e até perdido (LA, p.15)*

Nesse caso, o verbo de ligação “eram” une o sujeito “meus olhos” a seu predicativo “dois caroços repulsivos” (sentido figurado).

Uma variação da estrutura básica é representada pelo esquema “B de A”, em que o termo figurado viria antes do termo próprio, mantendo-se as mesmas relações de comparação. Um exemplo dessa estrutura, em *Lavoura arcaica*, é:

*devolvendo às origens as raízes dos meus pés (LA, p.93)*



Nesse exemplo, o termo figurado é “raízes”, que tem significado de “pés”.

Em *Lavoura arcaica* também encontramos a estrutura metafórica em que os elementos são unidos pela preposição “de”, mas sem a mudança de posição do termo figurado:

*cheia de meiguice, mistério e veneno nos olhos de tâmara* (LA, p.32)

A classificação das metáforas pela classe gramatical nos ajuda a compreender em que elemento da oração está situada a metáfora. Assim, podemos identificar metáforas nominais, formadas com substantivos e adjetivos, e verbais, em que o elemento metafórico é um verbo. Em quantidade, o substantivo é a classe gramatical mais produtiva, seguida do verbo e do adjetivo.

Verbo e adjetivo instituem uma relação metafórica com uma palavra de outra categoria gramatical e não mudam de sentido, mas modificam a significação do termo ao qual estão ligados metaforicamente. Por exemplo, na metáfora *serpenteava o corpo* (LA, p.31), em que o sujeito da ação é Ana, a irmã desejada por André, o uso do verbo “serpentear”, tendo como sujeito um ser humano, atribui ao sujeito (Ana) qualidades de serpente.

No caso de figuras compostas por um só nome, o termo A não está na mesma oração em que se encontra o termo B. Nesse caso, a relação entre os termos não é sintática, mas referencial, e essas referências encontram-se no contexto mais amplo da obra. Esse tipo de metáfora seria classificada, por TAMBA-MECZ (1981), como metáfora nominal. Neste exemplo retirado de *Lavoura arcaica*, podemos observar essa situação:

*eu poderia dizer muitas coisas pra mãe, mas achei inútil dizer qualquer coisa, não faz sentido, pensei, largar nestas pobres mãos cobertas de farinha a haste de um cravo exasperado* (LA, p.67)

“Exasperar” é uma palavra que se aplica ao comportamento de pessoas ou animais, significando “tornar-se colérico, enfurecido” (HOUAISS), e pode também aplicar-se a sentimentos e sensações, significando tornar-se “mais intenso, mais vivo” (HOUAISS). Dessa forma, examinando o trecho isoladamente do contexto da obra, poderíamos compreender a expressão “cravo exasperado” como um cravo (flor) que tem sua cor muito intensa.

No entanto, o leitor sabe, pelas informações de caráter enunciativo (referências lingüísticas e extralingüísticas) que a obra lhe forneceu, que não há nenhum cravo (flor) que André queira entregar nas mãos de sua mãe. A presença de muitas metáforas no texto, e, sobretudo, das metáforas criadas sobre o conceito metafórico “parte do organismo do homem é parte do organismo da planta”, com as quais o leitor tem contato ao longo do livro, faz com que ele cogite a possibilidade de “cravo” poder significar alguma parte do corpo de André. Com todas essas referências, o leitor pode entender que o que está em sentido figurado é a palavra “cravo”, que ela representa alguma parte do corpo de André, e que o adjetivo “exasperado”, pode não estar em sentido figurado, significando o sentimento cólera de André.

No caso da metáfora nominal, o contexto é especialmente determinante para sua compreensão, uma vez que o sentido metafórico não se localiza exclusivamente nem nas unidades lexicais nem nas relações sintáticas, mas, também, na conjunção de elementos lexicais, gramaticais e referenciais, dentro de um determinado discurso. Dessa forma, além das relações sintáticas, que formam o contexto verbal mais próximo da palavra, outras relações contextuais influenciam a

formação do sentido metafórico. Além da importância do contexto que estabelece as relações sintáticas, Tamba-Mecz (1981:31-2) fala também sobre o contexto enunciativo:

Un sens relationnel synthétique, résultant de la combinaison d'au moins deux unités lexicales engagées dans un cadre syntaxique défini et se rattachant à une situation énonciative déterminée.<sup>15</sup>

Ullmann (1964) distingue dois tipos de contexto, o verbal e o de situação. O contexto verbal inclui os elementos do texto que influenciam o significado da palavra. As palavras que mantêm relações sintáticas com a metáfora fazem parte do contexto verbal. Mas o contexto verbal não se restringe ao que está próximo da palavra, e pode compreender o livro todo, como afirma Ullmann (1964:49-50):

[o contexto] is no longer restricted to what immediately precedes and follows, but may cover the whole passage, and sometimes the whole book, in which the words occurs. This tendency is particularly noticeable in stylistic criticism where it has often been found that the complete significance of an important term can be grasped only in the light of the work as a whole.<sup>16</sup>

O contexto de situação compreende os elementos extratextuais que influenciam o significado da palavra, como momento histórico e cultural, ou até de uma situação particular para os interlocutores.

Essas considerações sobre a importância das relações das palavras com o contexto verbal e enunciativo são importantes para este trabalho no que diz respeito à estruturação de um sistema metafórico que organiza e alimenta o sentido das metáforas de *Lavoura arcaica*. No romance, o contexto necessário para a

<sup>15</sup> Um sentido relacional sintético resultante da combinação de pelo menos duas unidades lexicais contidas em um quadro sintático definido e ligadas a uma determinada situação enunciativa.

<sup>16</sup> Já não se restringe ao que precede e segue imediatamente, mas pode abranger o passo inteiro, e por vezes até o livro todo em que a palavra ocorre. Esta tendência é particularmente verificável na crítica estilística, onde muitas vezes se reconhece que a significação completa de um termo importante só pode ser captada à luz da obra no seu conjunto.

compreensão da metáfora, muitas vezes, amplia-se para o âmbito da obra inteira. Nessas situações, o contexto da obra contribui muito para a instituição das relações de semelhanças envolvidas na criação da metáfora.

Guilbert (1975:68), também fala da importância do contexto verbal e situacional para a formação da metáfora:

Nous pensons, au contraire, que c'est l'énonciation qui détermine la mutation sémantique en même temps que les conditions de l'énonciation, c'est à dire, la personne de l'élocuteur et l'ensemble lexical dont il use en vertu de son statut social.<sup>17</sup>

A interpretação completa do exemplo já comentado “*o fruto que me crescia na garganta*”, só pode ser feita com conhecimento do contexto do livro.

*e senti também, pensando nela, que estava por romper-se o fruto que me crescia na garganta, e não era um fruto qualquer* (LA, p.39)

Para a compreensão dessa metáfora, pode-se partir de duas lógicas: ou o fruto deve ter relação sêmica com o que cresce na garganta humana (a voz); ou a garganta deve ser relacionada ao lugar onde crescem os frutos (árvores). É preciso analisar também o sentido do verbo “crescer”. O que pode crescer na garganta? Uma inflamação ou um tumor. Essa possibilidade faz com que o fruto de que se fala seja associado a doença. Essa interpretação ganha força porque sabemos, pelo contexto da obra, que André tem algo para revelar, que é o incesto. Além disso, durante todo o romance, sob várias formas, encontra-se a relação sexo e doença.

---

<sup>17</sup> Nós acreditamos, ao contrário, que é a enunciação, assim como as condições de enunciação, que determina a mutação semântica, ou seja, a pessoa do emissor e o conjunto lexical que ele usa em virtude de sua situação social.

A Retórica moderna, representada aqui por Dubois (1980), assenta sua definição de metáfora, assim como a Lexicologia, na observação dos traços sêmicos que se alteram na produção da figura. Mas ela se ocupa também em explicar outras condicionantes da metáfora que não dizem respeito ao contexto nem às relações de semelhança, mas às condições de enunciação da metáfora. Trata-se de conceitos como grau zero, desvio, redundância e autocorreção.

O grau zero pode ser definido como aquilo que o receptor da mensagem espera ao recebê-la. A alteração do elemento esperado é o desvio. Assim que o receptor identifica a presença de um desvio, ele reúne elementos para fazer a autocorreção. É essa autocorreção que permite o entendimento da figura. Ela se torna possível pelos elementos de redundância da mensagem presentes no seu contexto. Há, assim, uma balança que precisa manter-se equilibrada. O desvio é a diminuição das marcas de redundância, no entanto, é preciso uma manutenção mínima dessas marcas para que a figura seja compreendida. Dubois (1970:95) comenta sobre a necessidade de haver uma “tensão” entre os dois sememas, resultante da distância entre eles:

Pour qu'il y ait écart, il faut que subsiste une tension, une distance, entre les deux sémèmes, dont le premier reste présent, fût-ce implicitement. Pour percevoir cette marque, il faut nécessairement se placer sur un plan syntagmatique, c'est à dire partir d'un contexte linguistique et/ou extralinguistique [...] la figure ne sera perçue que dans une séquence ou phrase.<sup>18</sup>

Dubois aponta também a consciência retórica e o conhecimento de mundo como fatores extralingüísticos importantes na identificação e na interpretação da metáfora. No exemplo a seguir, em que lemos que há um cavalo galopando no peito de André, é a consciência retórica que nos permite aceitar essa construção

<sup>18</sup> Para que haja desvio é preciso que subsista uma tensão, uma distância entre os dois sememas, de modo que o primeiro continue presente, ainda que implicitamente. Para que se perceba essa marca, é preciso necessariamente colocar-se num plano sintagmático, isto é, a partir de um contexto lingüístico e/ou extralingüístico (...) a figura só será percebida numa seqüência ou frase.

como uma metáfora, uma vez que sabemos que os potros não galopam sobre o peito das pessoas, e sim sobre o chão:

*sentindo as patas de um animal forte galopando no meu peito, eu disse cegado por tanta luz tenho dezessete anos e minha saúde é perfeita e sobre esta pedra fundarei minha igreja particular (L.A, p.89)*

Conhecemos o uso comum na língua de dizer que os sentimentos se localizam no coração, que fica dentro do peito; também sabemos que estamos lendo uma ficção literária e conhecemos o fato de ser comum haver metáforas nesse tipo de texto. Além disso, o leitor já está no meio do romance e já percebeu que o livro é repleto de metáforas inusitadas, e que por isso deve desconfiar de que tudo pode estar sendo tratado em sentido metafórico.

Se o leitor imaginar uma situação de desvio zero para o exemplo mencionado, ele pensaria em algo como “sentindo uma grande ansiedade no meu peito”, ou “sentindo uma alegria incontrolável”.

Uma última informação que julgamos importante para este trabalho é sobre a arbitrariedade da comparação embutida nas metáforas. Cressot fala a respeito:

[a metáfora é] un changement sémantique par lequel un signifiant abandonne le signifié auquel il est habituellement lié pour un autre, en vertu d’une comparaison non formulée entre ces deux signifiés, comparaison qui retient des ressemblances arbitrairement privilégiées.<sup>19</sup>

Falar em arbitrariedade significa dizer que a metáfora reflete a visão da pessoa que a produziu, o que é especialmente verdade para os exemplos de metáforas que escolhemos para esta dissertação.

Todos esses aspectos implicados na formação das metáforas nos ajudam a identificar essa figura. No entanto, em algumas situações, em *Lavoura arcaica* nos

<sup>19</sup> Uma alteração semântica através da qual um significante abandona o significado a que geralmente está ligado, trocando-o por outro, devido a uma comparação não formulada entre os dois significados, comparação essa que retém semelhanças arbitrariamente privilegiadas.

deparamos com situações em que a distinção entre metáfora e metonímia, e metáfora e imagem, se torna problemática.

Na imagem, a transferência de significado se dá por semelhança, da mesma forma que nas metáforas. Mas há diferenças nesses dois processos. Na metáfora, a transferência de significado resulta na substituição do sentido próprio de uma palavra, ou seja, o sentido em que ela é usada e reconhecida em qualquer situação, por qualquer falante, pelo sentido figurado, ou seja, o sentido que ela adquire naquela situação específica de uso.

Na imagem, não se está criando um sentido figurado, para ocupar o lugar do sentido próprio. O processo de comparação da imagem resulta na criação de um mundo imaginário, que substitui o mundo real. Trata-se de um processo cognitivo-perceptivo, e não de um processo semântico. É um problema do âmbito da associação de idéias, do domínio mais da psicologia do que da retórica.

Ainda que possamos compreender essa diferença entre as duas figuras, nem sempre é fácil fazer a distinção entre sentido figurado e sentido imaginário. Encontramos essa dificuldade principalmente nos trechos do livro em que o narrador André está em devaneio ou delírio.

Ao mesmo tempo em que se mostra confuso, André também garante que mantém o controle consciente de suas ações:

*mesmo confundindo, nunca me perco, distingo para meu uso os fios do que estou dizendo (LA, p.165 )*

*toda ordem traz uma semente de desordem, a clareza, uma semente de obscuridade, não é por outro motivo que falo como falo (LA, p.160)*

Sabendo que sua fala é muitas vezes delirante, mas que outras vezes ela parece confusa, porém, tem uma lógica que a orienta, nos resta avaliar quando

estamos diante da primeira situação, que se presta mais à criação de imagens, e quando estamos diante da segunda, da qual podemos esperar uma criação metafórica. Na determinação das metáforas de *Lavoura arcaica*, usamos o seguinte critério para a distinção entre imagem e metáfora: quando é possível recuperar o sentido próprio das expressões figuradas, então estamos diante de uma metáfora. Caso contrário, trata-se de uma imagem.

No trecho abaixo, por exemplo, temos dificuldade, mesmo fazendo relações contextuais, para recuperar o sentido próprio para as expressões “*pés ainda cobertos de sal*” e “*o pássaro novo que antes se debatia contra o vitral*”. Assim, classificamo-las como imagens.

*aprimorado no velho templo, os pés ainda cobertos de sal (que prenúncios de alvoroço!), eu estendia a mão sobre o pássaro novo que antes se debatia contra o vitral (LA, p.182)*

Exemplos assim não são incomuns em *Lavoura arcaica*. Parece-nos que os termos relacionados são tão distantes que não se consegue estabelecer nenhuma semelhança entre eles. Na imagem, quanto mais distantes são os termos colocados em relação, maior é seu impacto. Arrigucci (1995:27) fala sobre esse equilíbrio entre aumento da expressividade – que está relacionado com a informação estética, como ele diz – e manutenção do sentido da obra:

Aumentar a ambigüidade, aumentando, conseqüentemente, a informação estética, tem como limite extremo a desintegração da obra no caos.

No caso da metáfora, a distância entre os termos comparados deve ter uma medida calculada: se for pequena demais, a metáfora não causará impacto; mas se for grande demais, a comparação pode se perder, o que faz com que o sentido da metáfora não possa ser recuperado pelo leitor, perdendo seu efeito.



Até aqui estávamos falando da dificuldade de distinguir dois tipos de figuras de transferência de significado criadas por comparações entre seres. Agora falaremos da dificuldade de distinguir duas figuras de transferência de significado formadas por tipos de relações diversos: relação por semelhança e relação por contigüidade. Trata-se da diferença fundamental entre metáfora e metonímia.

Ullmann (1964) considera que metáfora e metonímia são os dois processos possíveis de mudança de sentido das palavras. O primeiro se dá pela semelhança de sentido, e o segundo por contigüidade de sentido.

Ullmann (1964) define as relações de contigüidade de uma forma bastante ampla. Para o autor, a contigüidade contempla todas as relações associativas não baseadas na semelhança. Essas relações podem ser de vizinhança, coexistência, interdependência, ou algum outro tipo de proximidade.

A dificuldade de distinção dessas figuras pode surgir quando encontramos uma metáfora construída sobre uma metonímia, o que não é tão raro. Castro (1978:72) cita Guiraud a esse respeito:

Por trás de toda grande metáfora poética, há uma metonímia primitiva secreta; pode-se mesmo perguntar se a função da poesia não tem sido a de metaforizar os arquétipos metonímicos.

Em *Lavoura arcaica*, essa afirmação encontra de fato fundamento. Veja-se o exemplo:

*não aconteceu mais do que eu [André] ter sido aninhado na palha do teu [da mãe de André] útero por nove meses (LA, p.66)*

A expressão metafórica “*na palha do teu útero*” usa o termo “*palha*” no sentido metonímico, em que o objeto de que se fala (ninho) é representado pelo

material de que é feito (palha). Castro (1978) chama esse tipo de metáfora de “metáfora metonímica”.

## 2.2 Sistemas metafóricos

As metáforas utilizadas em uma obra literária podem ser motivadas por inúmeros fatores e organizadas de incontáveis maneiras. O mais comum é encontrarmos, ao longo dos textos, metáforas independentes umas das outras, motivadas pelo contexto imediato em que elas se encontram, não havendo um padrão de organização que as unifique. Em *Lavoura arcaica*, porém, não é isso que se observa. Notamos que a motivação da criação das metáforas ultrapassa as relações de semelhança entre os seres do mundo que o senso comum estabeleceria. As relações que geram essas metáforas são determinadas pelo sentimento e pela visão de mundo do narrador. Percebe-se que há não só uma orientação de sentido para a criação dessas metáforas, como também relações de naturezas diversas, além de uma cuidada distribuição delas dentro do texto, que

concorrem para a criação de uma unidade entre essas figuras, resultando no estabelecimento de um universo interno ao texto.

A criação de universo interno ao texto, por meio de recursos lingüísticos, é encontrada em muitos textos literários. Ullmann (1966:147) cita um caso assim: a novela de Jean Giono, *Regain*, em que as figuras, sempre construídas com elementos da natureza, criam uma densa rede de analogias e correspondências que rompem com as fronteiras entre animais, plantas, seres humanos e objetos inanimados, reforçando o sentido panteísta da obra.

Hansen (1986) descreve a alegoria como um desses recursos de criação de um sistema específico de sentido. A diferença entre metáfora e alegoria é que a alegoria é quantitativa, enquanto a metáfora é um tropo de léxico, um termo isolado. A alegoria é uma metáfora contínua.

O termo alegoria pode ter dois sentidos. Pode se referir à alegoria de expressão, ou retórico-poética, que é uma metáfora continuada, a exemplo das encontradas no *Velho Testamento*. Há também a alegoria por interpretação, chamada de alegoria dos teólogos, que é um modo de interpretação religiosa dos textos sagrados. Através de um conjunto de figuras que devem ser interpretadas, a alegoria transmite uma visão religiosa do mundo. Essas duas alegorias são complementares. A alegoria de expressão é um modo de falar, e a de interpretação é um modo de entender o mundo. Muitas vezes existe sobreposição dessas duas alegorias. Em todo caso, os sistemas alegóricos, sejam eles predominantemente de expressão ou de interpretação, são constituídos de uma série de idéias que se associam, uma a uma, a uma série de imagens. Hansen (1986) vê o uso da alegoria retórica em duas situações: para facilitar o entendimento de um pensamento muito complexo, ou para adornar um pensamento muito simples.

A parábola bíblica, a fábula e o apólogo são formas conhecidas de alegoria. Na fábula, a função da alegoria é criar uma espécie de enigma cuja decifração (transposição do sentido figurado para o sentido próprio) garante a compreensão da moral veiculada na história. Há também as engenhosas alegorias barrocas, encontradas exemplarmente nos sermões de Padre Antônio Vieira. É curiosa a lição de Tesouro (retomado por Gracián), transcrita em Hansen (1986:33), em que ele ensina ao poeta barroco como fazer bom uso da alegoria em poemas: escolher um tema (amor, pr. ex.), dividindo-o em quantidade, qualidade ou ação e paixão. Encontrar as metáforas para cada uma dessas categorias, subdividi-las e distribuí-las para outros termos referentes a objetos da natureza, corpo humano, animais, vegetais e minerais que possam apresentar uma relação qualquer de semelhança, compondo metáforas de metáforas.

Em *Lavoura arcaica* reconhecemos procedimentos de criação de um sistema metafórico que apresenta algumas das características do sistema alegórico apontadas por Hansen (1986). Por exemplo, a eleição de um universo temático que se organiza em uma rede associativa, cuja intenção é reforçar a lógica de um pensamento, utilizando realidades conhecidas. Nas alegorias bíblicas, por exemplo, esse sistema é calcado na verossimilhança. Em *Lavoura arcaica*, no entanto, a verossimilhança não parece ser uma preocupação central. Sob esse aspecto, as redes associativas desse romance se assemelham mais às alegorias barrocas, caracterizadas pelas metáforas “agudas”, para usar um termo da época, que primam pela engenhosidade e pela sinuosidade lógica, produzida por figuras de pensamento como a antítese e a ironia.

Um aspecto importante da alegoria, e que interessa a este trabalho, são as analogias que se estabelecem dentro do sistema alegórico, pois elas são um reforço

importante para o estabelecimento dos elos que sustentam o sistema. Hansen (1986:35) fala sobre as analogias entre as metáforas de um sistema alegórico:

A analogia é uma similitude de relação entre dois objetos, similitude que não se funda sobre propriedades particulares ou partes desses objetos, mas sobre relações recíprocas, entre propriedades e partes.

Em *Lavoura arcaica*, encontramos diversas associações entre as metáforas criadas, seja pela sonoridade, seja pela repetição, seja por referências de significado estabelecidas entre as metáforas. Na alegoria isso também acontece. Hansen (1986:39) ressalta que a alegoria é não só metáfora (substituição) como também anáfora (repetição). Esse processo anafórico que caracteriza a alegoria é claramente identificado nas metáforas de *Lavoura arcaica*, em que há repetição dos conceitos metafóricos, conforme veremos no Capítulo 3, quando explicaremos sobre os conceitos metafóricos que regem a formação das metáforas descritas nesta dissertação.

Dentre as metáforas de *Lavoura arcaica*, distinguimos para nosso estudo aquelas que se organizam sobre o tema da relação do homem com a natureza. O narrador descreve a si mesmo e o mundo por meio de metáforas que relacionam animais, plantas e até elementos inanimados, como o vento, a água, o barro.

Esse uso de metáforas formadas a partir de um mesmo tema produz um sistema metafórico que encontra pontos em comum com os sistemas alegóricos. Notamos também que esse sistema mantém semelhanças com os sistemas das metáforas da língua cotidiana, descritos por Johnson e Lakoff em *Metaphors We Live By (Metáforas da Vida Cotidiana)*. Nessa obra, os autores descrevem a maneira como alguns conceitos do nosso dia-a-dia são definidos metaforicamente, a partir de

um conceito metafórico inicial, criando uma rede de metáforas estruturada a partir de outros conceitos metafóricos decorrentes desse conceito primitivo.

Johnson e Lakoff (1980) afirmam também que fazemos uma eleição de determinadas redes sistemáticas de expressões metafóricas para compreender um conceito em termos de outro.

Para esses autores, os usuários da língua não têm consciência da existência dos sistemas conceituais metafóricos que usam para definir o mundo. Esses conceitos não só estruturam a linguagem, como também a forma de perceber, pensar e agir. Essas metáforas estão tão assimiladas na mentalidade do falante que ele nem considera a possibilidade de conceber a vida de outra forma, o que, certamente, mudaria o julgamento que ele tem sobre sua vida e também até mesmo a forma de ele viver, como salientam Johnson e Lakoff (1980:11):

This is so much the conventional way of thinking about language that it is sometimes hard to imagine that it might not fit reality.<sup>20</sup>

Um dos exemplos que Johnson e Lakoff (1980) usam para ilustrar os sistemas metafóricos do cotidiano é a conceituação de vida como um continente. Quando dizemos “eu tenho uma vida bem preenchida”, só nos é possível expressar esse pensamento dessa forma porque estamos compreendendo e experimentando uma coisa (vida) em termos de outra (objeto que contém algo). Esse conceito metafórico estrutura nossa atividade cotidiana, no que diz respeito ao modo como encaramos a vida, e é reforçado por meio da grande variedade de expressões que

---

<sup>20</sup> Essas expressões fazem parte de nossa maneira convencional de pensar a língua de tal maneira que às vezes é difícil imaginar que elas podem não corresponder à realidade.

refletem essa metáfora inicial: “para ele, a vida é vazia”; “sua vida está até a tampa de atividades”; “viva plenamente sua vida”.

Se na vida cotidiana essa característica do uso das metáforas pode ser limitadora para uma compreensão mais integral do mundo, na literatura ela pode ser muito proveitosa, justamente por esse mesmo motivo. Enquanto na vida cotidiana o uso de um sistema metafórico pode ser empobrecedor, ao limitar a visão de mundo, na literatura ele pode ser, ao contrário, enriquecedor, se for usado como um recurso de reforço do sentido da visão de mundo daquele contexto literário.

Outro aspecto importante das metáforas do cotidiano é que elas são responsáveis por parte das semelhanças que percebemos entre as coisas. Conforme a metáfora que se utilize, muitas relações de semelhança podem ser feitas. Por exemplo, a metáfora “as idéias são objetos” pode gerar relações de semelhanças como: “se eu posso te dar um objeto, eu posso te dar uma idéia”. Daí surgiria a metáfora “fui eu quem te deu essa idéia”. A consequência dessa afirmação é que ela amplia a compreensão de metáfora segundo a qual ela é criada pela semelhança entre dois conceitos. Além de ser criada pela semelhança entre dois conceitos, a metáfora também cria semelhanças entre esses conceitos. Esse fenômeno é responsável pelo estabelecimento de uma rede de relações entre as metáforas que fortalece o sistema metafórico.

## Capítulo 3

### A rede metafórica de *Lavoura arcaica*

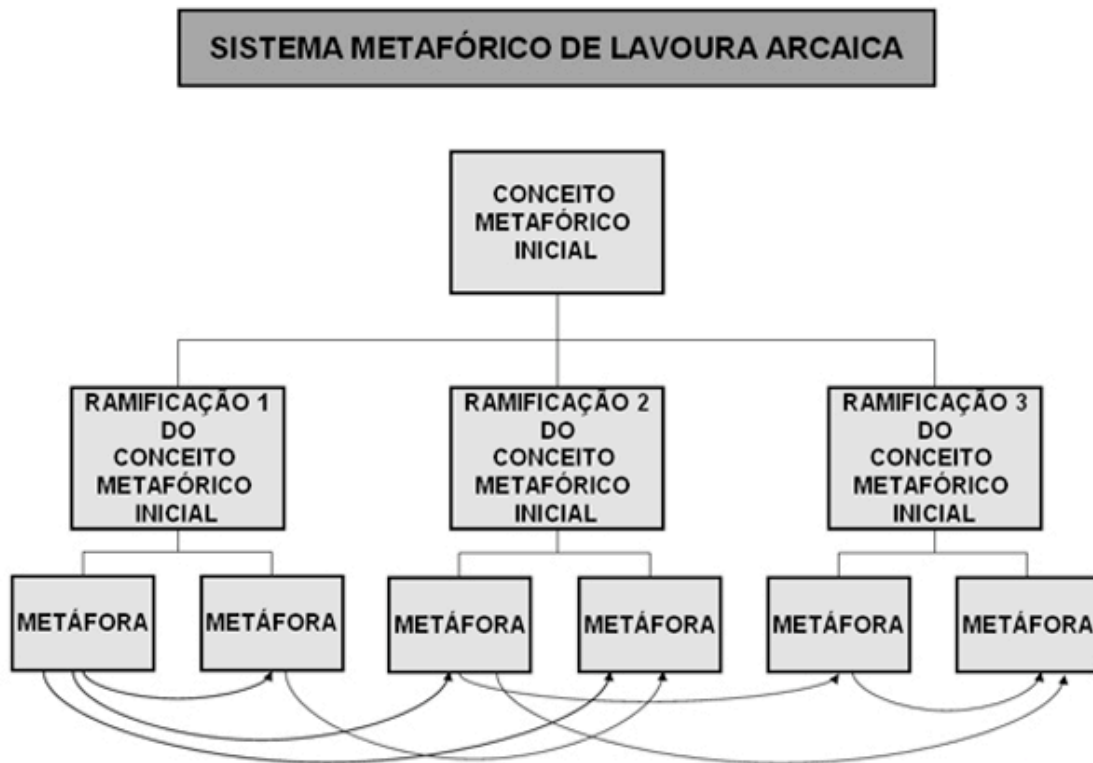
*só pensando que nós éramos de terra,  
e que tudo o que havia em nós  
germinaria em um com a água do outro (LA, p.115)*



### 3.1 Sistema metafórico de *Lavoura arcaica*

Em *Lavoura arcaica* podemos identificar conjuntos de metáforas formadas a partir de um mesmo campo semântico, sobretudo o dos elementos da natureza. Além disso, percebemos relações de analogia entre muitas das metáforas utilizadas, numa clara intenção de estruturar um universo interno ao romance. No entanto, não diríamos que se trata de alegorias, uma vez que não há nada que nos faça ver um conjunto com preocupação de verossimilhança. Tampouco nota-se uma relação de continuidade entre as metáforas, embora elas mantenham fortes relações entre si. Elas se encontram próximas umas das outras; mantêm relações de sonoridade, de sintaxe e até de referência mútua, produzida pela repetição dos conceitos ou de expressões metafóricas, mas não constituem um todo cujas partes dependem umas das outras para a construção do sentido. Em *Lavoura arcaica*, o que temos é um sistema baseado em um conceito metafórico inicial, a partir do qual metáforas são construídas, gerando novas metáforas. O resultado são metáforas de um mesmo tema e suas variações, que, porém, não estão organizadas em uma seqüência ordenada logicamente.

Na alegoria existe de um conceito metafórico do qual nascem todas as metáforas, que se organizam num contínuo linear, guardando relações variadas umas com as outras. Já no sistema metafórico de *Lavoura arcaica*, percebe-se que as metáforas também mantêm relações variadas entre si, mas não estão organizadas uma em função da outra, mas em função do conceito metafórico. É o que tentamos ilustrar com o esquema a seguir.



Por essas características, podemos afirmar que os sistemas metafóricos de *Lavoura arcaica* se assemelham, na sua organização, mais aos sistemas metafóricos da vida cotidiana de Johnson e Lakoff (1980) do que aos sistemas alegóricos.

A diferença entre os sistemas metafóricos do cotidiano e os sistemas metafóricos literários está no tipo de metáforas que os compõem. Segundo Johnson e Lakoff (1980), as metáforas dividem-se em literais e não-literais. As primeiras são aquelas usadas cotidianamente e que, de tão assimiladas pela língua, nem são reconhecidas, pela maioria dos falantes, como metáforas. As não-literais correspondem ao que se denomina habitualmente de linguagem figurada. São as metáforas criadas para traduzir a visão de mundo de uma pessoa, usadas em um contexto específico. As metáforas literais seriam formadas pelo que Johnson e

Lakoff (1980) chamam de “parte útil” dos sistemas metafóricos, e as não-literais, pela chamada “parte não-útil”.

Os autores usam o exemplo das metáforas geradas pelo conceito “teoria é construção”. Dentre as palavras do campo associativo de “construção”, as convencionadas em nossa cultura para definir “teorias” são as que se ligam à idéia de madeiramento do telhado e fundação. Essa seria, então, a parte útil da metáfora “as teorias são construções”. A parte não-útil, por oposição, seria composta de todos os elementos do campo associativo de “construção” que não são aproveitados para esse sistema metafórico, como, por exemplo, as peças internas, as escadas e os corredores de uma construção.

Quando o falante usa a parte útil desse sistema para falar das teorias – veja-se o exemplo “sua teoria não tem fundamentos” – o sentido metafórico não é facilmente percebido, por estar assimilado pelo senso comum dos falantes. No entanto, se for usada a parte não-útil desse sistema – por exemplo, “sua teoria é cheia de gárgulas” –, haverá a criação de uma metáfora que será, por seu ineditismo, facilmente percebida como tal.

As metáforas não-literais (formadas pela parte não-útil do sistema) são exteriores ao sistema conceitual do cotidiano, e sua função é diversa da função das metáforas literais. Enquanto estas procuram reforçar e transmitir visões de mundo de toda uma sociedade, aquelas têm como objetivo criar uma visão de mundo individual, que diz respeito apenas à compreensão de mundo do indivíduo que as criou, e acabam mostrando uma forma de ver a realidade diferente de como a coletividade a vê. Nesse sentido, podemos dizer que as metáforas literais são conservadoras, e as metáforas não-literais são subversivas.

As semelhanças entre os sistemas metafóricos da vida cotidiana e os de *Lavoura arcaica* tornam-se mais claras quando se comparam os quadros abaixo, em que se apresentam metáforas da vida cotidiana decorrentes do conceito metafórico “discussão é guerra” e metáforas de *Lavoura arcaica* decorrentes do conceito “homem é natureza”.

METÁFORAS DO COTIDIANO	
CONCEITO METAFÓRICO	EXPRESSÕES METAFÓRICAS DECORRENTES
Discussão é guerra.	<i>Suas afirmações são <b>indefensáveis</b>.</i>
	<i>Ele atacou cada <b>ponto fraco</b> de nossa argumentação.</i>
	<i>Suas críticas <b>visavam</b> diretamente <b>ao alvo</b>.</i>
	<i>Nunca <b>ganhei um ponto</b> com ele!</i>
	<i>Então, <b>defenda-se!</b></i>
	<i>Se utilizar essa <b>estratégia</b>, ele o esmagará!</i>

METÁFORAS DE LAVOURA ARCAICA	
CONCEITO METAFÓRICO	EXPRESSÕES METAFÓRICAS DECORRENTES
Homem é natureza.	<i>“<b>meus olhos eram dois caroços repulsivos</b>”</i>
	<i>“Ana não me via, trabalhava zelosamente de joelhos o seu rosário, era só fervor, <b>água e cascalho</b> nas suas faces”</i>
	<i>“<b>me escapava da corrente o cão sempre estirado na sombra sonolenta dos beirais</b>”</i>
	<i>“<b>meu irmão, assombrado pelo impacto do meu vento</b>”</i>

Prosseguindo na analogia, da mesma forma que os sistemas metafóricos do cotidiano podem criar ramificações de um conceito metafórico, em *Lavoura arcaica* também identificamos essas ramificações. Cada uma dessas ramificações gera sub-ramificações segundo as quais classificamos as metáforas do romance.

Johnson e Lakoff (1980) utilizam o conceito “tempo é dinheiro” para exemplificar essas ramificações. Analogamente, em *Lavoura arcaica*, o conceito homem é natureza também se ramifica em outros conceitos. Os quadros a seguir mostram a semelhança de organização desses dois sistemas.

RAMIFICAÇÕES DO COTIDIANO			
CONCEITO METAFÓRICO	RAMIFICAÇÃO REFERENTE A DINHEIRO ESPECIFICAMENTE	RAMIFICAÇÃO REFERENTE A RECURSOS LIMITADOS	RAMIFICAÇÃO REFERENTE A MERCADORIAS PRECIOSAS
Tempo é dinheiro.	<i>Investir o tempo.</i>	<i>Não <b>tenho</b> tempo <b>bastante</b> para isso.</i>	<i>Queria <b>ter mais</b> tempo para mim.</i>
	<i>Economizar tempo.</i>	<i><b>Tenho</b> tempo <b>de sobra</b> para descansar.</i>	<i>Perdi <b>tanto</b> tempo com isso!</i>
	<i>Isso me <b>custará</b> 3 horas de trabalho.</i>	<i>Meu tempo <b>não dá para tanto!</b></i>	<i>Obrigado por <b>ceder</b> seu tempo.</i>

RAMIFICAÇÕES DE LAVOURA ARCAICA			
CONCEITO METAFÓRICO	RAMIFICAÇÃO HOMEM É ANIMAL	RAMIFICAÇÃO HOMEM É PLANTA	RAMIFICAÇÃO HOMEM É MINERAL
Homem é natureza.	<i>mas já sentindo <b>as patas de um animal forte galopando no meu peito</b></i>	<i>Ana, tudo começa no teu amor, ele é o núcleo, ele é a <b>semente</b></i>	<i>só eu sabia que <b>vertigem de sal</b> me fazia oscilar</i>
	<i>além de <b>nossas unhas e nossas penas</b>, teríamos com a separação nossos corpos mutilados</i>	<i>o filho sobre o qual pesa a suspeita de <b>ser um fruto</b> diferente</i>	<i>o <b>jarro da minha velha identidade</b> elaborado com o barro das minhas próprias mãos</i>
	<i>ali onde instalo <b>meus filamentos e minhas antenas</b></i>	<i>fazendo surgir da <b>flora meiga do púbis</b> [...] o meu falo soberbo</i>	<i>e mal saindo <b>da água do meu sono</b></i>

A caracterização dos personagens baseada na metáfora conceitual primitiva “homem é natureza” mostra-se como um recurso muito eficiente de explicitação da visão de mundo do narrador. Assim como as metáforas do cotidiano expressam a visão de mundo de uma cultura, as metáforas de *Lavoura arcaica* expressam a conceituação do mundo de André, o narrador. O reforço da visão particular que o narrador tem do mundo e o desejo de afirmar essa visão são funções que os sistemas metafóricos de *Lavoura arcaica* assumem no texto. Quando o enunciador utiliza essas metáforas, ele assume uma maneira de sentir, perceber e agir de acordo com elas, assim como Johnson e Lakoff afirmam que acontece com os sistemas conceituais metafóricos humanos. Os sistemas metafóricos de *Lavoura arcaica* pressupõem não apenas um conceito metafórico e suas ramificações, como também a criação de marcas, indícios e analogias que procuram reforçar os conceitos metafóricos, com o objetivo de garantir a coerência e a coesão do universo de significado interno ao texto.

Um dos indícios sobre o significado dos conceitos metafóricos é o uso de outros recursos lingüísticos e figuras de linguagem que reiteram os conceitos metafóricos. Nos trechos abaixo, André afirma sua relação com a natureza selvagem dos animais e das plantas:

*redescobrimo sem demora em mim todo o animal, cascos, mandíbulas e esporas, deixando que um sebo oleoso cobrisse minha escultura enquanto eu cavalgasse fazendo minhas crinas voarem como se fossem plumas, amassando com minhas patas sagitárias o ventre mole deste mundo (LA, p.111-2)*

*e eu pressentia, na hora de acordar, as duas mãos enormes embaixo dos meus passos, a natureza logo fazendo de mim seu filho, abrindo seus gordos braços, me borrifando com o frescor do sereno, me enrolando num lençol de relva, me tomando feito menino no seu regaço (LA, p.114)*

Outras formas de reforçar as relações metafóricas e dessa maneira torná-las mais familiares ao leitor é a repetição das expressões metafóricas. Riffaterre (1971:58-9) dá a esse tipo de procedimento o nome de “retroação”:

Le sens et la valeur de certains faits de style déjà déchiffrés sont modifiés rétrospectivement par ce que le lecteur découvre à mesure qu’il progresse dans sa lecture. Tel mot répété, par exemple, est mis en relief du fait de la répétition: il fait contraste avec les mots de son contexte qui ne sont pas marqués comme lui par une relation d’identité avec un “prototype”. Mais ce prototype lui-même (la première occurrence du mot), s’il n’avait pas été remarqué d’abord ou l’avait été pour d’autres raisons, s’impose à nouveau au lecteur et souvent avec une valorisation différente.<sup>21</sup>

Ullmann (1966:133) reconhece essa forma de repetição como um recurso e reforço da expressividade, chamando a atenção para sua intencionalidade:

The persistent recurrence of certain important stylistic devices and *leit-motifs* [...] is an unmistakable sign of conscious and purposeful artistry. The same may be said of what has been called “stylistic convergence”: the use of several devices which all concur to express the same idea or to product the same effect.<sup>22</sup>

Outro recurso de ênfase desse universo interno ao texto é a instauração de uma intrincada rede de cruzamentos entre as metáforas, baseados em analogias entre elas. Esses cruzamentos são os desdobramentos possíveis do sistema de semelhanças gerado pelas metáforas.

Uma das analogias que geram cruzamento das metáforas é a coincidência dos traços semelhantes entre a coisa de que se fala e a coisa que a representa.

---

<sup>21</sup> O sentido e o valor de certos fatos de estilo já decifrados são modificados retrospectivamente pelo que o leitor descobre, à medida que progride na leitura. Tal palavra repetida, por exemplo, é realçada pela repetição: forma um contraste com as palavras de seu contexto que não são marcadas como ela por uma relação de identidade com um “protótipo”. Mas este mesmo protótipo (a primeira ocorrência da palavra), que não foi notado de início, ou o foi por outras razões, impõe-se novamente ao leitor e muitas vezes com uma valorização diferente.

<sup>22</sup> A persistente recorrência de certos importantes artifícios e *leit-motifs* estilísticos [...] é um sinal inequívoco de uma atividade consciente e deliberada. Pode-se dizer o mesmo do que se tem chamado de convergência estilística: o uso de vários artifícios, todos concorrendo para expressar a mesma idéia e produzir o mesmo efeito.

Ilustraremos essa situação através de alguns conceitos metafóricos selecionados, no quadro a seguir.

CRUZAMENTO DE FUNDAMENTOS			
TEOR	VEÍCULO	EXEMPLO	FUNDAMENTOS
pênis	caule	<i>onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero <b>caule</b>, na palma da mão, a rosa branca do desespero</i> (LA, p.1)	de forma: cilindro
pênis	espinho	<i>não tenho culpa deste <b>espinho</b>, não tenho culpa desta intumescência</i> , (LA, p.137)	de forma: cilindro de função: causar mal
esperma	veneno	<i>as pontas dos meus dedos tocavam cheias de <b>veneno</b> a penugem incipiente do meu peito</i> (LA, p.10)	de função: causar mal
desejo sexual	veneno	<i>era refocilando ali que eu largava minha <b>peçonha</b>, esse visgo tão recôndito</i> (LA, p.74)	de função: causar mal
pensamento	flor venenosa	<i>era de estrume meu travesseiro, ali onde germinava a planta mais improvável, certo cogumelo, certa <b>flor venenosa</b></i> (LA, p.52)	de função: causar mal de situação: brotar
esperma	flor branca	<i>onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a <b>rosa branca do desespero</b></i> (LA, p.1)	de situação: brotar de forma: cor branca



Para descrever os conceitos metafóricos usamos a terminologia apresentada por Ullmann (1964:213): “*tenor*” (traduzida para “teor”), para nomear a coisa de que falamos, e “*vehicule*” (traduzida para “veículo”), para nomear aquilo com que ela está sendo comparada. O “*ground*” (traduzida para “fundamento”)<sup>23</sup> é o traço comum entre teor e veículo.

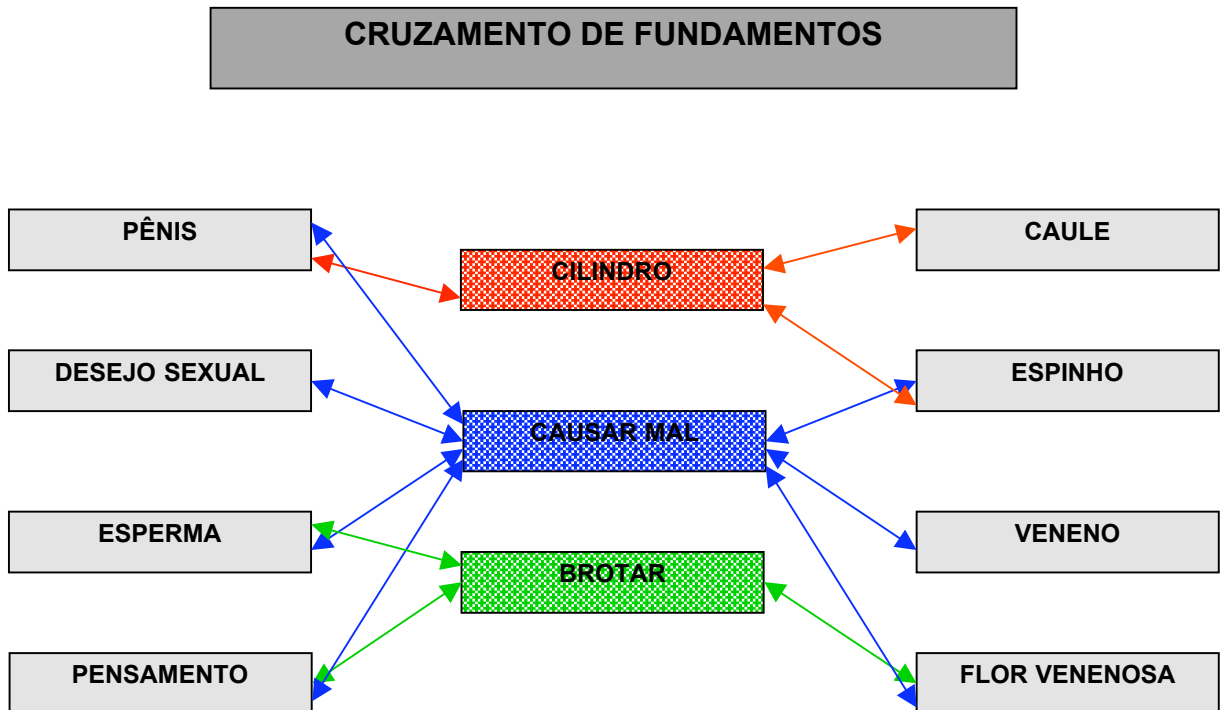
Para descrever os fundamentos, usamos a classificação estabelecida por Cressot (1976):

- **de função:** a função ou finalidade das coisas comparadas;
- **de forma:** semelhança de aspectos materiais objetivos como cor, dimensões, textura, consistência, peso.
- **de situação:** as que comparam o lugar em que se situam as coisas relacionadas. Ampliamos o sentido da palavra “situação”, uma vez que Cressot deixa vaga essa definição. Assim, entendemos situação não só como lugar, mas também como postura física, circunstância, estado, condição e ação.

---

<sup>23</sup> As traduções desses termos foram retiradas de ULLMANN, Stephen. *Semântica, Uma introdução à ciência do significado*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1964, p.442.

O esquema a seguir tenta ilustrar as relações entre todos os tores, veículos e fundamentos apresentados no quadro anterior.



As metáforas “pênis é caule” e “pênis é espinho” se aproximam pelo fundamento de forma “cilindro”. “Pênis é espinho”, “esperma é veneno”, “desejo sexual é veneno” e “pensamento é flor venenosa” se aproximam pelo fundamento de função “causar mal”. As metáforas “pensamento é flor venenosa” e “esperma é flor branca” se aproximam pelo fundamento de função “broto”. Note-se que várias dessas semelhanças existem apenas na visão de mundo do narrador, e compõem o universo interno à obra.

Notamos que os mesmos fundamentos se repetem em várias metáforas, criando uma rede de significados recorrentes que se transferem de uma metáfora a outra. A criação da metáfora “pênis é espinho”, por exemplo, é resultante da transferência de uma idéia metafórica a outra. No contexto de *Lavoura arcaica*, essa

relação é favorecida pela presença da metáfora “esperma é veneno”, que atribui ao sexo, e conseqüentemente a pênis, a função de causar mal, que é semente de veneno.

Dessa forma, temos que:

Pênis é cilindro; caule é cilindro; portanto pênis é caule.

Esperma causa mal, porque é veneno; esperma brota do pênis, porque é flor; portanto pênis causa mal, porque dele brota veneno (esperma).

Espinho é cilindro; pênis é cilindro.

Espinho causa mal; pênis causa mal.

Logo, pênis é espinho.

Raciocínio análogo pode ser repetido para a metáfora “pensamento é flor venenosa”, que leva à conclusão de que pensamento, veneno, flor e sexo estão, de alguma forma, relacionados. Dessas relações, resulta, o período metafórico que se segue:

*mas eram na verdade só as primeiras ressonâncias do meu sangue tinto que eu sentia salso e grosso, e refluindo na **cabeça**, e **intumescendo** ali a **flor** antes inerte, e fazendo daquele amontoado de vermes, despojada de galões, a almofada sacra pr'eu deitar meu pensamento (LA p.48)*

Nesse período, relacionam-se as noções de cabeça, intumescer, flor e pensamento com todos os seus significados conhecidos fora do contexto do romance somados aos significados que elas adquirem no sistema metafórico interno ao texto:

Cabeça: parte superior do corpo humano que contém crânio e face; metáfora para glândula do pênis.

Intumescer: ereção do pênis; um pensamento surgindo na cabeça (idéia metafórica interna ao romance).

Flor: esperma; pensamento (idéias metafóricas internas ao romance).

Além desses cruzamentos de fundamentos, há outros tipos de analogias entre as metáforas, que dizem respeito às aproximações sonoras. Reunimos algumas ocorrências que chamaram nossa atenção pelo seu resultado expressivo:

*mas eram na verdade só as primeiras **ressonâncias** do meu sangue tinto que eu sentia salso e grosso, e refluindo na cabeça, e **intumescendo** ali a **flor** antes inerte, e fazendo daquele amontoado de vermes, despojada de galões, a almofada sacra pr'eu deitar meu **pensamento** (LA, p.48)*

*era de estrume meu travesseiro, ali onde germinava a planta mais improvável, certo cogumelo, certa **flor** venenosa, que brota com **virulência** rompendo o **musgo** do texto dos mais velhos (LA, p.52)*

*era refocilando ali que eu largava minha **peçonha**, esse **visgo** tão recôndito (LA, p.74)*

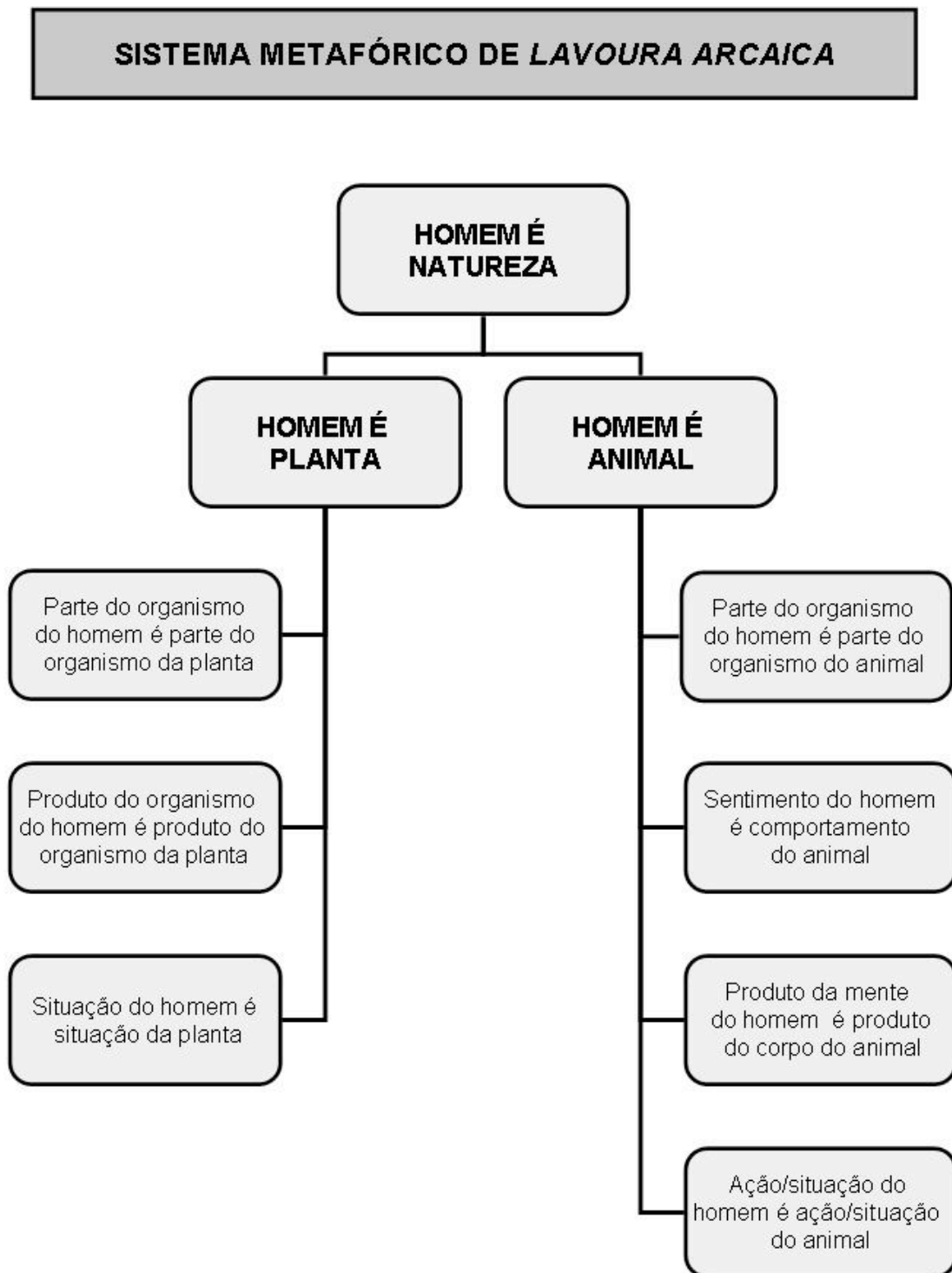
- “ressonância” e “virulência” são palavras com semelhança sonora (mesmo número de sílabas, mesma tonicidade, sufixos *-ância* e *-ência*) que compõem contextos em que a idéia metafórica “pensamento é flor venenosa” e suas decorrências (pensamento causa mal, pensamento brota) se repetem. A proximidade (no espaço do texto) entre essas ocorrências favorece que elas se reforcem reciprocamente;
- “visgo” (metáfora para esperma) e “musgo” são palavras com sonoridade próxima (mesmo número de sílabas, mesma tonicidade, final em *isgo* e *usgo*) que integram contextos em que aparece a visão de mundo de que sexo e pensamento são veneno. A palavra “peçonha” está usada como sinônimo metafórico para veneno, com sentido figurado de esperma ou desejo sexual.

## 3.2 Análise das metáforas

Para apresentar os exemplos recolhidos, gostaríamos de voltar ao objetivo geral deste trabalho, que é o de analisar de que forma as metáforas da obra funcionam como um recurso de estilo que contribui para a construção de seu sentido. Para responder a essa questão, fizemos um recorte do material metafórico do romance, selecionando as metáforas que integram o conceito “homem é natureza” e suas ramificações mais produtivas. Definimos essa metodologia a fim de demonstrar a existência de um sistema metafórico que alimenta o sentido da obra e é alimentado por ela. Duas são as características de *Lavoura arcaica* cujos ecos procuramos reconhecer nas metáforas selecionadas: o caráter intimista do texto e os aspectos subversivos do posicionamento do narrador-protagonista em relação a seu pai.

Apresentamos as metáforas do conceito metafórico “homem é natureza” organizadas em ramificações. Para definir as ramificações e sub-ramificações, usamos o critério de quantidade, optando por mostrar as ramificações que têm uma quantidade mínima de exemplos que permita organizá-las dentro de uma categoria. Outro critério para definição das ramificações foi a relevância das metáforas para a construção das relações entre elas, ou seja, os exemplos que são importantes para o reforço do sentido metafórico dos exemplos pertencentes a outras ramificações. Fizemos as escolhas que nos pareceram mais convenientes para estruturar as ramificações de forma coerente.

O esquema a seguir mostra as ramificações e sub-ramificações subordinadas ao conceito “homem é natureza” que identificamos. É dentro deste esquema que organizamos as metáforas que compõem os exemplos recolhidos no romance.



Os exemplos estão distribuídos da seguinte forma:

Ramificação “Homem é planta”: 28 exemplos:

- Sub-ramificação “Parte do organismo do homem é parte do organismo da planta”: 15 exemplos;
- Sub-ramificação “Produto do organismo do homem é produto do organismo da planta”: 10 exemplos;
- Sub-ramificação “Situação do homem é situação da planta”: 3 exemplos

Ramificação “Homem é animal: 23 exemplos:

- Sub-ramificação “Parte do organismo do homem é parte do organismo do animal”: 9 exemplos;
- Sub-ramificação “Sentimento do homem é comportamento do animal”: 4 exemplos;
- Sub-ramificação “Produto da mente do homem é produto do corpo do animal”: 2 exemplos.
- Sub-ramificação “Ação/situação do homem é ação/situação do animal”: 8 exemplos.

A nomenclatura das ramificações se inspira na nomenclatura das ramificações apresentadas por Johnson e Lakoff (1980) e tenta ser o mais geral possível, para dar conta de um número maior de metáforas.

A ordem de apresentação dos exemplos dentro das sub-ramificações não é aleatória. Eles estão reunidos por teor e ordenados por ordem crescente dos números das páginas em que se encontram no livro. Dessa forma, o leitor pode ter uma idéia da localização dos exemplos dentro do texto, e avaliar sua proximidade. A

proximidade das ocorrências das metáforas no espaço do texto é um fator de reforço da coesão do sistema metafórico.

As metáforas são apresentadas em tabelas. A expressão metafórica, que compreende todos os elementos que consideramos necessários para o reconhecimento do sentido metafórico, está assinalada em negrito. É a partir da delimitação da expressão metafórica que podemos reconhecer seus elementos nucleares, que constam dos campos “teor” e “veículo”.

No Exemplo 3, por exemplo, “*me joguei inteiro numa só flecha, tinha veneno na ponta desta haste*”, consideramos a sentença inteira como expressão metafórica, uma vez que só podemos entender que a palavra “haste” está em sentido metafórico ao conhecer todo o trecho que explica que ela faz parte do corpo de André. Sabendo disso, podemos designar o núcleo da metáfora como sendo a palavra “haste”. No Exemplo 6 “*sabia que meus olhos eram dois caroços repulsivos*”, o que nos permite reconhecer o sentido metafórico de “caroço” é o fato de essa palavra estar relacionada ao substantivo “olhos”, referindo-se a uma pessoa (André). O fato de a expressão metafórica estar no plural e de os olhos serem qualificados como “repulsivos” não altera a relação de comparação entre olho e caroço. Por esse motivo, designamos como teor “olho” (no singular) e como veículo “caroço” (no singular e sem o adjetivo “repulsivos”).

Além de apresentar teor, veículo e fundamento das metáforas, acrescentamos alguns comentários a cada exemplo. Procuramos, com esses comentários, mostrar a existência de relações, entre as metáforas, que são instituidoras de um sistema de sentido cuja finalidade é traduzir a visão de mundo do narrador. Apresentamos nossa interpretação do significado das metáforas e assinalamos os recursos de estilo que influenciam a expressividade dos exemplos recolhidos. Para isso, nos



valemos da distinção entre metáfora subjetiva e objetiva estabelecida por Ullmann (1964:213), que usa os termos *emotive* e *objective*. Para esse autor, as metáforas subjetivas são as do âmbito dos sentimentos e estão submetidas à subjetividade de quem as enuncia.

As metáforas objetivas são aquelas em que as relações de semelhança se dão por fatores perceptíveis por qualquer observador, independentemente de julgamento, interesse, gosto, desejo, visão de mundo, sentimentos, opiniões. São aspectos do âmbito da matéria. Classificamos essas metáforas segundo seu fundamento seja de situação, forma ou função, conforme a divisão de Cressot.

Em alguns exemplos, também achamos necessário assinalar o valor metonímico da metáfora.

Ressaltamos também as metáforas que se relacionam entre si, reforçando os sentidos metafóricos relevantes para a criação do sentido do texto e do sistema metafórico. Além disso, fizemos observações sobre metáforas que só podem ter sentido para o texto *Lavoura arcaica*, pois só são possíveis em função da visão de mundo do narrador.

Aspectos de produção de expressividade como sonoridade, ritmo e renovação de metáforas comuns na língua também são destacados em nossos comentários.

Ressaltamos que as metáforas da ramificação “homem é mineral” foram deixadas de lado por não apresentarem contribuições significativas para o sistema metafórico, no sentido de não se relacionarem diretamente com as metáforas “homem é planta” e “homem é animal”, uma vez que os exemplos encontrados por nós dessa ramificação não contribuem para o reforço da busca de identidade de André.

### 3.2.1 Ramificação “Homem é planta”

#### Sub-ramificação:

Parte do organismo do homem é parte do organismo da planta

EXEMPLO 1		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
pênis	caule	<i>o quarto é individual, é um mundo, <b>quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero</b> (LA, p.1)</i>
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento de forma: formato alongado e cilíndrico.</li> <li>• Esse trecho compõe o primeiro período do livro. A interpretação dessa metáfora depende de outras metáforas que virão a seguir, relativas a pênis e esperma.</li> <li>• Aproximação sonora que se insinua entre as palavras “colhe” e “caule”.</li> <li>• Essa idéia metafórica encontrará variações nas substituições de “caule” por “haste” (Exemplo 2 e 3) e “espinho” (Exemplo 4).</li> <li>• O adjetivo “áspero” confere um sentido negativo a pênis. O sentido negativo do sexo no texto justifica-se pelo fato de ele estar ligado a uma situação proibida (o incesto). Esse sentido negativo está presente em todas as referências ao sexo. A esse respeito, ver Exemplos 17 e 18 (esperma=veneno), Exemplo 4 (pênis=espinho), Exemplo 5 (pênis=cactus), Exemplo 16 (esperma ligado a desespero), Exemplo 20 (esperma ligado a sangramento), Exemplo 42 (desejo sexual=peçonha).</li> <li>• Esse exemplo compõe uma seqüência alegórica com o Exemplo 16 (esperma=rosa branca).</li> </ul>		

EXEMPLO 2		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
Pênis	haste	<i>Schuda, paciente, mais generosa, quando uma <b>haste mais túmida, misteriosa e lúbrica, buscava no intercurso o concurso do seu corpo.</b> (LA, p.21)</i>
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento de forma: formato alongado e cilíndrico.</li> <li>• A interpretação dessa metáfora depende do contexto da cena, em que André apresenta sua cabra como uma cortesã.</li> </ul>		

EXEMPLO 3		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
pênis	haste	<i><b>me joguei inteiro numa só flecha, tinha veneno na ponta desta haste</b> (LA, p.103-4)</i>
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento de forma: formato alongado e cilíndrico.</li> <li>• Seqüência alegórica: flecha representa André, e haste, parte da flecha, representa parte de André (pênis).</li> <li>• Interpretamos “haste” como variação de “caule”, que também é metáfora para pênis (Exemplo 1) e como repetição da metáfora do Exemplo 2.</li> </ul>		

EXEMPLO 4		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
pênis	espinho	<i>não tenho culpa deste <b>espinho</b>, não tenho culpa desta intumescência, deste inchaço, desta purulência, não tenho culpa deste osso túrgido</i> (LA, p.137)
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento de forma: formato alongado e cilíndrico.</li> <li>• Fundamento subjetivo: conotação negativa. A associação de pênis com espinho, além da forma, deve-se também à associação da palavra “espinho” com algo que causa mal.</li> <li>• Podemos pensar em uma seqüência alegórica formada por esperma=pétala de rosa branca (Exemplo 19) e pênis=espinho. A expressividade dessa seqüência ganha força pela associação com o provérbio comum na língua de que “não há rosa sem espinho”.</li> </ul>		

EXEMPLO 5		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
pênis	cactus	<i>me antecipando numa santa fúria, me cobrindo de bolhas de torso a dorso, babando o caldo pardo das urtigas, <b>sangrando a suculência do meu cactus</b></i> (LA, p.140-1)
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento de forma: formato alongado e cilíndrico.</li> <li>• Fundamento de função: causar mal. A presença de numerosos espinhos cobrindo o cactus acrescenta um fundamento de função à metáfora, referente à função de causar mal do espinho, atribuída ao cactus. O fato de o cactus ter espinhos estabelece uma relação deste exemplo com o Exemplo 4 (pênis=espinho).</li> <li>• Poderíamos pensar numa relação metonímica de parte (espinho) pelo todo (cactus).</li> <li>• Temos duas metáforas associadas: “sangrando a suculência”, que interpretamos como ejaculação, e “cactus”. Essa associação ajuda compreender o sentido de cactus=pênis.</li> </ul>		

EXEMPLO 6		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
olho	caroço	<i>sabia que <b>meus olhos eram dois caroços repulsivos</b>, mas nem liguei que fossem assim, eu estava confuso, e até perdido (LA, p.15)</i>
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento de forma: formato arredondado, dimensão pequena, que não deixa passar luz.</li> <li>• Fundamento de situação: dureza, no sentido figurado (insensível, desagradável, rude).</li> <li>• Nessa mesma página, encontramos a metáfora “os olhos são a candeia do corpo”, que traduz o pensamento do pai. A aproximação entre as duas metáforas referentes a “olhos” acentua a oposição entre a visão do pai e a de André, e entre as idéias de candeia/luz e caroço/opacidade, aumentando assim a expressividade da metáfora olho=caroço repulsivo.</li> </ul>		

EXEMPLO 7		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
olho	bagaço	<i>me larguei na beira da cama, os olhos baixos, <b>dois bagaços</b> (LA, p.17)</i>
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento de forma: os olhos baixos têm as pálpebras aproximadas, o que pode configurar olhos espremidos, murchos, como um bagaço.</li> <li>• Essa metáfora reitera o sentido da metáfora do Exemplo 6. A proximidade com esse exemplo aumenta o impacto das duas metáforas e esclarece seu sentido.</li> <li>• Em várias passagens André ressalta a luz dos olhos do irmão ou a luz que entra pela janela, o que reforça, por oposição, a idéia de escuridão dos seus próprios olhos.</li> </ul>		

EXEMPLO 8		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
olho	tâmara	<i>cheia de meiguice, mistério e veneno nos <b>olhos de tâmara</b></i> (LA, pp.32 e 191)
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento de forma: escuro e ovalado.</li> <li>• Metáfora atribuída a Ana.</li> <li>• Esta metáfora integra a cena da dança em roda, que é repetida duas vezes no romance. Na primeira vez, trata-se de uma lembrança de André das festas da comunidade, em que ele ficava sob uma árvore admirando Ana dançar no centro da roda. Na segunda vez, trata-se da festa, para a comunidade, que comemora a volta de André. Ana surge vulgarmente vestida, faz uma dança provocativa e é morta pelo pai.</li> </ul>		

EXEMPLO 9		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
boca	gomo	<i>ficava imaginando de longe a pele fresca do seu rosto cheirando a alfazema, <b>a boca um doce gomo</b></i> (LA, p.32)
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento de função: feito para morder e saborear.</li> <li>• Fundamento de forma: macio e arredondado.</li> <li>• Metáfora atribuída a Ana.</li> <li>• A atribuição de características de frutas às partes do corpo da amada, que aparece também no Exemplo 8, é um recurso clichê na tradição literária.</li> </ul>		

EXEMPLO 10		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
pêlo	relva	<i>que resinas se dissolviam na danação do espaço, me fustigando sorradeiras a relva delicada das narinas?</i> (LA, p.51)
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>Fundamento de forma: filamento curto e alongado.</li> </ul>		

EXEMPLO 11		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
pêlo	espinho	<i>que tudo fosse queimado, meus pés, os espinhos dos meus braços, as folhas que me cobriam a madeira do corpo</i> (LA, p.48)
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>Fundamento de forma: comprimento e formato alongado.</li> <li>Fundamento de situação: se o corpo é madeira – uma metáfora de valor metonímico, em que se usa a matéria de que a coisa é feita (madeira) para designar a coisa (tronco da árvore) –, pêlo e espinho se assemelham também pelo lugar onde se localizam, ou seja, na superfície do ser.</li> </ul>		

EXEMPLO 12		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
pêlo	flora	<i>fazendo surgir da <b>flora meiga do púbis</b>, num ímpeto cheio de caprichos e de engenhos, o meu falo soberbo</i> (LA, p.137)
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento de forma: o conjunto dos pêlos pubianos se parece com uma vegetação densa vista do alto ou de longe.</li> <li>• Relação de semelhança difundida na língua, que costuma ser expressa pelas palavras “mata” ou “floresta”. Aqui a metáfora é renovada pela mudança de registro da expressão. O uso da palavra “flora”, própria do registro científico, desloca a metáfora usada comumente no registro popular, e até mesmo chulo, das piadas eróticas, para um registro mais elevado.</li> <li>• O adjetivo “meiga” qualificando os pêlos pubianos de André, é o único adjetivo de conotação positiva que se atribui a um termo relativo a sexo.</li> </ul>		

EXEMPLO 13		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
dente	grão	<i>que <b>grãos mais brancos e seráficos</b>, <b>debulhando sorrisos plácidos</b></i> (LA, p.51)
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento de forma: tamanho.</li> <li>• A presença da palavra “debulhando” nos faz pensar nos grãos de milho enfileirados na espiga, como os dentes enfileirados na gengiva. Poderíamos considerar um sentido metonímico nessa metáfora, em que há contigüidade entre o dente e a arcada dentária, e o grão e a espiga.</li> </ul>		



EXEMPLO 14		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
pé	raiz	<i>devolvendo às origens as raízes dos meus pés</i> (LA, p.93)
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>Fundamento de situação: pé e raiz situam-se no mesmo lugar relativamente ao organismo do homem e o da planta.</li> </ul>		

EXEMPLO 15		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
esperma- tozóide	semente	<i>fazendo do quarto maior da casa o celeiro dos meus testículos (que terra mais fecunda, que vagidos, que rebento mais inquieto irrompendo destas sementes!)</i> (LA, p.93)
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>Fundamento de função: elementos de reprodução da espécie.</li> <li>Essa metáfora muito comum na língua ganha nova força expressiva tanto pela proximidade de palavras que criam uma atmosfera de movimento (irromper) e barulho (vagir), quanto pelo caráter exclamativo da frase.</li> </ul>		

**Sub-ramificação:****Produto do organismo do homem é produto do organismo da planta**

EXEMPLO 16		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
esperma	rosa branca	<i>o quarto é individual, é um mundo, <b>quarto</b> catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero</i> (LA, p.1)
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento de forma: cor branca.</li> <li>• Fundamento de situação: flor sai da ponta do caule, assim como esperma sai da ponta do pênis.</li> <li>• As palavras “rosa” e o adjetivo “branca” remetem o leitor às metáforas de uso comum na língua rosa=felicidade, encontrada na expressão “mar de rosas”, e cor branca=paz. Essas idéias de felicidade e paz encontram oposição no adjetivo “desespero”, o que confere força à expressão metafórica, ao subverter os significados de “rosa” e “cor branca”.</li> </ul>		

EXEMPLO 17		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
esperma	veneno	<i>as pontas dos meus dedos tocavam cheias de <b>veneno</b> a penugem incipiente do meu peito ainda quente</i> (LA, p.10)
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento de função: envenenar</li> <li>• O significado dessa metáfora está subordinado à metáfora do Exemplo 1, em que se conta que o narrador tem a palma da mão cheia de esperma (rosa branca). A partir dessa informação podemos concluir que o veneno que está em sua mão é o esperma. Assim, este exemplo e o Exemplo 1 encontram-se em relação alegórica.</li> <li>• A idéia de veneno relacionada ao sexo está presente também nas metáforas formadas com a palavra “peçonha”, sinônimo de “veneno” que se aplica a animais. Ver exemplos 42 e 43.</li> </ul>		

EXEMPLO 18		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
esperma	veneno	<i>e foi numa vertigem que me estirei queimando ao lado dela, me joguei inteiro numa só flecha, <b>tinha veneno na ponta desta haste</b></i> (LA, p.103-4)
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento de função: envenenar.</li> <li>• Conforme o Exemplo 3, flecha tem sentido metafórico para o corpo de André; conforme o Exemplo 2, pênis é haste; conforme o Exemplo 17, esperma é veneno. O conhecimento dessas metáforas nos ajuda a interpretar o sentido da metáfora deste exemplo.</li> </ul>		

EXEMPLO 19		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
esperma	pétala de rosa branca	<i>vertendo todo meu sangue nesta senda atávica, descansando em palha o meu feto renascido, embalando-o na palma, espalhando <b>as pétalas prematuras de uma rosa branca</b></i> (LA, p.94)
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento de forma: cor branca.</li> <li>• Variação do Exemplo 16.</li> <li>• Repetição da palavra “palma”, que aparece no contexto da metáfora do Exemplo 16.</li> </ul>		

EXEMPLO 20		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
esperma	suculência	<i>me antecipando numa santa fúria, me cobrindo de bolhas de torso a dorso, babando o caldo pardo das urtigas, <b>sangrando a suculência do meu cactus</b></i> (LA, p. 140-1)
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento de forma: cor e consistência.</li> <li>• Aproximação sonora entre palavras no contexto da metáfora, aumentando a expressividade: torso/dorso; babando/sangrando.</li> </ul>		

EXEMPLO 21		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
fala	fruto	<i>e senti também, pensando nela, que estava por romper-se <b>o fruto que me crescia na garganta</b></i> (LA, p.39)
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamentos de situação: aquilo que é produto de alguma elaboração; aquilo que fica entalado: o fruto, por seu tamanho, crescendo na garganta, tornaria a pessoa engasgada. O que André tem a dizer – toda sua revolta contra os ensinamentos e as atitudes do pai, além da revelação do incesto – não pode sair, é como se estivesse entalado na garganta.</li> </ul>		

EXEMPLO 22		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
pensa- mento	flor	<i>mas eram na verdade só as primeiras ressonâncias do meu sangue tinto que eu sentia salso e grosso e refluindo na <b>cabeça</b>, e <b>intumescendo ali a flor antes inerte</b>, e <b>fazendo daquele amontoado de vermes, despojada de galões, a almofada sacra pr'eu deitar meu pensamento</b> (LA, p.48)</i>
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento de situação: brotar.</li> <li>• Neste exemplo destacamos um contexto verbal extenso sem o qual não seria possível compreender a semelhança entre flor e pensamento. Trata-se de um exemplo em que as relações de referência, e não as relações sintáticas, entre as unidades lingüísticas, são as responsáveis pela semelhança entre teor e veículo.</li> <li>• A retomada desta idéia no Exemplo 23 também contribui para a apreensão do significado da metáfora.</li> </ul>		

EXEMPLO 23		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
pensa- mento	flor venenosa	<i>era de estrume meu <b>travesseiro</b>, ali onde germinava a planta mais improvável, certo cogumelo, <b>certa flor venenosa</b> (LA, p.52)</i>
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento de situação: brotar.</li> <li>• A palavra “travesseiro” remete a cabeça, e cabeça remete a pensamento.</li> <li>• O fato de a idéia metafórica flor/pensamento ser comum na língua (está registrada em dicionário), contribui para a compreensão da figura. O que torna original a relação entre flor e pensamento é o fato de se considerar o pensamento como venenoso. Se lembrarmos da relação de semelhança, verdadeira para o contexto do romance, entre veneno e desejo sexual, podemos pensar que o pensamento a que André se refere é venenoso porque tem relação com o desejo sexual.</li> </ul>		

EXEMPLO 24		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
leite	caldo da flor	<i>que sono era esse tão frugal, tão imberbe, só <b>sugando nos mamilos o caldo mais fino dos pomares.</b> (LA, p.51)</i>
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento de forma: líquido.</li> <li>• Fundamento de função: alimentar.</li> <li>• Seqüência alegórica: mamilo=flor; leite=caldo da flor.</li> </ul>		

EXEMPLO 25		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
amor	semente	<i>Ana, tudo começa no teu amor, ele é o núcleo, <b>ele é a semente</b>, o teu amor para mim é o princípio do mundo (LA, p.130)</i>
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento de função: o amor pode fazer a espécie se reproduzir, assim como a semente.</li> </ul>		

**Sub-ramificação:****Situação do homem é situação da planta**

EXEMPLO 26		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
posição encurvada do corpo	planta vergada	<i>e, deitado à sombra, eu dormia na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho</i> (LA, p.13)
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>Fundamento de situação: posição encurvada.</li> </ul>		

EXEMPLO 27		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
profundo	maduro	<i>meu sono, quando maduro, seria colhido com a volúpia religiosa com que se colhe um pomo</i> (LA, p.14)
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>Fundamento de situação: ter passado por várias etapas e estar no auge do desenvolvimento, pronto para ser consumido.</li> <li>Neste exemplo, o sono de André é comparado a um fruto. No Exemplo 21, a palavra “fruto” é usada metaforicamente para veicular a noção “fala emperrada na garganta”. Encontramos outras situações, que não constam de nossos exemplos, em que André é comparado a um fruto.</li> </ul>		

EXEMPLO 28		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
imobilidade da pessoa que dorme	Imobilidade da planta	<i>um vento quente zunindo nos meus ouvidos, me rondando o sono <b>quieto de planta</b>, despenteando o silêncio do meu ninho (LA, p.90)</i>
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento de situação: imobilidade.</li> <li>• Assim como no Exemplo 27, o sono é relacionado a planta.</li> </ul>		

### 3.2.2 Ramificação “Homem é animal”

#### Sub-ramificação:

#### Parte do organismo do homem é parte do organismo do animal

EXEMPLO 29		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
mão	pata	<i>as mesmas <b>unhas</b> que me riscaram as costas, exaltando minha pele branca, <b>patas</b> mais doces quando corriam minhas partes mais pudendas (LA, p.71)</i>
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento de função: as patas do animal exercem a mesma função que as mãos do homem.</li> <li>• Fundamento de situação: as mãos e as patas ficam na extremidade dos membros superiores ou dianteiros.</li> <li>• Relação metonímica: ao usar “patas” referindo-se a “unhas”, a palavra “unha” é assume valor de “mão”.</li> <li>• Esta é uma metáfora comum na língua, normalmente usada para desqualificar o homem. Neste exemplo, a conotação está submetida à visão do narrador de que o ato sexual aproxima o homem da irracionalidade animal.</li> </ul>		



EXEMPLO 30		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
mãos	bico	<i>chutei com violência a palha que eu, no bico, dia-a-dia, tinha amontado no meio do quarto</i> (LA, p.99)
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento de função: carregar.</li> <li>• A idéia de carregar a palha no bico para forrar o quarto traz implícita a metáfora quarto=ninho.</li> </ul>		

EXEMPLO 31		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
mão	asa	<i>a mão que eu amassava dentro da minha estava em repouso, não tinha verbo naquela palma, nenhuma inquietação, não tinha alma aquela asa</i> (LA, p.104)
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento de situação: as mãos partem do tronco do homem, assim como as asas partem do tronco dos pássaros.</li> <li>• Aproximação sonora das palavras “alma” e “palma”.</li> <li>• Nova repetição da palavra “palma”, como nos exemplos 1 e 19.</li> </ul>		

EXEMPLO 32		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
mão	coração de pássaro	<i>senti de repente que a mão anêmica que eu apertava era um súbito <b>coração de pássaro, pequeno e morno</b></i> (LA, p.107)
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento de forma: tamanho pequeno.</li> <li>• Fundamento de situação: a mão pulsa como o coração.</li> <li>• A mão de Ana, que antes estava inerte (e por isso era comparada a uma asa em repouso, Exemplo 31), agora ganha vida, e por isso passa a ser comparada com um coração.</li> <li>• A semelhança, encontrada pelo narrador, entre Ana e André com pássaros é explicitada no texto: “<i>e eu me lembrei das pombas, as pombas da minha infância, me vendo também assim, espreitando atrás da veneziana</i>” (LA, p. 97)</li> </ul>		

EXEMPLO 33		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
olhos de André	olhos de lagarto	<i><b>meus olhos</b> de início foram de espanto, redondos e parados, <b>olhos de lagarto</b> que abandonando a água imensa tivesse deslizado a barriga numa rocha firme</i> (LA, p.88)
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento de situação: os olhos de André estavam imóveis, como costumam ser os olhos dos lagartos.</li> </ul>		

EXEMPLO 34		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
pele	couro	<i>fechei <b>minhas pálpebras de couro</b></i> (LA, p.88)
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento de função: a pele reveste o corpo do homem, e o couro reveste o corpo do lagarto.</li> <li>• Relação alegórica com o Exemplo 33: olhos de lagarto, pálpebra de couro.</li> </ul>		

EXEMPLO 35		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
pele	couro	<i>me espicaçando o <b>couro</b> nas pontas da sua luz metálica</i> (LA, p.90)
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento de função: pele do homem tem a mesma função da pele do animal.</li> <li>• Fundamento de situação: pele e couro situam-se no mesmo lugar em relação ao corpo do homem e do animal.</li> <li>• Variação do Exemplo 34.</li> <li>• Seqüência alegórica com os exemplos 33 e 34.</li> </ul>		

EXEMPLO 36		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
ouvidos	antenas	<i>era um tempo de sobressaltos, me embalando ruídos, confundindo <b>minhas antenas</b></i> (LA, p.95)
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento de função: órgãos de sentido que captam informações capazes de fazer tanto o homem quanto o animal perceberem o mundo a sua volta.</li> </ul>		

EXEMPLO 37		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
perna	pata	<i>enquanto <b>suas pernas de potro</b> compensavam o silêncio, voltando a mexer desordenadas sob o lençol</i> (LA, p.181)
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento de função: a perna do homem tem as mesmas funções da pata do potro.</li> <li>• Fundamento de situação: perna e pata situam-se no mesmo lugar em relação ao corpo do homem e do animal. A perna de Lula (irmão mais novo de André) mexeu-se de forma agitada como uma perna de potro.</li> </ul>		

**Sub-ramificação:****Sentimento do homem é comportamento do animal**

EXEMPLO 38		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
desejo contido de fazer algo interdito	voluntariedade adormecida do cão	<i>me fazendo sentir de repente que me escapava da corrente</i> <b>o cão sempre estirado na sombra sonolenta dos beirais</b> (LA, p.40)
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento subjetivo: semelhança entre a voluntariedade do cão e os desejos humanos.</li> <li>• Delimitação da metáfora: definição do teor depende de um contexto mais amplo, em que André explica a vontade de romper com a contenção e a sobriedade a que sempre esteve subordinado.</li> <li>• O cão a que ele se refere também pode ser a revelação do incesto para o irmão, já mencionado no Exemplo 21, que se localiza na página anterior a este exemplo.</li> </ul>		

EXEMPLO 39		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
sentimento de inquietação	potro agitado	<i>que salto, que potro inopinado e sem sossego correu com meu corpo em galope levitado?</i> (LA, p.51)
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento subjetivo: a inquietação emocional do homem se assemelha à agitação física do potro.</li> <li>• Delimitação da metáfora: definição do teor depende de um contexto mais amplo, em que se explica que um sentimento de inquietação faz André despertar de seu sono.</li> <li>• A idéia de potro aparece no Exemplo 37, referindo-se ao irmão mais novo de André.</li> </ul>		

EXEMPLO 40		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
vontade de realizar	o galope do cavalo	<i>mas já sentindo as patas de um animal forte galopando no meu peito</i> (LA, p.89)
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento subjetivo: semelhança entre a velocidade e o ritmo do galope e a intensidade do sentimento de realizar algo.</li> <li>• Valor metonímico: “as patas de animal galopando” por “galope”. Relação de contigüidade entre o ser que executa o movimento e o movimento.</li> <li>• Delimitação da metáfora: definição do teor depende de um contexto mais amplo, em que André afirma sentir o desejo de fundar “sua igreja particular”.</li> </ul>		

EXEMPLO 41		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
desejo de expressar os sentimentos	voluntariedade do cavalo	<i>redescobindo sem demora em mim todo o animal, cascos, mandíbulas e esporas</i> (LA, p.111)
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento subjetivo: semelhança entre o desejo de expressar os sentimentos e a voluntariedade do cavalo.</li> <li>• Valor metonímico: o animal inteiro para expressar uma característica dele (a voluntariedade).</li> <li>• Delimitação da metáfora: definição do teor depende de um contexto mais amplo, em que André afirma que teve vontade de gritar para o irmão seu desejo por Ana.</li> </ul>		

**Sub-ramificação:**

**Produto da mente do homem (pensamento/sentimento) é produto do corpo do animal**

EXEMPLO 42		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
desejo sexual	peçonha	<i>enquanto <b>serpenteava</b> o corpo, ela sabia fazer bem as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a <b>língua sua peçonha</b></i> (LA, pp.31 e 189)
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento de função: envenenar.</li> <li>• Essa metáfora integra a cena da dança, que se repete com pequenas variações duas vezes no romance.</li> </ul>		

EXEMPLO 43		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
desejo sexual	peçonha	<i>era refocilando ali que eu largava minha <b>peçonha</b>, esse visgo tão recôndito</i> (LA, p.74)
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento de função: envenenar.</li> <li>• A palavra “peçonha”, aqui, também pode ser interpretada como “esperma”. Considerando-a dessa forma, seria uma variação para a metáfora esperma=veneno, apresentada nos exemplos 17 e 18.</li> </ul>		

**Sub-ramificação:**

### Ação/situação do homem é ação/situação do animal

EXEMPLO 44		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
piscar	bater asas	<i>meus olhos pouco apreenderam, sequer perderam a mobilidade ante o voo fugaz dos cílios</i> (LA, p.10)
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento de situação: repetição contínua do movimento.</li> <li>• O sentido metafórico da ação é transferido para o ser que a executa. Se os cílios são asas, André é pássaro.</li> <li>• Valor metonímico: o movimento de bater das asas é traduzido pela ação que ele produz, que é voar.</li> <li>• Essa metáfora, encontrada logo no início do livro, prenuncia a seqüência de metáforas que relacionam André e Ana com pássaros, e que só volta a aparecer após a página 90, como é explicado no Exemplo 30.</li> </ul>		

EXEMPLO 45		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
dançar	serpentear	<i>enquanto serpenteava o corpo, ela sabia fazer bem as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua sua peçonha</i> (LA, pp.31 e 189)
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento de forma: movimento da dança é semelhante ao movimento da serpente.</li> <li>• Se Ana faz movimentos de serpente com o corpo, então ela é serpente, ou tem características de serpente.</li> <li>• Esta metáfora integra a cena da dança, que se repete.</li> </ul>		

EXEMPLO 46		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
ser gerado	ser aninhado	<i>não aconteceu mais do que eu [André] ter sido aninhado na palha do teu [da mãe de André] útero por nove meses (LA, p.66)</i>
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento de situação: relação de semelhança entre o ato de gerar o mamífero (ser humano) e o ato de aninhar-se.</li> <li>• Se André é aninhado, André é um pássaro.</li> <li>• Retomada da idéia André=pássaro.</li> </ul>		

EXEMPLO 47		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
não enxergar	ter viseiras tapando os olhos	<i>Pedro, é do teu silêncio que eu preciso agora, levante as viseiras, passeie os olhos (LA, p.69)</i>
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento de situação: o cavalo com viseiras não pode enxergar.</li> <li>• Essa metáfora, atribuindo o aparelhamento do cavalo a Pedro, faz com Pedro seja visto como um cavalo.</li> </ul>		

EXEMPLO 48		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
correr	voar	<i>mal entrei, voei [André] para a janela (LA, p.96)</i>
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento de situação: relação muito comum na língua, baseada na semelhança de velocidade.</li> <li>• Essa metáfora comum ganha força por compor a idéia de que André e Ana são pássaros.</li> </ul>		



EXEMPLO 49		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
correr	voar	<i>eu já não estava dentro de mim, tinha <b>voado</b> pra porta de entrada</i> (LA, p.99)
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento de situação: semelhança de velocidade entre correr e voar.</li> <li>• Repetição do exemplo 48.</li> </ul>		

EXEMPLO 50		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
correr	voar	<i>e foi a toda que me evadi da casa velha, os pés descalços, e no <b>vôo de minhas pernas</b> abriu-se de repente um outro sítio</i> (LA, p. 117)
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento de situação: semelhança de velocidade entre correr e voar.</li> <li>• Repetição dos exemplos 48 e 49.</li> </ul>		

EXEMPLO 51		
TEOR	VEÍCULO	EXPRESSÃO METAFÓRICA E CONTEXTO VERBAL
estar paralisada	ter as asas arriadas	<i>fechei a porta, tinha puxado a linha, sabendo que <b>ela</b>, em algum lugar da casa, <b>tinha as asas arriadas</b>, se encontraria esmagada sob o peso de um destino forte</i> (LA, p.103)
COMENTÁRIOS		
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fundamento de situação: o pássaro com asas arriadas não pode voar, assim como Ana não consegue se mexer.</li> <li>• André se refere a Ana da mesma forma como se refere às pombas de sua infância em uma passagem anterior a esta. Ele “puxa a linha” para capturar as pombas na armadilha. Mais um exemplo da seqüência alegórica André e Ana são pássaros.</li> </ul>		

### 3.3 Comentários gerais

Além dos comentários específicos apresentados em cada exemplo metafórico, acreditamos ser necessário tecer algumas observações de caráter geral, relativas ao conjunto das metáforas recolhidas.

Quanto à definição das ramificações, ressaltamos que há outras possibilidades de ramificações e sub-ramificações para as metáforas do conceito “homem é natureza” que não estão no nosso quadro. Além disso, as metáforas da nossa lista poderiam ser compreendidas sob outros pontos de vista, e dessa forma encaixarem-se em ramificações diferentes das apresentadas. Tome-se o Exemplo 46: *“não aconteceu mais do que eu [André] ter sido aninhado na palha do teu [da mãe de André] útero por nove meses”*. Ele está classificado na sub-ramificação “Ação/situação do homem é ação/situação do animal” porque consideramos como teor “ser gerado” e como veículo “ser aninhado”. Porém, nada impede considerar como teor “útero” e como veículo “ninho”. Se assim fosse, seria necessário idealizar uma outra sub-ramificação, como, por exemplo, a sub-ramificação “parte do corpo do homem é habitat do animal”, na qual fosse possível classificar outros exemplos. Isso acontece porque, embora as sistematizações permitam um conhecimento mais científico do objeto de estudo, não se desconhece que elas são restritivas e limitadoras, uma vez que a realidade, quando se trata de linguagem, gera questões amplas e multifacetadas.

Afirmamos, na apresentação das ramificações, que um dos critérios de definição das ramificações foi que elas pudessem conter um número razoável de exemplos. No entanto, há três ramificações das quais consta um número pequeno

de metáforas, mas que se justificam pela importância, para a constituição do sistema metafórico e para o reforço dos sentidos do romance, das metáforas que as integram. São elas:

Situação do homem é situação da planta: relevante para o estabelecimento do sistema metafórico, pois mostra que André se comporta como uma planta, o que acentua sua identidade com a natureza.

Sentimento do homem é comportamento do animal: os exemplos dessa ramificação são bem marcantes na obra, pois a idéia da relação sentimento do homem/comportamento do animal apresenta muitas ocorrências por meio de outros tipos de figuras. Além disso, reforça a percepção do narrador de que há semelhanças entre seus sentimentos e os instintos animais.

Produto da mente do homem (pensamento/sentimento) é produto do corpo do animal: seus exemplos são relevantes pelo fato de se relacionarem com os exemplos da ramificação “Produto do organismo do homem é produto do organismo da planta”, na qual a idéia de veneno associada ao ato sexual aparece várias vezes.

Há também alguns fatores importantes a serem comentados sobre a coesão do sistema metafórico e sua relação com o reforço dos sentidos do texto pelas metáforas.

Além dos cruzamentos de fundamentos – cujo funcionamento foi descrito na primeira parte deste capítulo –, comentados sobretudo no Exemplo 1, outros fatores fortes de coesão do sistema metafórico são as seqüências alegóricas e as retomadas das metáforas por sinonímia (ver exemplos 1, 2 e 3) ou repetição (ver exemplos 17 e 18). As alegorias se inserem no sistema metafórico de *Lavoura arcaica* conferindo-lhe verossimilhança e contribuindo para esclarecer os sentidos das metáforas, além de, muitas vezes, amplificar sua expressividade. Mesmo

quando não se nota uma seqüência alegórica nítida, em que as metáforas estão próximas umas das outras, como nos exemplo 33, 34 e 35, há casos de metáforas que apresentam a relação de continuidade típica da alegoria, ainda que estejam distantes no espaço do texto, como é o caso dos exemplos 4 e 19.

Quanto ao reforço dos sentidos da obra pelo uso de metáforas derivadas do conceito “homem é natureza”, notamos que há uma diferença na contribuição que essas metáforas exercem para o sentido de afirmação da identidade de André como um ser mais ligado à natureza, em oposição ao que é característico do humano, como a racionalidade, a moral e a convenção social.

O Exemplo 45, ao sugerir que Ana é uma cobra, contribui para a visão de mundo do narrador de que o sexo é maléfico, já presente em muitos outros exemplos.

No entanto, no Exemplo 47, notamos na metáfora uma função mais ornamental do que complementar do sentido da obra. A metáfora foi construída sobre o conceito “homem é animal”, mas ela não traz uma visão de mundo. O narrador não quer dizer que Pedro é um cavalo, em nenhum sentido. Ele poderia transmitir o mesmo sentido usando a metáfora “Pedro, tire a venda dos olhos”. De qualquer maneira, o uso da metáfora animal torna-se mais adequado ao texto, o que a torna muito mais expressiva do que se o narrador dissesse “tire a venda dos olhos”.

Em geral, mesmo nos exemplos em que as metáforas são menos elaboradas e com sentido mais transparente, como nos casos em que se usa o verbo “voar” como metáfora para “correr” (exemplos 48, 49 e 50), percebe-se que as metáforas estão a serviço da ênfase dos sentidos do texto.

Quanto à relação entre os tipos de fundamentos e a visão de mundo do narrador, podemos notar que as metáforas com fundamento de situação e, mais ainda, de função, ao contrário das metáforas com fundamento de forma, são as mais afeitas a transmitir essa visão de mundo, uma vez que o narrador pode ter uma compreensão particular da função e da situação das coisas do mundo, mas não da forma da matéria.

Nas metáforas com fundamento de forma não há muito espaço para a subjetividade, uma vez que as características do âmbito da matéria são as mesmas para todas as pessoas, independente da visão do narrador: uma tâmara tem formato ovalado e cor escura, independente de quem a veja. Nesses casos, o que pode refletir a visão do narrador é a eleição do ser que comporá a metáfora. No exemplo mencionado, a escolha da palavra “tâmara” tem função de contribuir na composição da atmosfera mediterrânea.

Percebemos, pela maioria de nossos exemplos, que, em *Lavoura arcaica*, é especialmente importante para a compreensão das metáforas considerar um contexto amplo, que pode muitas vezes ser composto por expressões distantes umas das outras dentro do espaço da obra. Essa observação se aplica sobretudo para as metáforas baseadas em fundamentos de forma e as de fundamento de função.

Na ramificação “Parte do organismo do homem é parte do organismo da planta” esse tipo de situação é o mais comum. Vejam-se todos os exemplos dessa ramificação – com exceção dos exemplos 6, 7, 8 e 9 –, nos quais a compreensão das metáforas depende de relações de significado estabelecidas para além do contexto próximo das metáforas, conforme de vê nos comentários de cada exemplo. A ramificação “Parte do organismo do homem é parte do organismo do

animal” se comporta de maneira parecida, assim como a ramificação “Produto do organismo do homem é produto do organismo da planta”.

Encontramos no texto algumas metáforas compostas por verbos. São as que pertencem à ramificação “Ação/situação do homem é ação situação do animal”. As metáforas verbais têm a particularidade de transferir sua carga de significado para o ser que pratica a ação. Os exemplos mais numerosos dessa situação são os compostos pela metáfora correr=voar, que confere a André características de pássaro.

Também merecem comentários alguns fatores recorrentes de produção de expressividade. Um dos elementos de maior responsabilidade pela expressividade das metáforas de *Lavoura arcaica* é a existência do sistema metafórico. As ligações entre as metáforas alimentam-nas mutuamente, tornando-as familiares ao leitor. Cada palavra repetida, cada variação de metáfora pelo recurso da sinonímia, cada repetição de som associado ao contexto das metáforas produz no leitor uma sensação de familiaridade com a mensagem e com a emotividade da figura, o que faz com que ele assimile o universo metafórico interno à obra e, conseqüentemente, a visão de mundo do narrador.

O valor metonímico que encontramos em muitas metáforas parece estar diretamente relacionado com a produção de expressividade. Uma metáfora construída sobre uma metonímia tende a tornar-se mais complexa. Essa situação produz mais expressividade porque torna a mensagem ainda mais indireta, criando uma distância maior entre teor e veículo.

A renovação de idéias metafóricas que podem ser consideradas clichês é outro fator de expressividade encontrado algumas vezes nos nossos exemplos. A recuperação de imagens gastas pelo uso comum é uma forma de torná-las mais

expressivas. As metáforas sobre o sexo são exemplo disso. Os exemplos pênis=caule e pênis=haste são variações das metáforas, comuns na língua, que associam pênis a elementos que possuem sua forma (“vara” e “pau”, pr. ex.). Um dos motivos de uso renovado dessas metáforas é não trazer para o texto a visão de pênis que elas veiculam. O mesmo ocorre com a metáfora pêlos pubianos=flora meiga, conforme os comentários feitos no próprio exemplo. O sexo é um dos assuntos centrais do livro, e tem uma conotação interna à obra, resultante do sentido do milagre e das motivações divinas que conferem transcendência ao ato e ao desejo sexuais.

A recriação de metáforas já consagradas na língua, acrescentando-lhes algum traço de originalidade coerente com a visão de mundo do narrador e o contexto da obra também pode ser ilustrada com as metáforas esperma=rosa branca (Exemplo 16) e pensamento=flor venenosa (Exemplo 23). A inserção dessas metáforas renovadas no sistema metafórico do texto é mais um fator de reforço de reformulação desses clichês.

## Considerações finais

Nestas considerações finais tentaremos recuperar aspectos da metodologia e dos princípios teóricos que orientaram este trabalho, visando a avaliar em que medida nossos objetivos foram atingidos.

Iniciamos esta dissertação tratando das questões que distinguem a Estilística da Língua e a Estilística Literária no que se refere ao objeto de estudo. Conforme esperávamos, percebemos que a aplicação dos pressupostos da Estilística da Língua é perfeitamente adequada ao estudo do estilo de um texto literário. Notamos que as análises da expressividade da palavra podem ser úteis tanto para esse tipo de texto como para o uso comum da língua. As analogias que encontramos entre os sistemas metafóricos do dia-a-dia com o sistema metafórico de *Lavoura arcaica* reforçam a afirmação de que os fenômenos lingüísticos do uso cotidiano e do uso literário guardam bastantes semelhanças. Martins (1989:10) fala a esse respeito:

[a *Estilística da Língua*] cuida dos recursos expressivos de natureza lingüística: dos indícios que se sobrepõem aos signos, do lado afetivo, ativo, imaginativo e valorativo das formas da língua. Tais valores expressivos tanto se encontram na língua falada como na literária.

Outro ponto central estudado neste trabalho foi a relação dos temas do romance com os recursos de estilo, em especial as metáforas. As relações que encontramos entre os temas da obra destacados por nós – idéia de retorno, busca da identidade, subjetividade do narrador em primeira pessoa, fluxo psicológico, conflito de geração, religiosidade e tradição clássica-mediterrânea – e os traços de estilo característicos do romance mostraram que o tratamento lingüístico é de enorme relevância para a criação de um universo interno ao texto que se torna um



elemento-chave na transmissão de seus sentidos. É importante observar que essa convergência entre recursos estilísticos e sentido da obra se dá pelo fato de pensamento e expressão lingüística não se comportarem como entidades dissociadas, como se a linguagem fosse o invólucro do pensamento, mas caminharem juntas. Ullmann (1966:151) lembra que o pensamento não existe em abstrato na nossa mente, à procura das expressões lingüísticas disponíveis para traduzi-lo. A esse respeito, cita Flaubert:

Ces gaillards-là s'en tiennent à la vieille comparaison: la forme est un manteau. Mais non! La forme est la chair même de la pensée, comme la pensée est l'âme de la vie.<sup>24</sup>

O estudo das metáforas forjadas sobre o tema “homem é natureza” se mostrou bastante efetivo para a exploração dessa relação entre estilo e sentido. De fato, todos os procedimentos observados de produção de expressividade tiveram a função de fortalecer as metáforas e, conseqüentemente, a mensagem por elas veiculada.

A estruturação de um sistema metafórico baseado nas relações estabelecidas entre as metáforas criadas – como os cruzamentos de fundamentos, as seqüências alegóricas, as repetições das idéias metafóricas com variações por sinonímia dos termos com função de veículo, as referências a metáforas já conhecidas do leitor, a quebra de expectativa de idéias comuns na língua, as repetições – mostrou-se como um recurso de elaboração estilística de alta produção de efeito de sentido. A junção de outros recursos expressivos às metáforas, como as aproximações sonoras e o valor metonímico, foram avaliados como fatores de ampliação do impacto dessa expressividade. Sabemos que a expressividade da língua é um fenômeno complexo, e que todos os recursos de estilo concorrem para sua produção.

---

<sup>24</sup> Esses tipos prendem-se à velha comparação: a forma é um casaco. Não! A forma é a carne mesma do pensamento, assim como o pensamento é a alma da vida!

Observamos, ainda, que a aplicação da teoria dos sistemas metafóricos da vida cotidiana de Johnson e Lakoff (1980) foi uma solução bastante ajustada para o tratamento das metáforas de *Lavoura arcaica*. A sistematização da rede metafórica baseada no conceito metafórico inicial “homem é natureza” mostrou-se bastante coerente com os objetivos desta dissertação, favorecendo o aprofundamento da análise da aplicação da metáfora no contexto.

Para finalizar essas considerações, resta-nos comentar a respeito da idéia de semelhança entre homem e natureza no romance de Raduan Nassar. Não se ignora a quantidade de figuras de linguagem baseadas nas semelhanças entre homem e elementos da natureza na língua do dia-a-dia e na literatura. A referência aos elementos da natureza, sobretudo, aos animais, é tão comum na língua que Ullmann (1964) classifica as metáforas provenientes dessa relação entre os quatro principais grupos de metáforas antropomórficas. As comparações do corpo da mulher com a beleza da natureza ou com o sabor de alguns frutos; as qualidades psicológicas do ser humano com comportamentos de animais ou fenômenos da natureza; as dimensões físicas dos seres humanos com o tamanho de seres animais ou vegetais não são nada originais, tanto no registro literário como no cotidiano.

Nesse sentido, a apropriação dessa idéia comparativa no romance *Lavoura arcaica* confere, por um lado, ainda mais legitimidade ao seu uso na tradução da busca de identidade do narrador André, uma vez que a referência aos elementos da natureza para explicar noções da vida humana parece ser um procedimento de bastante utilidade para a compreensão que a humanidade empreende de si mesma. Por outro, essa opção confere um mérito extra às metáforas advindas dessa idéia: o da obtenção de expressividade pela renovação de idéias comuns da língua.

## Referências bibliográficas

- ARRIGUCCI, Davi Jr. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. De Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Edições Ouro.
- AUERBACH, Erich. “A cicatriz de Ulisses”, in *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1994, 3ª edição.
- AULETE, F. J. Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Delta, 1958.
- AZEVEDO FILHO, L.A. de. *A Técnica do Verso em Português*. Rio de Janeiro, Liv. Acadêmica, 1971.
- BAKTHIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*.
- BALLY, Charles. *Le language et la vie*. Genève: Édition Atar, 1913.
- BARBOSA, Maria Aparecida. *Léxico, produção e criatividade: processos de neologismo*. São Paulo: Editora Global, 1981.
- BECHARA, E. *Lições de Português pela Análise Sintática*. Rio de Janeiro, Fundo da Cultura, 1992.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.
- CAMINADE, P. *Image et Métaphore*. Paris: Bordas, 1970.
- CÂNDIDO, Antonio. “Mundo desfeito e refeito”, in *Cadernos de Estudos Lingüísticos*. Campinas, (22):41-45, jan/jun, 1992.
- CASTRO, Walter de. *Metáforas machadianas – Estruturas e funções*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.
- CRESSOT, Marcel. *Le style et ses techniques*. Paris: Presses Universitaires de France, 1976.
- DISCINI, Norma. *O estilo nos textos*. São Paulo: Editora Contexto, 2004.
- DUBOIS J. et alli. *Rhétorique générale*. Paris: Larousse, 1970.
- ENKVIST, Nils Erik et alli. *Lingüística e estilo*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- FISCHER, L. A. “Lavoura Arcaica foi ontem”, in *Organon, Revista do Instituto de Letras da Universidade do Rio Grande do Sul*, nº 17, 1991.
- GUILBERT, Louis. *La créativité lexicale*. Paris: Larousse Université, 1975.
- GUIRAUD, Pierre. *La stylistique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1970.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual Editora, 1986.

- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2001.
- JAKOBSON, Roman, J.W. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- JOHNSON, Mark. e LAKOFF, George. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- MARTÍN, José Luís. *Crítica estilística*. Madrid: Editorial Gredos, 1973.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à Lingüística*. São Paulo: T.A. Queiroz/Edusp, 1989.
- MATTOSO CÂMARA, Jr., J. *Contribuição à Estilística portuguesa*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Dispersos*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1972.
- MELLO, Gladstone. *Ensaio de Estilística da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Padrão, 1979.
- MENEZES, Raimundo de. *Dicionário literário brasileiro*. São Paulo: Editora LTC, 2ª edição, 1978.
- MICHELETTI, Guaraciaba. *Filologia e Lingüística Portuguesa*. São Paulo: Humanitas, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Repetição e significado poético, O desdobramento como fator constitutivo na poesia de Ferreira Gullar*. São Paulo, Humanitas, 1997.
- MURRY. *Problemas do estilo*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1968.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. 3ª edição revista pelo autor. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- NICOLA, J. de. *Literatura brasileira, Das origens aos nossos dias*. São Paulo: Editora Scipione, 1985.
- PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias – Ficção e política nos anos 70*. São Carlos: Editora da UFSC/Mercado das Letras, 1996.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. "Da cólera ao silêncio", in *Cadernos de literatura brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 2, 1996.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1977.
- RIFFATERRE, Michel. *Essais de stylistique structurale*. Paris: Flammarion, 1971.
- RODRIGUES, André Luis. *Ritos da paixão em Lavoura Arcaica*. São Paulo: Edusp, 2006.
- ROTH, Wolfgang. "Tendências atuais na Estilística", in *Letras hoje* n. 55, março de 1984.
- SEDLMAYER, Sabrina. *Ao lado esquerdo do pai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Porto Alegre/São Carlos: Ed. Universidade UFRGS/ Ed. Universidade São Carlos, 1995.
- SPTIZER, Leo. *Lingüística e história literária*. Madrid, Gredos, 1968.

- TAMBA-MECZ, Irène. *Le sens figuré*. Paris: Presses Universitaires de France, 1981.
- TEIXEIRA, Renata Pimentel. *Uma lavoura de insuspeitos frutos*. São Paulo: Annablume, 2002.
- ULLMANN, Stephen. *Language and style*. Oxford: Basil Blackwell, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Semantics: an introduction to the science of meaning*. Oxford: Basil Blackwell, 1964.
- VILANOVA, José Brasileiro. *Aspectos estilísticos da língua portuguesa*. Recife: Casa da Medalha, 1977.
- WEBER, João Hernesto. *Caminhos do romance brasileiro – De A moreninha a Os guaianãs*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.
- YILLERA, Alícia. *Estilística, poética e semiótica literária*. Coimbra: Almedina, 1979.