

A RELAÇÃO ENTRE TEXTO, MÚSICA E SIGNIFICADOS

Hiran Monteiro¹

RESUMO: O presente trabalho de pesquisa é o resultado de uma investigação sobre princípios fundamentais de relações que conectam ditos populares e música como um horizonte metodológico para a criação de música vocal contemporânea. Em um percurso que ajusta perspectivas analíticas e a produção artística, trazendo o aspecto cultural, social, musical e hermenêutico, como objetos representativos e modificadores.

PALAVRAS-CHAVE: Composição. Dito Popular. Música Vocal. Cultura. Arte.

ABSTRACT: The present research work is the result of an investigation about fundamental principals of the relation that connect popular sayings and music as a methodological horizon for creation of contemporary vocal music. In a course that adjusts analytic perspectives and artistic production, introducing the cultural, social, musical and hermeneutic aspects as representative objects and modifiers.

KEYWORDS: COMPOSITION. POPULAR SAYING. VOCAL MUSIC. CULTURA. ART.

¹ Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia.

A reflexão aqui apresentada se insere a discussão sobre a relação entre texto e música, apoiada no enfoque analítico proposto por Agawu (1992), de classificação e hierarquização dos dois elementos – textual e musical – presentes na canção. Aqui são abordados alguns aspectos estruturais na elaboração metafórica, com enfoque em argumentações sobre o sistema conceitual, os significados léxicos, etimológicos, bem como, símbolos e variações por interferência cultural. Para tal, faremos uma abordagem cognitiva baseada nos conceitos de Aristóteles, Lakoff & Johnson e Kövecses.

Observe-se que não há muito sentido em se escrever uma tese de semiótica musical se não pudermos, em algum momento, estabelecer paralelos entre a música e outras semióticas, a semiótica verbal em particular. (CARMO JR., 2007, p.13).

O referido autor mostra o interesse na adaptação do método já experimentado com eficiência descritiva na linguística em seus procedimentos e categorias, para o estudo da semiótica musical.

Um princípio necessário para analisar, compreender a música de forma ampla, é estabelecer conexões com outros domínios, interligar parâmetros extra-musicais, relacionar contextos históricos, culturais, ir além dos próprios métodos de análise musical.

Estudos e publicações, no campo da musicologia, concentrados principalmente nos anos de 1980, desenvolvem reflexões sobre a relação entre o texto e a música, a exemplo de autores como Don Harran, Steven P. Scher, Lawrence Kramer, Leo Treitler.

As obras literárias de Agawu (1992), Stein & Spillman (1996) e Kimball (2006), abordam sobre a relação entre texto e música sob múltiplos pontos de vista. Para os referidos autores, há semelhanças estruturais entre as duas linguagens, texto e música.

Como primeiro tópico abordado nesse capítulo, está um panorama sobre a relação entre texto e música sob a perspectiva do musicólogo Kofi Agawu, tendo como base seu artigo *Theory and Practice in the Analysis of Nineteenth-Century 'Lied'* (AGAWU, 1992). Um segundo tópico versa sobre significados presentes em metáforas e suas possíveis variações.

O termo “texto”, carrega em seu bojo uma infinidade de entrelaçamentos de códigos, que podem sofrer variações de acordo com o tempo histórico, a cultura e a situação contextual, essa percepção está conciliada com o seu significado etimológico:

Texto vem do latim *texere* (construir, tecer), cujo particípio passado *textus* também era usado como substantivo, e significava “maneira de tecer”, ou “coisa tecida”, e ainda mais tarde, “estrutura”. Foi só lá pelo século 14 que a evolução semântica da palavra atingiu o sentido de “tecelagem ou estruturação de palavras”, ou “composição literária”, e passou a ser usado em inglês, proveniente do francês antigo *texte*. (SHÜTZ, 2009, p. 2).

As metáforas são exemplo dessa rica forma linguística de carregar significados. O estudo propõe um olhar através dos conceitos sobre metáforas, abordados por Aristóteles em *Poética*² e Lakoff e Johnson em *Metaphors We Live By*, de 1980.

1 PERSPECTIVA DE AGAWU

No campo da análise e teoria, Agawu (1992) sugere métodos de observação e procedimentos na música vocal, buscando perspectivas de relação e proporcionalidade entre estes dois sistemas - textual e musical. Conforme Agawu (1992), a música vocal com texto é um gênero a ser analisado a partir da dinâmica, possibilidades de graduação entre os dois sistemas semióticos. Consoante com esse pensamento, compreende-se que, música e linguagem são medulares na essência da canção.

Quatro possibilidades de interação entre os sistemas como modelo de análise são sugeridas por Agawu (1992): assimilação, interação, interpretação semântica e coexistência, que podem ser entendidos como ferramentas analíticas ou mesmo como caminhos de criação musical.

1.1 Representação por assimilação

De acordo com modelo de análise, a canção é construída conectando partes independentes - texto e música. Nesse processo, a música sobrepuja a palavra, ou seja, considera-se a canção como parte de uma criação apenas musical, como recurso de tornar musical, materiais “não musicais”.

Segundo a filósofa Suzane K. Langer, em seu livro *Sentimento e Forma (1953)*, “quando as palavras entram para a música, elas não são mais poesia ou prosa, são elementos da música”. A autora afirma que o texto exerce a tarefa de cooperar na elaboração dos sentidos primários da música, o tempo virtual, características comuns à música. Desta forma, o texto adquire atribuições musicais e se desvincula da sua esfera literária. (LANGER, 1953, p. 156)

Nesse modelo, a música é a força maior que engloba a palavra. O produto, a canção, não é resultado da ação conjunta entre poesia e música, não há um condutor musical senão a própria música.

As canções com estrofes se enquadram nos conceitos desse modelo de análise, onde o texto se modifica a cada repetição, porém a melodia permanece sempre igual.

Agawu aponta alguns problemas com esse princípio por assimilação:

No entanto, existem problemas com o princípio da assimilação. Como as palavras permanecem na música final, como o ouvinte separa seu novo modo de existência (como elementos musicais) do seu anterior (como elementos não musicais)? O que acontece com a musicalidade inerente de certos poemas durante o processo de assimilação? É talvez o caso que o ouvinte

² Poética é o mais antigo dos trabalhos conhecidos de Aristóteles. Trata-se de uma compilação realizada por volta de 335 a.C., que busca sistematizar o formato e a estética dos gêneros literários gregos.

ouça, simultaneamente, a música do poema, a não-música do poema e a música transformada do que costumava ser um poema? (AGAWU, 1992, p. 6)

Essas questões apresentadas por Agawu, demonstram a fragilidade de se considerar a ausência de cooperação do texto na canção. As canções estróficas podem apresentar um domínio maior da música sobre o texto, no entanto, é possível destacar canções, com essas características, nas quais o texto é percebido como eixo principal, o motor que faz girar a canção, como ocorre, por exemplo, em *Construção* de Chico Buarque de Holanda. Nesse exemplo, a melodia se repete, sempre da mesma forma, nas suas nove primeiras estrofes, concedendo, assim, espaço para que o texto exerça seu protagonismo. Na poesia, observa-se um jogo de alternância entre as últimas palavras das frases, que atribui ritmo e sentido à canção. Dessa forma, apesar da melodia da canção *Construção* ser rígida, diante da mudança textual, compreende-se que não há coerência em analisá-la sob o prisma do princípio da assimilação. Será mais adequado proceder ao uso do modelo por Interpretação Semântica.

Trecho da canção *Construção* de Chico Buarque de Holanda:

Ergueu no patamar quatro paredes **flácidas**

Sentou pra descansar como se fosse um **pássaro**

E flutuou no ar como se fosse um **príncipe**

E se acabou no chão feito um pacote **bêbado**

Sentou pra descansar como se fosse um **príncipe**

(...)E tropeçou no céu como se fosse um **bêbado**

E flutuou no ar como se fosse um **pássaro**

E se acabou no chão feito um pacote **flácido**

1.2 Representação por interação

Este modelo propõe uma relação inflexível entre texto e música, onde a canção é uma estrutura em que palavras e texto coexistem, andam lado a lado, porém, sem perder a individualidade.

O pensamento de Lawrence Kramer sobre a relação texto e música foi matriz para a concepção do modelo de análise por interação, nele se expressa o papel das palavras como elementos formativos na criação da canção. Nessa relação argumenta, “um poema nunca é assimilado numa composição; ele é incorporado, e mantém sua própria identidade, seu próprio ‘corpo’, dentro do corpo da música”.³ (KRAMER, 1984, p. 127)

³ A poem is never really assimilated into a composition; it is incorporated, and it retains its own life, its own “body”, within the body of the music.

Um exemplo de canção formulada por interação está na coleção “Canções Praieiras” de Dorival Caymmi. No exemplo abaixo temos um trecho do *O Mar* de Caymmi, onde a sinuosidade na linha melódica demonstra o traço significativo do tema também contido no texto.



Figura 1 - Trecho da canção O Mar de Dorival Caymmi.

Esse modelo evidencia a forma de conexão entre os dois sistemas, enfatizando o sentido de interação.

1.3 Representação por interpretação semântica

Este modelo de análise, apesar de admitir coexistência de forças entre o texto e música, pressupõe uma hierarquia quando propõe a imagem de uma pirâmide como estrutura, onde a música se encontra na base e o texto no topo. A música está na base e dá apoio à significação do texto, enquanto o texto, no topo, confere acesso ao significado, sendo assim, a canção é interpretada como uma estrutura composta.

Agawu (1992) argumenta que nesse modelo há uma formulação dualista que dá prioridade a um ou a ambos os sistemas: Para a estrutura da canção, a “parte música” é um fundamento indispensável, porém, a canção só terá alcance ao significado pelas palavras, pelo acesso à dimensão semântica.

Apesar de não questionar a significância da música, a análise por interpretação semântica não acolhe essa competência diretamente. A aplicação do modelo é adequada às análises de canções que são totalmente demarcadas pelas palavras, de modo que há poucos elementos de música que não estão ligados ao texto. É frequente, compositores empregarem o processo composicional conhecido como *durchkomponiert*⁴, um tipo de canção composta de forma inteira, não particionada, não repetitiva, organicamente disposta no tempo, diferente da canção estrófica que tem como base a repetição, apesar das mudanças de texto. Embora a compreensão do analista nem sempre seja definida pelas palavras, a existência do texto precisa os termos do conceito final.

⁴ Segundo ISAACS e MARTIN no Dicionário de música Zahar (1985), *durchkomponiert* é a “canção em que a música é diferente para cada verso (verso = estrofe) do poema, por oposição à canção estrófica; mas o uso do termo ampliou-se para abranger qualquer peça ‘inteiramente composta’, por oposição àquela que tem seções repetidas”.

Podemos observar um exemplo que pode ser amoldado nesse modelo analítico na obra *A Compadecida* do compositor José Siqueira, sobre o texto de Ariano Suassuna:

Chicó
Man - da - ram a - vi - sar pa - ra o se - nhor não sa - ir, que vem u - ma pes - so - a a - qui tra - zer um ca -

299
chor - ro que es - tá se ul - ti - man - do pa - ra o se - nhor ben - zer. Padre João Chicó
Pa - ra eu ben - zer? Sim. —

303
Padre João Chicó Padre João
— Um ca - cho - ro? Sim. — Que ma - lu - qui - ce! Que bes - tei - ra!

Figura 2 - A Compadecida (José Siqueira). Primeiro ato, compassos 295 a 307.

Nesse exemplo podemos observar um estilo mais declamatório, com fraseado irregular, seguindo o texto em prosa. As mudanças musicais são comandadas pelo próprio texto. Uma espécie de recitativo.

1.4 Representação por coexistência

O modelo por coexistência propõe que a canção seja uma sobreposição de três sistemas independentes que se ligam. O diagrama exposto por Agawu demonstra essa representação de forma clara:

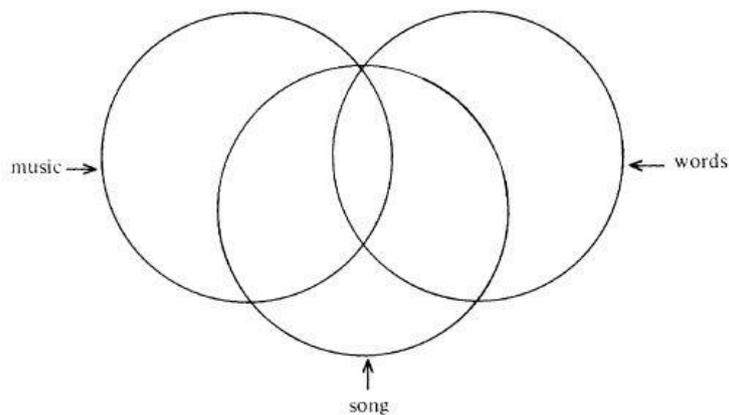


Figura 3 - Relação Texto e Música na Canção.

No diagrama acima vemos a sobreposição de três círculos que representam o texto, a música e a canção. O círculo do meio, possui três áreas de conexões, uma área conectada com o texto, outra área conectada com a música, e uma terceira área autônoma, representando a área da canção. No modelo de coexistência, tanto a poesia quanto a música, podem ser explicadas de forma independente e externa à canção. Num estudo sobre o ciclo de *Lieds* de Schumann - opus 48, Fernando Tomimura em sua tese *Robert Schumann e o Dichterlieb - Aproximação e*

distanciamento na unidade poético-musical (2011), observa variados procedimentos composicionais na construção dos lieds, que revelam complexas conexões entre propriedades poética e musical. Tomimura escreve:

A complexidade desta tarefa reside em vários aspectos. A primeira e mais óbvia, é a da união de dois léxicos, o musical e o poético, duas linguagens de natureza diversa que se descaracterizam em parte, cada uma delas, para servir a um novo gênero, a canção, forma que está entre o texto poético e a música “pura”. É o ponto de aproximação viável na concomitância destas duas naturezas. Porém, em Schumann, essa complexidade é o princípio de uma outra maior. Em suas canções, os pontos de aproximação da palavra cantada com a parte instrumental, muitas vezes se distanciam e buscam na natureza própria de cada léxico uma nova maneira de se relacionar. (TOMIMURA, 2011, p. 118)

A complexidade descrita por Tamimura, como resultado da interação de dois léxicos - a poesia e a música - torna as canções de Schumann um terceiro elemento de natureza singular. Podemos observar esta grandeza na obra *5 Orchesterlieder, Op. 4*, do compositor Alban Berg com texto do poeta vienense Peter Altenberg⁵.

Para Schoenberg, a compreensão mais abrangente do texto, estava justamente na relação amalgamada entre o texto e música, onde a unidade não alcançaria amplitude na desagregação:

Há alguns anos atrás eu fiquei profundamente envergonhado quando descobri em várias canções de Schubert, já conhecidas por mim, que eu não fazia a menor ideia do que acontecia nos poemas em que elas foram baseadas. Mas quando eu li os poemas, ficou claro que eu não tinha ganhado absolutamente nada para a compreensão das canções, deste modo, uma vez que o poema não tornou necessário para mim a mudança da minha concepção de interpretação musical.⁶ (SCHÖENBERG, 1950, p. 4)

A direção que o método de representação por coexistência formula, demonstra uma experiência mais representativa do produto, a canção, e das forças individuais advindas da poesia e da música. O *Beba Coca-Cola* ou *Motet em Ré menor* de Gilberto Mendes, para coro misto, representa de maneira determinante a força da relação e indissociabilidade do texto e a música, onde o conceito não se fixa em suas unidades, mas na obra.⁷ Apesar da adjunção e relação entre os domínios, a música não necessariamente precisa ser justificada diretamente à esfera semântica da palavra, da mesma forma, a poesia nem sempre precisa estar amarrada a

⁵ Alban Berg teceu suas canções orquestrais no Op. 4, sobre algumas poesias aforísticas escritas em cartões postais e pedaços de papel pelo poeta e escritor vienense Peter Altenberg. A obra foi estreada em 1913.

⁶ A few years ago I was deeply ashamed when I discovered in several Schubert songs, well-known to me, that I had absolutely no idea what was going on in the poems on which they were based. But when I had read the poems it became clear to me that I had gained absolutely nothing for the understanding of the songs thereby, since the poems did not make it necessary for me to change my conception of the musical interpretation.

⁷ *Beba Coca-Cola* ou *Motet em Ré menor*, obra composta em 1967 por Gilberto Mendes, sobre o poema concreto de Décio Pignatari.

alguma configuração musical. A canção detém uma identidade inflexível ao se observar a relação do texto e música, mas admite a influência de ambos.

1.5 Text-setting

Próximo às formulações presentes nas Representações por Coexistência e Interpretação semântica, um conceito concernente à relação entre texto e música é apresentado No *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians*, (2001), vol. 23, p. 319-320, o *Text-setting*. Tal conceito se refere a uma simbiose na construção textual, que parte das propriedades comuns ao texto para se reconhecer aspectos musicais.

O *The New Grove* define o *Text-setting* como “a composição de música vocal para um determinado texto⁸” (KING, 2001, p. 319). O autor descreve que o *Text-setting* construído com uma nota por sílaba é denominado de “configuração silábica” (figura 4), elaborado com muitas notas por sílaba, é conhecido como “configuração melismática” (figura 5), e o texto em que sílabas aparecem em intervalos temporais regulares, é referido como “isocrônico” (figura 4).



Figura 4 - Trecho de Anos Dourados de Antônio Carlos Jobim e Chico Buarque de Holanda.

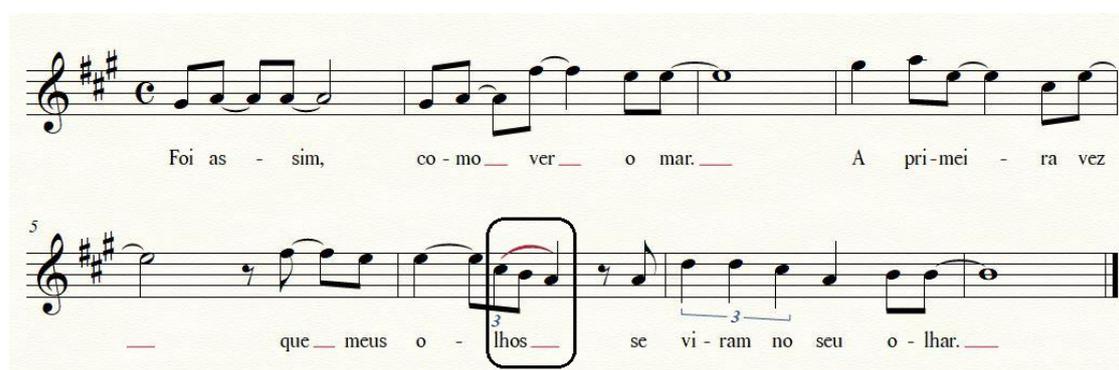


Figura 5 - Trecho de Todo Azul do Mar de Flávio Venturini e Ronaldo Bastos.

O trecho da canção de Antônio Carlos Jobim e Chico Buarque de Holanda, expõe um Text-setting de configuração silábica e isocrônico, todo o trecho apresenta uma nota por sílaba, e as

⁸ The composition of music to a given text. (KING, 2001, p. 319)

silabas nas duas frases apresentam intervalos rítmicos regulares, não considerando a diferença de notas. A configuração melismática é vista no compasso 6 do exemplo em *Todo Azul do Mar* de Flávio Venturini e Ronaldo Bastos.

O Text-setting se divide em duas áreas de estudos: sintática e semântica. Estudos na área sintática abrangem a relação entre a canção e as estruturas específicas das frases musicais e textuais, como suas acentuações. Na área semântica, o Text-setting envolve primordialmente o sentido do texto, neste caso, direcionando ao sentido musical. (KING, 2001, p. 319)

2 METÁFORA

No intuito de compreendermos um pouco mais os significados que envolvem as relações entre texto e música, concentraremos nestes próximos tópicos em discutir sobre a metáfora, já que os ditos populares – foco dessa pesquisa - são em grande parte formados por construções metafóricas. Nesse caso abordaremos os autores Aristóteles em *Poética* e Lakoff e Johnson em *Metaphors We Live By*, de 1980.

2. 1 Metáfora por Aristóteles

É importante observar a diferença entre o sentido da metáfora tradicional e a metáfora conceptual⁹. Aristóteles desenvolve a mais antiga e conhecida teoria sobre metáfora, que até hoje serve como referência. Ribeiro (2017) explana que na metáfora acontece o uso de uma palavra distante do seu sentido básico por outra, em detrimento a algum tipo de correspondência. O conceito aristotélico de metáfora transcrito da obra *Poética*, diz que “a metáfora é a transferência de uma palavra que pertence a outra coisa, ou do gênero para a espécie ou da espécie para o gênero ou de uma espécie para outra ou por analogia.” (ARISTÓTELES, *Poética*, pg. 83).

Aqui, Aristóteles especifica quatro modos de como a metáfora se realiza: de gênero a espécie; de espécie a gênero; de espécie a espécie; analogia.

Os dois primeiros modos consistem na substituição de palavras com contextos semânticos diferentes, por terem conexões próximas. Os dois últimos modos receberam maior atenção nos escritos de Aristóteles, são eles as metáforas que se dão de espécie para espécie e por analogia. Vejamos, por exemplo, o recorte de um poema das *Purificações* de Empédocles:¹⁰ “Tendo-lhe arrebatado a vida com o bronze” e “cortando com o vigoroso bronze”.¹¹ Nessas frases, os termos “arrebatar” e “cortar”, apesar de raízes semânticas distantes, se encontram em um mesmo ponto dentro do contexto da frase “tirar a vida”, é esse ponto de confluência de significado. Utilizando por base a elaboração de diagrama sugerido por ECO (1994, p. 211), podemos imaginar o diagrama expandido dessa ideia, onde o contexto atua como catalisador,

⁹ Ver tópico 5.2, Metáfora por Lakoff e Johnson (Metáfora Conceptual).

¹⁰ Empédocles, filósofo pré-socrático originário da Sicília (c. 492-432 a.C.), escreveu em verso *Sobre a Natureza e Purificações*. Influenciou o pensamento ocidental com a teoria comogênica dos quatro elementos clássicos, em que toda matéria é constituída de água, terra, ar e fogo.

¹¹ Citações das *Purificações* de Empédocles.

compreendendo sentido a partir do ponto de intercessão entre espécies diferentes de palavras:

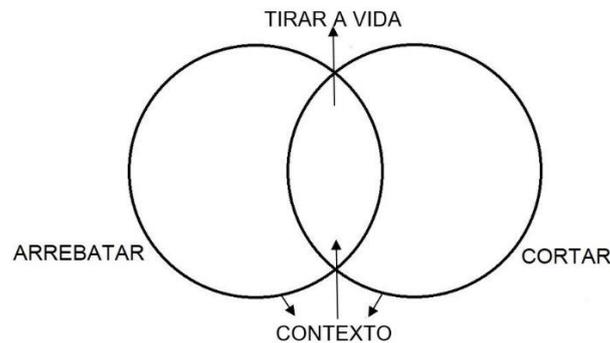


Figura 6 – Diagrama.

De acordo com Aristóteles, a metáfora por analogia se organiza sobre trocas e correlações entre quatro termos, onde o segundo termo está para o primeiro como o quarto está para o terceiro. Neste exemplo de Empédocles, podemos observar essas correlações: “A velhice é o crepúsculo da vida.”¹² A analogia é essa:

velhice	está para	vida
crepúsculo	está para	dia

Apesar do processo de observação ou construção desse tipo de metáfora dar-se sempre pelo mesmo procedimento, nem todos os casos de analogia encontram palavras correspondentes. Por exemplo, a frase “Semeando a discórdia”¹³ pode ser lida como “espalhando a discórdia”. A palavra semear, nomina o ato de “espalhar a semente”, já para o termo “espalhar discórdia” não existe designação própria. A construção de uma metáfora, pressupõe entendimento de sentidos conexos e abstração, uma habilidade intrínseca dos poetas e oradores.

O alto valor dado à arte da oratória na Grécia antiga, estava intrinsecamente ligado ao poder da persuasão do discurso. A metáfora linguística não fugia a este princípio, o seu papel na retórica era persuadir. Aristóteles enfatizou essa importância quando escreveu:

É importante aplicar convenientemente cada um dos modos de expressão mencionados, tanto as palavras compostas como as palavras raras, e ser, acima de tudo, bom nas metáforas. De fato, esta é a única coisa que não se tira de outrem e é sinal de talento, porque construir bem uma metáfora é o mesmo que perceber as semelhanças. (ARISTÓTELES, Poética, p. 90)

Tais mecanismos expressivos da linguagem estão em conformidade com a metáfora clássica, que, desta forma, são empregados no intuito de amplificar imagens e significados em textos

¹² Citação das Purificações de Empédocles. Sobre esse filósofo, vide supra, nota 1.

¹³ Não é conhecida a fonte desta citação.

como recurso estilístico e poético. Por essa força que a metáfora insere à poesia, é comum ouvir que metáfora é um termo poético.

2.2 Metáfora por Lakoff e Johnson

O conceito tradicional sobre metáfora tem sido substituído nos últimos anos por um novo enfoque, saindo de um entendimento exclusivamente linguístico oratório, para uma abordagem que integra mecanismos de cognição conceptual. A obra *Metaphors We Live By, de 1980 – Metáfora da Vida Cotidiana*¹⁴, versão em português - é um marco nos estudos da Linguística Cognitiva, abriu um amplo espaço para discussão sobre o pensamento metafórico e os sistemas conceituais humanos. O livro surge de estudos em comum, direcionados à metáfora por George Lakoff, professor de Linguística da Berkeley na Universidade da Califórnia, e Mark Johnson, professor de Filosofia na Universidade de Oregon. A ideia inicial da teoria consiste em que, a metáfora está inserida nas experiências da vida cotidiana, e não somente como forma de ornamento expressivo. A proposta de Lakoff e Johnson se diferencia do entendimento comum sobre a metáfora, que geralmente é concebida como um artifício retórico, ou simplesmente para elaborações de imagens poéticas, deste modo, vista como uma questão de linguagem ocasional, não relacionada à questão de pensamento e ação.

Lakoff e Johnson afirmam que, nosso sistema conceitual, a forma que agimos e pensamos, é estruturalmente metafórico:

Os conceitos que governam nosso pensamento não são meras questões do intelecto. Eles governam também a nossa atividade cotidiana até nos detalhes mais triviais. Eles estruturam o que percebemos, a maneira como nos comportamos no mundo e o modo como nos relacionamos com outras pessoas. Tal sistema conceptual desempenha, portanto, um papel central na definição de nossa realidade cotidiana. Se estivermos certos, ao sugerir que esse sistema conceptual é em grande parte metafórico, então o modo como pensamos, o que experienciamos e o que fazemos todos os dias são uma questão de metáfora. (LAKOFF E JOHNSON, *Metáfora da Vida Cotidiana*, tradução de Vera Maluf, 2002, p. 45)

A partir dessa compreensão, observamos que a comunicação está alinhada a um mesmo sistema conceitual referente ao comportamento e raciocínio. A linguagem é um importante indicador para observação dos modos como esse sistema transcorre. De acordo com Miranda (2009, p. 82), a trama discursiva promove uma série de complexas elaborações cognitivas. Essas elaborações se conectam por domínios, definidos como conjuntos de conhecimentos estruturados, adquiridos socialmente e culturalmente, que estão disponíveis em eventos discursivos. Salomão (1998) corrobora o mesmo pensamento sobre domínio conceptual quando diz: “O princípio nuclear da cognição humana corresponde à projeção entre domínios, desta forma operando produção, fracionamento da informação, transferência e processamento do sentido.” (SALOMÃO, 1998, p. 82). Vejamos alguns exemplos de metáforas comuns ao nosso cotidiano, segundo Lakoff e Johnson (2002):

¹⁴ *Metáfora da Vida Cotidiana* – Lakoff e Johnson, tradução do Grupo de Estudos da Indeterminação e da Metáfora, 2002.

- Ele contratou com fortes argumentos!
- Vencemos o debate!
- Mirei nos pontos fracos e derrubei seus argumentos!

Em cada frase acima, podemos destacar os dois domínios conceptuais - discussão e guerra – a ideia final dessa junção, nos mostra a metáfora conceptual que as envolve – discussão é guerra.

Domínios conceptuais: Discussão / Guerra

Metáfora Conceptual: Discussão é guerra.

Seguem outros exemplos:

Domínios conceptuais: Tempo / Dinheiro

Metáfora Conceptual: Tempo é dinheiro.

- Você gasta seu tempo com bobagens.
- Economize horas trabalhando mais.
- Essa dor de cabeça me custou três horas do meu dia.

Domínios conceptuais: Mente / Máquina

Metáfora Conceptual: A mente é uma máquina.

- Neste momento minha mente parou de funcionar.
- Esqueço de tudo, estou enferrujado.
- Vamos parar, minha cabeça aqueceu.

Como visto nos exemplos acima, metáfora conceptual é o resultado da conexão entre dois domínios, esse link metafórico é nominado de *mapping* ou mapeamento (LAKOFF, 2006, p.190). Para a Linguística Cognitiva, a metáfora é um evento conceitual de mapeamento interdomínios, isto é, integra dois domínios distintos da vivência, escrevendo a natureza de um domínio-fonte em uma estrutura de outra natureza de um domínio-alvo. De acordo com Camargos e Faria (2011, p. 14), “o conceito de fonte relaciona-se ao sentido mais físico, concreto e de movimento. Dessa forma, existe uma tendência na língua, em que a metáfora

usa uma fonte mais concreta para descrever um alvo mais abstrato.” Da mesma forma, afirma Damasceno (2006), em que as experiências estão vinculadas aos processos na esfera física, assim sendo, há um caminho mais natural em projetar atributos do campo físico para o campo imaterial, que o contrário.

Há possibilidade de domínios atuarem com suas funções trocadas, o que antes era alvo transformar-se em fonte, e o que era fonte funcionar como alvo. A metáfora conceptual “Máquinas são pessoas”, pode inverter seus domínios e combinar uma nova metáfora – “Pessoas são máquinas”¹⁵. Andrade (2008, p.42), escreve sobre este processo: “Duas metáforas diferentes podem, em suma, compartilhar dois domínios e diferenciarem-se em qual deles é fonte e qual deles é alvo, e podem também diferenciar-se em seus mapeamentos.”

Usando como exemplo a frase “O telefone está mudo”, a metáfora estrutural “Máquinas são pessoas”, estende o mau funcionamento do aparelho ao estado humano de não fala, os atributos humanos são conferidos à máquina.

Algumas questões que pairam neste momento são: Como se dá o mapeamento metafórico? Existe uma precisa conexão de um domínio para outro? Como as correspondências de sentidos são desenvolvidas? Para essas questões, recorro a Marcos Nogueira (2015), quando discorre sobre a teoria do sentido incorporado de Johnson:

Para isso a estratégia proposta pela teoria de Johnson é a investigação das estruturas internas dos esquemas de imagem em que se baseiam aquelas projeções e então determinar por que um determinado mapeamento de domínio-fonte para domínio-alvo ocorre do modo que ocorre. As conexões neurais se se estendem de um lado a outro do cérebro entre as áreas dedicadas às experiências sensório-motoras e as áreas dedicadas às experiências subjetivas. (NOGUEIRA, 2015, p. 158).

2.3 Metáfora em contexto cultural

Neste momento se faz apropriado incorporar exemplos a partir dos ditos populares recorrentes da região Nordeste do Brasil, para a finalidade mais objetiva desta pesquisa em questão.

A metáfora engendrada no termo composto “gota serena”, que é, aqui neste trabalho, intensamente explorada como mote nas composições, coloca à disposição uma série de sentidos procedentes da análise etimológica de cada palavra e dos significados do termo integral. O significado mais comum da expressão “gota serena”, se refere a um estado de impaciência, irritabilidade ou exaltação, porém a expressão surge a partir da junção de duas palavras de sentidos amenos, brandos. A palavra “gota” tem origem no latim, definida literalmente como fragmento globular de um líquido, comumente usada como significado de delicadeza, quantidade mínima ou insignificância. Como por exemplo, a expressão “Gota a gota” comunica o tempo lento dos acontecimentos, aos poucos, um passo a passo. A frase “Uma gota no oceano” diz de algo insignificante em contraste ao contexto em que se encontra. A expressão “Foi a gota d’água” é utilizada para se referir ao último elemento que

¹⁵ Exemplos similares à esse tipo de metáfora (Pessoas são máquinas) foram colocados acima (Mentes são máquinas).

completa um processo anterior, provocando um transcender. O adjetivo “serena”, derivada do substantivo masculino “sereno” – humidade fina, que cai à noite – etimologicamente descende do Latin *serenus*, é sinónimo de calma, tranquilidade, brandura, mansidão, equilíbrio, discrição, sensatez, etc.

É interessante perceber que na junção das duas palavras “gota” e “serena”, poderia haver uma amplificação dos sentimentos de brandura imanentes delas. Se de alguma forma pudéssemos separar as ações do contexto sociocultural na expressão “Gota serena”, a tal amplificação dos sentimentos de brandura se realizaria, e a imagem do termo poderia ser percebido como “Uma partícula líquida mínima, caindo levemente”. Vindo para o “mundo real” onde nada permanece ileso depois das experimentações do meio, o resultado vigente é o antagónico. Diante desta observação, pode-se compreender a expressão popular “Gota serena” como uma unidade de vocábulos indissociáveis, solidificados por variados fatores do meio. Tomando por suporte os diversos conceitos e teorias lexicais, Xatara (1998) propõe uma seguinte definição para o que seria expressão idiomática: “(...) é uma lexia complexa indecomponível, conotativa e cristalizada em um idioma pela tradição cultural.” (Xatara, 1998, p. 149).

Apesar das unidades formadoras do todo estarem restritas ao sintagma, existe espaço para análise numa perspectiva etimológica ou histórica, como diz Xatara (1998). Vale ressaltar que em 1924, o linguista dinamarquês Otto Jespersen, já abordava também a presença do sintagma fixo na resultância da oralidade informal em seu livro *The Philosophy of Grammar*. Suporte para a ideia de que as expressões idiomáticas como identidade única, seriam “estruturas fixas”, invariáveis, que não comportam modificações flexionais do ponto de vista sintático-semântico. Sobre esta restrição conferida aos sintagmas nas expressões idiomáticas, Xatara (1998, p. 149) argumenta que “quase nenhuma característica das associações paradigmáticas pode ser normalmente aplicada”. De acordo com a autora, os exemplos abaixo demonstram bem esta rigidez nas operações:

No caso, a expressão COM A GOTA SERENA, nos exemplos que se seguem, detém o sentido de FURIOSO. Sintaticamente é um sintagma preposicionado que funciona como predicativo do sujeito.

ELE ESTÁ COM A GOTA SERENA. = ELE ESTÁ FURIOSO.

Modificações experimentadas:

“Ele está com a gota do sereno.” “Ele está com uma gota serena.” “Ele está com sua gota serena.” “Ele está com o pingo sereno.” “Ele está com a terrível gota serena.”

Tais modificações se tornam inviáveis, pois promovem um comprometimento quanto à interpretação da expressão original. Pode-se pensar, em alguns casos, numa aproximação estilizada da expressão com o original, como na frase (4) onde se troca a palavra “gota” por

“pingo”, ou na primeira frase onde se modifica o termo “serena” pelo “do sereno”. Segundo Xatara (1998), nesses casos se obtém uma composicionalidade¹⁶ fraca.

Outra forma possível de emprego para o termo “Gota serena”, está na aplicação do mesmo como objeto de intensificação sob a forma frasal “Da gota serena”. O termo atua como adjunto adverbial de intensidade.

É comum, em grande parte das imagens formadas mentalmente sobre o termo “intensificação”, que sejam percebidas numa projeção de crescimento ou acúmulo por um vetor positivo, porém, a propriedade de um intensificador, é exacerbar o significado no sentido em que o vetor (adjetivo) aponta, como por exemplo, nas frases: “Que rapaz forte da gota serena!” ou “Que rapaz fraco da gota serena!”

Com base nessas referências, podemos de forma simples, relacionar duas imagens da grafia musical com o termo intensificação:¹⁷

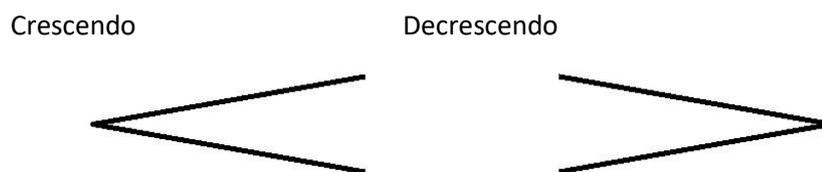


Figura 7 - Crescendo e decrescendo como intensificação.

A forma contraída do termo “Da gota serena” resultando em “Da gota”, não é somente possível, mas costumeira, e reage sintaticamente do mesmo modo que a forma extensa. As frases “Que cachaça da gota serena!” e “Que cachaça da gota!”, são equivalentes. Neste último exemplo frasal, apesar da palavra “gota” carregar todo o sentido do sintagma, se vista como parte isolada, peça formante, não seria capaz de fornecer o significado do todo. Bolinger (1976) ratifica esse pensamento, afirmando que:

[...] os idiomatismos tem significados que não podem ser auferidos a partir dos significados de suas partes. [...] unidades lexicais maiores que palavras [...] expressões idiomáticas [...] das quais as teorias reducionistas da

¹⁶ Composicionalidade segundo Hugo Mari: “Segundo esse princípio, o significado que atribuímos a objetos, em geral, não representa uma totalidade a priori, mas decorre de um processo de aglutinação de unidades, resultando em matrizes conceituais, com graus diferentes de especificidade, mas capazes de selecionar aspectos da realidade. A base da construção de uma matriz conceitual é um conjunto de categorias atômicas, de base semântica distinta, que podem ser submetidas a uma forma de organização particular[...]. Afinal, procuramos demonstrar que predicação e composicionalidade são instrumentos formais, através dos quais podemos definir parte da nossa atividade de perceber e de pensar.” (Mari, 1998, pgs. 51 – 65).

¹⁷ Correspondências entre texto e gestos musicais serão vistos mais detalhadamente no capítulo dedicado aos Processos Composicionais.

linguagem não alcançam [...] [trata-se de] um fenômeno muito mais persuasivo do que jamais imaginamos.¹⁸ (BOLINGER, 1976, p. 3-5).

Bolinger sugere primordialmente a observação através de pontos de vista idiomáticos antes de qualquer perspectiva analítica: sintática e fonológica.

É certo de que as expressões idiomáticas são resultado de transformação da linguagem por ação das experiências comuns por meio de uma comunidade com identidade linguística, num processo cognitivo metafórico. Métodos analíticos estruturais fraseológicos não são capazes de pormenorizar o fenômeno destas transformações. Nesse sentido, Lodovici (2007) assinala que:

O segundo movimento em curso na cena atual dos estudos idiomáticos diz respeito ao fato de que atualmente há um forte debate no campo relativamente ao recorte deste objeto – o idiomatismo – e sua pertinência (ou não) ao campo da Linguística ou, mais especificamente, a suas subáreas. Reivindica-se não mais o abarcamento do idiomático/fraseológico pela Lexicologia/Fraseologia, mas situá-lo num outro domínio autônomo de investigação, correspondente a uma nova área do conhecimento, alegando-se terem os fraseologismos especificidades próprias. (LODOVICI, 2007, p. 176).

A apreensão de uma expressão idiomática, não corresponde à uma abordagem monodimensional de análise. Bem mais expressivas, estão as considerações concebidas a partir do falante e seu entorno, elas dizem muito à dinâmica discursiva. Nesse contexto, Lodovici (2007, p. 178) declara sobre uma *concepção binária de signo linguístico*, “que envolve simetria e fixidez do significado – e considerações iniciais sobre a necessária inclusão do falante no âmbito desta reflexão”. Nessa mesma perspectiva, porém de forma mais enfática, Durán e Pozas - catedráticos de Linguística na Universidade de Granada na Espanha - discorrem que “[...] os fraseologismos tem *mais carne e sangue* do que palavras normais e muito mais diretamente integrados e ligados a fenômenos culturais e ideológicos.” (DURÁN; POZAS, 1998, p. 43).¹⁹

A Linguística Cognitiva oferece avanços para a ciência da linguagem, ao abarcar a ideia de que a linguagem se manifesta por relações entre mente e corpo, como algo intrinsecamente conectado ao modo que os indivíduos vivem e percebem o mundo. Nessa direção, Silva (1997) descreve que:

As unidades e as estruturas da linguagem são estudadas, não como se fossem entidades autônomas, mas como manifestações de capacidades cognitivas gerais, da organização conceptual, de princípios de categorização, de

¹⁸ “[...] Idioms... have meanings that cannot be predicated from the meanings of the parts. [...] Lexical units larger than words...idioms...where reductionist theories of language break down...a vastly more persuasive phenomenon than we ever imagined.” (Bolinger, 1976, p. 5) (tradução nossa).

¹⁹ Podría decirse que los fraseologismos tienen *más carne y sangre* que las palabras normales y que están mucho más directamente integrados y vinculados a fenómenos culturales e ideológicos. (Luque Durán e Manjon Pozas, 1998, p. 43) (tradução nossa).

mecanismos de processamento e da experiência cultural, social e individual. (SILVA, 1997, p. 59)

O fato de posicionar os estudos linguísticos no campo da cognição, permitiu um grande passo em direção ao entendimento dos sistemas linguísticos, principalmente ligados às expressões idiomáticas, por assim conferir às experiências corpóreas como eixo que carregam o processo de construção da linguagem. A exemplo das projeções metafóricas. (MEDEIROS, 2015).

Presume-se que a construção de uma metáfora, demande uma singular percepção e subjetividade de conceptualização, visto que implica relacionar coisas diferentes, a gerar um produto de operação mental que faça sentido dentro de um grupo sociocultural.

Um dos pontos debatidos por estudiosos da área linguística, em torno da relação entre metáfora conceitual e cultura, tem sido a distinção entre dois tipos de metáforas: a de caráter restrito à determinada cultura, e a compreendida como universais. Nesse sentido, há uma sugestão de Lakoff e Johnson (1999), reiterada por Kövecses (2005), onde sugerem um modelo de identificação que compreende na classificação entre duas qualidades de metáforas conceptuais, dispostas como metáforas primárias (GRADY, 1997)²⁰ e metáforas congruentes (KÖVECSES, 2005). De acordo com Kövecses, as duas classes de metáforas apresentadas, dispõem de um complexo jogo de integração das experiências corpóreas básicas, sendo que a metáfora congruente se distingue por estar moldada também por variedades culturais. O esquema abaixo tenta mostrar o caminho formante dessa distinção:

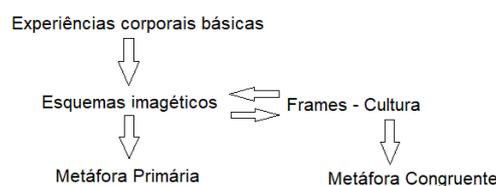


Figura 8 - Caminho formante da metáfora primária e congruente.

As metáforas primárias são consideradas unidades universais, pois decorrem das experiências sensório-motoras e processamentos cognitivos, adquiridos naturalmente na prática do comportamento humano. Deste modo, contendo pouca ou nenhuma interferência da feição cultural. Por outro lado, a metáfora congruente inclui entrecruzamentos de interferência cultural.

Zoltán Kövecses em seu livro *Metaphor in Culture* (2005) explica esta diferença observando a metáfora “A pessoa zangada é um contêiner com pressão”. O autor diz que a lógica seria posicioná-la como uma metáfora universal, por constatar evidências desta mesma metáfora em variadas línguas, a exemplo do chinês, japonês, húngaro, wolof, zulu e polonês. No entanto, a concepção generalizada, atribuída à metáfora descrita anteriormente, pode acomodar alterações e adquirir lugares específicos, a partir do ponto em que surgem questões inerentes às suas unidades, desse modo, possibilitando variadas conformações de respostas que só fazem sentido ao grupo que a responde. Por exemplo, apesar desta metáfora ser

²⁰ A Hipótese da Metáfora Primária foi proposta por Grady em 1997, em sua dissertação de PhD *Foundations of meaning: primary metaphors and primary scenes*, na Universidade da Califórnia, Berkeley.

autossuficiente como metáfora, não especifica detalhes sobre a forma do contêiner, o tamanho do contêiner, se a pressão provocaria uma explosão de impactos benéficos ou maléficos, etc. Ulrike Schröder (2008) argumenta sobre esse tema, formulando que “a metáfora constitui um esquema genérico que é preenchido por cada cultura que dele dispõe em congruência com essa metáfora primária. Quando isso acontece, o esquema genérico recebe um conteúdo cultural único em um nível específico.” Kövecses (2005, p. 68-70) apresenta algumas variações da metáfora primária “A pessoa zangada é um contêiner com pressão”, sob a perspectiva de outras línguas.²¹ No caso da língua japonesa, Kövecses observa que as palavras que caracterizariam o sentido de “raiva”, seriam “ikari” e “hara”, esta última sendo menos típica. Onde Matsuki (1995, p. 145) avalia o termo, levando em consideração o sentido da metáfora no inglês americano: “O cenário se aplica à ira japonesa, embora o estágio três seja mais elaborado do que no inglês”. Apesar da palavra “irakiri” ser a primeira na descrição do sentido de raiva, o uso dela no termo, traz mais elaboração de significados que no inglês, pois no contexto nipônico, o “hara” - que significa estômago - é o primeiro lugar onde a raiva se instala, depois seguindo para mais dois estágios, mune (peito) e atama (cabeça). Segundo Matsuki (1995), o hara (estômago) é um recipiente. Neste caso, a metáfora “A pessoa zangada é um contêiner com pressão”, em significado, converte-se em “Raiva está no estômago (hara)”.

A transcrição de uma metáfora genérica, atrelando-a a uma específica cultura, a transporta do nível universal para o congruente. Esse processo tanto pode ser experimentado em relações entre culturas distantes, como em variações dentro da própria cultura.

Sperandio e Assunção (2011) ressaltam que:

A variação também é possível dentro de uma mesma cultura, sendo essa variação resultante de dimensões que incluem social, regional, étnico, estilo, subcultural, diacrônico e individual. A dimensão social inclui a diferenciação da sociedade entre homem e mulher, jovem e velho, entre outras, e as diferentes metáforas que são utilizadas por cada grupo. A dimensão regional refere-se às novas metáforas que são desenvolvidas quando há o movimento da linguagem de seu local de origem; são os dialetos locais e os nacionais. A dimensão subcultural engloba as metáforas próprias de cada subcultura que constitui uma cultura particular. Dimensão individual consiste do uso criativo que cada indivíduo faz da linguagem, cada indivíduo possui suas metáforas idiossincráticas e, por último, a dimensão estilística que é determinada por fatores como o interlocutor, o assunto e o contexto que determinarão a escolha pelo estilo padrão ou informal. (SPERANDIO; ASSUNÇÃO, 2011, p. 14)

Corroborando a abordagem de Sperandio e Assunção (2011), está a ideia do filtro cultural, apresentada por Yu (2008), tendo em vista o conceito da metáfora corporificada e cultura, onde a cultura atua como filtro, na função de selecionar determinados aspectos das experiências sensorio-motoras e interligar com as experiências subjetivas, para a estruturação do mapeamento metafórico.

²¹ Além do processo de caracterização da metáfora primária “A pessoa zangada é um contêiner com pressão” aqui apresentada sob a ótica da língua japonesa, Kövecses em seu livro *Metaphor in Culture: Universality and Variation* (2005), apresenta outras variações da mesma, tomando por base alguns idiomas, no caso o chinês, húngaro, wolof, zulu e o polonês.

Diante disso, podemos elaborar tentativas de variações metafóricas, reutilizando a metáfora “A pessoa zangada é um contêiner com pressão”, observando as implicações apresentadas diante o contexto regional brasileiro. Neste caso, serão demarcados dois lugares: a cultura popular nordestina (dimensão regional) e a cultura popular da cidade de Salvador (dimensão subcultural).

Sob uma perspectiva nordestina, uma possibilidade de construção da frase em termos populares, seria: “O cabra quando pega ar, fica de quengo quente!”

No contexto cultural nordestino, o termo “cabra” se refere a uma pessoa do sexo masculino. “Pegar ar” significa ficar com raiva, contém a ideia de que a raiva cresce na proporção em que se pega mais ar. “De quengo quente” se refere a pessoa com muita raiva.

REFERÊNCIAS

- AGAWU, Kofi. **Theory and Practice in the Analysis of Nineteenth-Century 'Lied'**. Music Analysis. Blackwell Publishing. Vol.11, nº 1, p. 3-36, março, 1992. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/854301> Acesso em: 20 jan. 2017.
- ANDRADE, Viviane Lucy Vilar de. **Sobre a identidade da metáfora literária: uma análise do romance d'a Pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. 2008. 85 fls. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Ana Maria Valente. 3. ed. Fundação Calouste Gulbenkian – Serviço de Educação e Bolsas. Lisboa, 2008.
- BOLINGER, Dwight. **"Meaning and Memory"**. Forum Linguisticum 1.1., Harvard: Harvard University, 1976: 1-14.
- CAMARGOS, Q. F.; FARIA, D. da S. **Verbos polissêmicos no Português: uma breve análise semântica**. Revista Gatilho (PPGL/ UFJF. Online), v. 14, p. 1-17, 2011.
- CARMO JR., José Roberto do. **Melodia & prosódia: um modelo para a interface música-fala com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos musicais reais e virtuais**. 2007. 192f. Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2007.
- DURAN, J. de D. L.; POZAS, F. J. M. **Fraseología, metáfora y lenguaje taurino**. In: LUQUE DURÁN, Juan de Dios; PAMIES BERTRÁN, Antonio (eds.) Léxico y Fraseología. Granada: Método Ediciones, 1998, p. 43-70.
- GRADY, Joseph Edward. **Foundations of meaning: primary metaphors and primary scenes**. 1997. Tese (Doutorado em Linguística) – University of California, Berkeley, Berkeley, 1997.
- JESPERSEN, Otto. **The Philosophy of Grammar**. London: Allen and Unwin, 1924/1965.
- KIMBALL, CAROL. **Song – A Guide to Art Song Style and Literature**. Milwaukee, WI: Hal Leonard Corp., 2006.

KING, Jonathan. **The New Grove**: dictionary of music and musicians. 2 ed. vol. 23, Londres: Oxford University Press, 2001, p. 321-320.

KÖVECSES, Z. **Metaphor in culture**: universality and variation. Nova York: Cambridge University Press, 2005.

KRAMER, Lawrence. **In Search of Music**: Analysis, Language, and Care. Keynote speech delivered at the First Conference of the Brazilian Association for Music Theory and Analysis (TeMA): Salvador-BA, 11/9-12/2014. Translation into Portuguese by Alex Pochat in *O Pensamento musical criativo*, ed. I. Nogueira and F. Borém, 2015. Salvador: UFBA, p. 19-39.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. **Metaphors we live by**. London, University of Chicago Press, 1980.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e forma**. Trad. Ana M. Goldberger e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LODOVICI, Flávia Manzano Moreira. **O idiomatismo como lugar de reflexão sobre o funcionamento da língua**. In: Sínteses (UNICAMP. Online), v. 13, p. 168 – 197, 2008. Disponível em: <<http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/sinteses/article/viewFile/830/591>>. Acesso em: 07 jan. 2018.

MATSUKI, Keiko. **Metaphors of anger in Japanese**. In: TAYLOR, John R. & MACLAURY, Robert E. (Org.). *Language and the cognitive construal of the world*. Berlin: Mouton de Gruyter, p. 137-151. 1995.

MEDEIROS, I.; Santos, R. **O processo cognitivo de construção das metáforas conceituais**: Ressignificando a aprendizagem. QUIPUS - ISSN 2237-8987, v. 4, n. 1, p. 23-31, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.unp.br/index.php/quipus/article/view/916>>. Acesso em 19 jul. 2017.

MIRANDA, Neusa Salim. **Domínios conceituais e projeções entre domínios**: uma introdução ao Modelo dos Espaços Mentais. In: *Veredas: revista de estudos linguísticos*, v. 3, n. 1. Juiz de Fora, 2009, p. 81-95. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaveredas/files/2009/12/artigo45.pdf>>. Acesso em 11 dez. 2017.

MOTET EM RÉ MENOR – BEBA COCA-COLA. **Gilberto Mendes**. Vídeo com a execução da peça de Gilberto Mendes de 1968, com regência de Mara Campos na 28ª Oficina de Música de Curitiba. 2010. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=qpSV_BoJtRk>. Acesso em 25 jun. 2018.

NOGUEIRA, Marcos. **O Imaginário Metafórico da Escuta**. 2011. Disponível em: <<http://adbergson.blogspot.com.br/2011/04/o-imaginario-metaforico-da-escuta.html>> Acesso em: 20 jun. de 2018.

RIBEIRO, Manoel Pinto. **Gramática aplicada da língua portuguesa**. 17 ed. Rio de Janeiro: Metáfora, 2007.

SCHOENBERG, Arnold. **Style and Idea**. New York: Philosophical Library, 1950.

SCHRÖDER, U. A. **Da teoria cognitiva a uma teoria mais dinâmica, cultural e sociocognitiva da metáfora**. São Paulo: Revista Alfa, 52: 39-56, 2008.

SCHÜTZ, Ricardo. **Text. Word Histories**. Atualizado em: out. 2009. Disponível em: <<http://www.sk.com.br/sk-hist.html>>. Acesso em: 26 de Set. 2018.

SILVA, Ricardo Ribeiro da. **Metáfora e composição musical: aspectos semióticos do processo criativo**. 2013. 170 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 2013. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000918263>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

SIQUEIRA, José. **Sistema modal na música folclórica do Brasil**. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura, 1981.

SPERANDIO, Natália Elvira; ASSUNÇÃO, Antônio Luiz. **Pensando a metáfora por um viés cognitivo**. ReVeLe, n.3, p.1-16, ago. 2011.

STEIN, Deborah; SPILLMAN, Robert. **Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder**. New York: Oxford University Press, 1996.

SUASSUNA, Ariano. **Dez Sonetos com Mote Alheio**. Recife: edição manuscrita e iluminogravada pelo autor, 1980.

TOMIMURA, Fernando. **Robert Schumann e o Dichterliebe: Aproximação e distanciamento na unidade poético-musical**. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

XATARA, C. M. **A tradução para o português de expressões idiomáticas em francês.** Araraquara, 1998, 253p. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, 1998.

YU, Ning. **Metaphor from body and culture.** In Raymond Gibbs (ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, 247-261. New York: Cambridge University Press. 2008.

