

A FORÇA DA PALAVRA NO FILME “O CARTEIRO E O POETA”***Um estudo da metáfora cognitiva******The Strength of Words in the Film “Il Postino”****A Study On the Cognitive Metaphor***ADILSON SILVA OLIVEIRA**

(UNIP, Brasil)

Introdução

O filme “O Carteiro e o Poeta”, baseado na obra “Ardiente paciencia”, de Antonio Skármeta, chegou às telas em 1994, sob a direção atenta de Michael Radford. Anna Pavignano, Furio Scarpelli, Giacomo Scarpelli, Massimo Troisi e o próprio cineasta, roteiristas do filme, lançam um olhar sobre a amizade entre o poeta chileno Pablo Neruda (Phillippe Noiret) e o pescador Mario Ruoppolo (Massimo Troisi). Este é um carteiro semianalfabeto, filho de um pescador, que sonha em fugir da triste profissão do pai, pois se considera inapto para o destino traçado a todos os homens daquela remota ilha da Sicília. Aquele é o grande poeta Dom Pablo, autoexilado na ilha, após desentendimentos com a política do seu país.

Mario, embora inconformado, não tem a garra necessária para mudar de vida. O destino, no entanto, encarrega-se de mudar a vida daquele homem. Mario assiste a um vídeo sobre a vida do poeta e descobre que ele ficará na ilha. Candidata-se, então, a vaga de carteiro exclusivo, tornando-se o responsável por entregar as correspondências de Neruda. O poeta, durante o exílio, mantém contato apenas com a esposa Matilde e com o carteiro, que deve entregar-lhe as cartas, quase todas de mulheres, sem incomodá-lo. Mario nutre uma curiosidade por aquele homem que seduz as mulheres com doces palavras de amor, tornando-se muito querido por elas.

O contato com o poeta modifica a vida do carteiro, revelando-lhe um novo mundo interno e externo, até então desconhecido: o mundo da linguagem poética e de suas metáforas. Mario, ao descobrir a força expressiva das palavras, conscientiza-se da vida, do seu espaço e da necessidade de transformação da realidade social do povo da ilha.

Se antes, o silêncio e certa letargia eram as companheiras do filho do pescador, a inquietação e a necessidade do dizer passam a fazer parte da vida dele a partir do contato que Mario trava com Dom Pablo – conhecido sob a alcunha de poeta das mulheres, em função da forma como ele é adorado por elas. Mario deseja, também, ser alvo do desejo feminino e, por isso, pede ajuda ao poeta, pois, diante da garçonete Beatrice, sua amada, não consegue balbuciar uma única palavra. Solicita, então, que Neruda escreva uma poesia para Beatrice. O poeta recusa tal empreitada, dizendo que Dante Alighieri há havia cantado seus amores por Beatrice. Tanto a recusa quanto a intertextualidade não são entendidas pelo carteiro.

Mario devora as poesias de Neruda, buscando os sentidos das palavras. Conscientiza-se de que elas querem dizer muito mais do que dizem. “Quando você explica” – assente o poeta, “a poesia se torna banal. Melhor do que qualquer explicação é a experiência de sentimentos que a poesia pode revelar a uma alma suficientemente aberta para entendê-la”. Mario aprende a sentir as palavras, conquistando não só o amor da mulher amada, mas também a amizade terna do poeta. A consciência, no entanto, faz com que o humilde carteiro perceba as desigualdades sociais do seu povo e se envolva com as causas comunistas, aproximando-se dos ideais políticos de Neruda.

“O carteiro e o poeta”, filme italiano, concorreu a cinco indicações ao Oscar nas categorias de filme, diretor, roteiro, trilha sonora e ator. Massimo Troisi não levou a estatueta, que, no seu caso, viria póstuma, posto que dera sua vida pelo filme, por acreditar no projeto e na força da poesia de Pablo Neruda. Mesmo sabendo da grave doença que o acometia, resolveu seguir com as filmagens. Morreu horas após o término do filme.

1. Metáfora cognitiva

O filme “O carteiro e o poeta” não é apenas um filme sobre a amizade; é, sobremaneira, um filme sobre a poesia. Mario Ruoppolo, por intermédio do poeta Pablo Neruda, aprende a ver as coisas à sua volta à medida que descobre os sentidos por trás das palavras. Assim, ele (re)significa não só a sua vida, mas também a vida das pessoas da ilha, pois adquire um novo olhar para o mar, com seus sons e segredos, e, principalmente, para as injustiças políticas e religiosas em voga.

Em uma de suas interações com o poeta, Mario quer saber o significado da palavra “metáfora”. A resposta de Neruda é imprecisa, pois ele próprio não havia pensado sobre isso. Diz que metáfora é uma espécie de comparação, acrescentando, depois, que ela ultrapassa a linguagem poética. A primeira fala condiciona essa figura à visão aristotélica, na qual a metáfora é um ornamento do discurso; na segunda fala, por sua vez, o poeta rompe com essa visão reducionista, explicitando que a linguagem metafórica não está apenas no discurso poético, mas na própria vida. Essa visão é concernente com o posicionamento teórico dos cognitivistas.

Lakoff & Johnson (2002), teóricos cognitivistas, rompem com a visão tradicional da metáfora, na qual ela é considerada uma figura de linguagem sem valor cognitivo. Esse conceito tradicional, com origem na visão aristotélica, constitui-se um recurso linguístico com motivação fundamentalmente poética ou retórica. Nas décadas de 1970 e, principalmente, a partir da década de 1980, no entanto, a metáfora tem sido objeto de reflexão em diversas áreas das ciências humanas. No pensamento contemporâneo, deixa a periferia ornamental do discurso para ocupar um lugar de destaque no processo de entendimento da própria compreensão humana. Constitui um erro pensar que o uso da língua é literal em seu cerne e metafórico em seus ornamentos, visto que a metáfora rege tanto a aquisição quanto o desenvolvimento da linguagem.

Dentre os teóricos que vêm contribuindo para esse questionamento, Lakoff & Johnson (2002) redefiniram a metáfora a partir de uma abordagem

sistemática e estruturada. Situam-na no nível conceptual, deixando de ser uma figura de linguagem para assumir o papel de uma figura de pensamento, um processo por meio do qual experiências são elaboradas cognitivamente, com base em outras já existentes no nível conceptual. Há, assim, uma superposição de um conceito já incorporado e determinado linguisticamente a outra experiência a ser mapeada pela linguagem. Para Bakhtin (1981), a significação da palavra não está apenas na própria palavra, ou na alma do falante, ou ainda na alma do interlocutor. Ela é o efeito da interação entre os sujeitos no processo comunicativo. Somente a “corrente da comunicação verbal fornece à palavra a luz da sua significação.” (Bakhtin, 1981: 132).

A linguagem metafórica sugere que uma determinada significação objetiva foi compreendida pelos interlocutores discursivos, tanto no âmbito imediato como no âmbito social mais amplo de um dado grupo social. Ademais, cabe à apreciação o papel criativo nas mudanças significativas da linguagem, ou, mais especificamente, da palavra.

A mudança de significação é sempre, no final das contas, uma reavaliação: o deslocamento de uma palavra determinada de um contexto apreciativo para outro. A palavra ou é elevada a um nível superior, ou abaixada a um inferior. Isolar a significação da apreciação inevitavelmente destitui a primeira de seu lugar na evolução social viva (onde ela está sempre entrelaçada com a apreciação) e torna-a um objeto ontológico, transforma-a num ser ideal, divorciado da evolução histórica. (Bakhtin, 1981: 135)

No âmbito cognitivo, os postulados acerca da metáfora representam uma ruptura no paradigma do estudo da linguagem de enfoque objetivista. Tal paradigma abrange todas as correntes da filosofia ocidental e condiciona a linguagem a um mero espelho da realidade objetiva. O “mito do objetivismo”, de acordo com Lakoff & Johnson (2002: 295-296), consiste na ideia de que os objetos do mundo podem ser depreendidos por meio de categorias e conceitos, os quais, por sua vez, correspondem às propriedades que esses objetos têm em si mesmos. A compreensão da realidade deve ser objetiva e universalmente válida, caracterizando-se como correta, definitiva e geral. As palavras, no enfoque objetivista, têm significados fixos, claros e precisos e correspondem à

realidade. A metáfora e os outros tipos de linguagem poética, imaginativa, retórica ou figurada podem ser evitados ao se falar objetivamente, visto que seus significados não são claros, nem precisos e não correspondem à realidade. Coracini (1991: 135) salienta, em desacordo com essa ideia, o caráter polissêmico e ambíguo das palavras, as quais adquirem sentido no âmbito contextual. O posicionamento da autora é consoante à concepção de linguagem adotada pela linguística cognitivista.

Lakoff & Johnson (2002), ao romperem com o paradigma objetivista, rompem também com as dicotomias objetivistas, tais como, por exemplo: literal/metafórico; linguagem cotidiana/linguagem literária; razão/emoção; objetivismo/subjetivismo. A ruptura das dicotomias dá-se em função da descoberta de um imenso sistema conceptual metafórico subjacente à linguagem cotidiana. A metáfora não está presente somente na linguagem literária, poética ou persuasiva e, sobremaneira, não representa um desvio da linguagem usual, já que todo discurso humano é conceptualmente metafórico. Essa ideia parte do pressuposto de que a mente humana é um repositório de abstrações e emoções e a forma de visualizar essas experiências abstratas vem de outros domínios da experiência. Bakhtin (1981) aponta que a significação da atividade mental é recolocada no contexto de outros signos comprehensíveis. O signo, assim, deve ser elucidado por meio de outros signos.

Como já salientado, essa perspectiva rompe com a visão aristotélica, para a qual a metáfora se caracteriza como irrelevante para a significação e para as inferências e sua classificação se restringe à palavra, não ao pensamento. A linguagem metafórica, no âmbito clássico, não é parte da linguagem ordinária convencional, tanto que expressões metafóricas convencionais na linguagem cotidiana são consideradas metáforas mortas, ou seja, expressões que deixaram de ter valor metafórico e passaram a ser consideradas literais.

Os autores cognitivistas rebatem essa concepção reducionista acerca da metáfora, inscrevendo-a como um processo inerente à linguagem humana. Dessa forma, a linguagem metafórica é configurada como a própria concepção da realidade.

O início de uma acepção da metáfora no âmbito cognitivo, no entanto, não está circunscrito às décadas de 1970 e 1980. Vico (1999), ao lançar o livro “A ciência nova”, em 1725, aborda pela primeira vez a metáfora como uma operação de natureza cognitiva. Em contraponto à visão vigente da época sobre a linguagem metafórica, a qual era associada à mentalidade pré-científica ou anticientífica, o autor procura mostrar que a linguagem era necessária para que os antigos habitantes explicassem e compreendessem as interações e as ocorrências cotidianas. A linguagem fornecia às pessoas de uma dada cultura uma realidade comum, um solo comum de verdade.

Para esse autor, a linguagem foi concebida como poética, já que as primeiras nações foram de poetas, que, movidos de sentido e paixão, “deram aos corpos o ser das substâncias animadas (...) e assim fizeram as fábulas; de modo que cada metáfora vem a ser uma pequena fábula.” (Vico, 1999: 169). O homem interage com o mundo por meio de uma maneira sofisticada de conhecer, codificar e dar conta da experiência. Assim, a metáfora não é um mero bordado da realidade, mas uma forma de representação dessa realidade, capaz de operacionalizar a sua complexa elaboração nos moldes da consciência; e a palavra, o elemento legitimador da metáfora, cria a ilusão de que o objeto, o fato e a experiência podem ser apreendidos pelo homem. Conforme Bakhtin (1981: 41), as “palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios.” Nesse sentido, a palavra penetra em todas as relações entre indivíduos, quer nos encontros fortuitos da vida cotidiana, quer nas relações de caráter político e ideológico. De forma análoga, Baccega (1998) afirma que o significado de uma palavra não está mais no sistema da língua, entendida enquanto estrutura, mas na sociedade que a criou, que reelaborou seu significado e que a utilizou numa determinada formação ideológica. Esta, como prática, se apresenta como linguagem em ação, passível de (re)significações, de rupturas, de produção de sentidos. As práticas discursivas correspondem aos momentos ativos do uso da linguagem.

Para Vico (1999: 169), todas as metáforas, criadas com base nas semelhanças tiradas dos corpos, significam trabalhos de mentes abstratas que devem ser os dos tempos nos quais se começaram a burilar as filosofias. Dessa

forma, não havia um olhar objetivo sobre as coisas, uma vez que o homem interagia com o mundo por meio de uma sabedoria poética. A metáfora consistia na representação e na legitimação da realidade.

Derrida (2004) partilha do mesmo pressuposto de Vico (1999) à medida que caracteriza a língua em sua origem como metafórica. Para Derrida (2004: 330), “a metáfora é o traço que reporta a língua à sua origem”, surgindo da necessidade e da paixão humana de comunicar-se e de nomear os seres à sua volta. Nesse sentido, a metáfora passa a ser uma representação psicológica inerente ao homem e caracteriza-se como uma forma de ação sobre o mundo.

A metáfora, no âmbito cognitivo, é concebida como conceptual e se contrapõe a visão tradicional à medida que não se condiciona somente à palavra, mas também ao enunciado e ao seu contexto sociocultural, ou como determina Fairclough (2001: 241), a metáfora é a própria construção da realidade posto que representa uma escolha significativa em detrimento de outras possíveis escolhas. Assim sendo, diferentes expressões metafóricas não representam metáforas distintas, mas metáforas conceptuais ordinárias. A linguagem metafórica é um reflexo do fato de que o próprio pensamento se estrutura e se concebe metaforicamente, estabelecendo mapeamento entre domínios experienciais e semânticos. O mapeamento, por conseguinte, é uma forma de conceptualizar sobre a confluência de experiências. Por fim, a linguagem metafórica não representa um desvio em relação à linguagem literal, visto que o uso de expressões metafóricas apresenta-se normatizada no sistema linguístico ordinário e a compreensão dessas expressões implica partilhamento sociocultural dos interlocutores no processo interacional.

2. Metáforas no filme “O carteiro e o poeta”

O filme “O carteiro e o poeta” pode ser dividido em duas partes: a primeira comprehende a vida de Mario Ruoppolo antes de seu contato com Pablo Neruda; a segunda, a partir do primeiro contato com o poeta e com um universo de linguagem até então desconhecido pelo carteiro. Mario viveu cercado por pescadores em uma pequena e humilde ilha da Sicília, tendo contato apenas

com as pessoas daquele lugar, principalmente, com o pai, um homem de poucas palavras e de silêncios angustiantes.

Adulto e sem perspectivas profissionais, Mario desejou a América e todas as possibilidades que a nova terra lhe traria. Afinal, já estava comprovado que não tinha habilidades para a pesca, pois o movimento dos barcos o deixava enjoado. O pai, incessantemente, cobrava do filho que arrumasse um emprego e deixasse de viver de sonhos.

A vida, sempre inóspita, oferece um presente para o filho do pescador. Ele, diante de um anúncio na agência de correios, candidata-se à função de carteiro exclusivo do poeta Neruda, o famoso e adorado poeta das mulheres, cercado por efusivas manifestações de apreço e admiração. Mario teria a chance de conhecer de perto o poeta chileno, autoexilado na Itália por tempo indeterminado.

O contato com Neruda modifica para sempre a vida do carteiro. Diariamente, enquanto entrega as correspondências, observa o universo do poeta, sentindo o desejo de também ser poeta e ter o domínio das palavras para poder conquistar o amor de Beatrice, declamando-lhe poemas de amor.

A interação com o poeta modifica a forma como Mario enxerga as pessoas, as coisas e os valores de sua ilha. Ele, consciente das palavras, começa a questionar a religião e a política local, assumindo uma postura comunista. Essa nova forma de ver a sua ilha ao mesmo tempo em que afasta Mario dos “barcos tristes” dos pescadores, aproxima-o da poesia e da vontade de lutar pelos interesses dos oprimidos.

“O carteiro e o poeta” pode ser analisado sob diversos prismas e com base em diferenciadas teorias. O filme possibilita uma verdadeira reflexão sobre a linguagem não só porque tem como papel de destaque a figura do famoso poeta Pablo Neruda, mas também porque destaca a interação desse homem das letras com um carteiro semianalfabeto. A curiosidade de Mario revela um homem que não tem consciência das palavras, mas que tem a poesia na alma. Com base nessa reflexão, esse texto respalda-se na teoria da metáfora cognitiva, para a qual a significação da palavra é construída na interação entre os sujeitos no

processo comunicativo. Não é apenas o carteiro que tem o seu destino modificado; o poeta também se transforma nessa interação. Ele, diante das inquietações de Mario, pensa sobre o seu próprio fazer poético, tendo de falar sobre metáforas, imagens e ritmo da linguagem.

O poeta conceitua “metáfora” como uma espécie de comparação e depois acrescenta que a metáfora ultrapassa a poesia, estando presente em todas as coisas do mundo. Dessa forma, Neruda aproxima-se da visão defendida por Vico (1999) e pelos estudiosos da linguística cognitiva, para os quais a metáfora está no cerne da própria linguagem.

A linguagem cotidiana, por exemplo, é essencialmente metafórica. Antes mesmo da chegada de Neruda à ilha, a linguagem metafórica, mesmo que inconscientemente, é usada nas interações do dia a dia. Giorgio, o carteiro-chefe, diz para Mario, no momento de sua contratação como carteiro:

“Pedalar com essa bicicleta é como carregar um elefante nas costas.”

“O salário é uma ninharia.”

A relação “pedalar” e “carregar um elefante nas costas”, num primeiro momento, não apresenta similaridades, já que implica campos de conhecimentos distintos. A construção das similaridades está intimamente relacionada aos conhecimentos partilhados pelos sujeitos. Mario associa o peso do elefante à quantidade excessiva de cartas que será entregue ao poeta, não tendo, para tal empreitada, um bom salário, conforme a segunda frase.

As similaridades entre domínios experienciais distintos, portanto, estão diretamente relacionadas à concepção sociocultural de uma dada comunidade linguística. Nessa perspectiva, a metáfora caracteriza-se pela relação de coerência entre conceitos metafóricos e valores socioculturais. Caracteriza-se, ainda, como uma correspondência ontológica e epistêmica. A primeira característica apontada estabelece uma relação entre língua e contexto, na medida em que os meios socioculturais e linguísticos formam um sistema coerente. A segunda estabelece-se por meio de um mapeamento, isto é, a superposição de um domínio conceptual sobre um outro. Essa superposição se

constitui pela relação entre um domínio de origem (*source domain*) a um domínio alvo (*target domain*). (Lakoff, 1986: 216).

Em outro momento do filme, Mario, já fascinado pelas poesias do livro *Odes elementares*, de Neruda, quer prolongar a conversa com o poeta, pois deseja aprender a fazer poesia.

“Você fica aí parado como um poste.”

“Cravado feito um arpão?”

“Não, quieto como uma torre de um tabuleiro de xadrez.”

“Mais tranquilo que um gato de porcelana?”

O diálogo entre o poeta e o carteiro é construído com o uso de versos retirados do livro citado. As metáforas cabem à situação comunicativa estabelecida entre ambos, adquirindo um novo contexto. As expressões “parado como um poste”, “cravado feito um arpão”, “quieto como uma torre de um tabuleiro de xadrez” e “mais tranquilo que um gato de porcelana” remetem ao carteiro imóvel, buscando a adesão do poeta. Portanto, uma pluralidade de expressões metafóricas, como as citadas, por exemplo, pode reproduzir uma única metáfora conceptual. Essa assimetria é possível pela natureza, já que o sistema conceptual humano é caracterizado como pluralístico, com um grande número de estruturações de conceitos abstratos mutuamente inconsistentes. A metáfora baseia-se, fundamentalmente, em correspondências entre experiências imediatas, nomeadamente no domínio físico, de interação entre o corpo e a realidade, partilhadas pela comunidade linguística e enraizadas em modelos culturais.

O poeta Neruda, diante do mar, declama uma poesia para Mario:

Aqui na ilha há tanto mar,
O mar e mais o mar.
Ele transborda de tempo em tempo.

Diz que sim,
depois que não,
Diz sim e de novo não.

No azul, na espuma, em galope
Ele diz não e novamente sim.

Não fica tranquilo, não consegue parar.
Meu nome é mar - ele repete
Batendo numa pedra, mas sem convencê-la.

Depois com as sete línguas verdes
De sete tigres verdes, de sete cães verdes,
De sete mares verdes

Ele a acaricia, a beija e a umedece;
E escorre em seu peito
Repetindo seu próprio nome.

Mario sente-se estranho ao ouvir a poesia, como se estivesse enjoado. As palavras, assim como o mar, movimentavam-se: essa foi a observação do carteiro. Neruda explica sobre a importância do ritmo na construção do texto poético, pois ele cria a sensação de que as palavras balançam como as águas do mar, num vai e vem contínuo.

Eu me senti como um barco balançando na volta dessas palavras.

As associações entre palavra e mar não estão necessariamente nos domínios, mas na experiência social dos sujeitos dentro de um contexto sociodiscursivo. A metáfora, nessa visão, funciona por meio da dinamização de macroestruturas conceptuais, organizadoras de formas prototípicas de conhecimento do mundo, as quais são convencionais no sentido de envolverem postulados sociais. A escolha das palavras no poema e o seu ritmo cadenciado sugerem o movimento das águas do mar para aqueles que conhecem o mar, que vivenciam essa realidade. As metáforas, portanto, apresentam uma feição cultural e emergem em uma dada sociedade, pois destacam as experiências coletivas tanto de cunho físico quanto de cunho cultural.

Mario conscientiza-se do poder da palavra e encanta a bela Beatrice Russo, declamando-lhe poemas de amor. As palavras incendeiam o coração da moça pura e enfurecem a sua tia e cuidadora. Dona Rosa, preocupada com a

sobrinha, procura Neruda, pedindo-lhe que não alimente o pobre carteiro com palavras cheias de feitiço.

Ele a deixou tão quente quanto um forno com suas metáforas.

Sua boca está cheia de feitiços.

As metáforas estão tão enraizadas no modo de pensar de uma comunidade linguística que as expressões que as traduzem não são reconhecidas como metafóricas. Dona Rosa, na sua inflamada reclamação das investidas de Mario em Beatrice, utiliza-se, inconscientemente, de uma linguagem repleta de metáforas.

Considerações finais

Conclui-se, com base nos exemplos retirados do filme “O carteiro e o poeta”, que a metáfora não é uma mera extensão ou transferência semântica de uma categoria isolada para outra categoria de um domínio diferente. Envolve uma analogia sistemática e coerente entre a estrutura interna de dois domínios da experiência e, consequentemente, todo o conhecimento relevante associado a outros conceitos e domínios. Compreender a linguagem metafórica equivale a compreender o próprio modo de pensar e agir inerente ao ser humano. Nesse sentido, a metáfora está vinculada não só à linguagem, mas também à própria inserção do homem no mundo.

Bibliografia

BACCEGA, Maria Aparecida. *Comunicação e linguagem: discursos e ciência*. São Paulo: Moderna, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 2. ed. Trad. Michel Lahud *et al.* São Paulo: Hucitec: Annablume, 1981.

CORACINI, Maria José. *Um fazer persuasivo: o discurso subjetivo da Ciência*. São Paulo: Pontes: EDUC, 1991.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. 2. ed. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Trad. Izabel Magalhães. Brasília: UNB, 2001.

LAKOFF, George. A figure of thought. In: LAKOFF, George. *Metaphor and symbolic activity*. Berkeley: University of California, 1986.

LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Trad. Grupo de estudos da indeterminação e da metáfora (GEIM). São Paulo: Educ: Mercado de letras, 2002.

VICO, Giambattista. *A ciência nova*. Trad. Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Record, 1999.