

O carteiro, o poeta e skinner: um estudo sobre a metáfora

“The postman” and skinner: a study of metaphor

Nicolau Kuckartz Pergher¹

Universidade Presbiteriana Mackenzie

Maria Angélica Ferreira Dias²

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP

Resumo

No presente trabalho, foram enumeradas algumas variáveis que poderiam ter controlado a utilização de metáforas por parte dos personagens do filme “O Carteiro e o Poeta”. Por exemplo, quando o personagem verbaliza “Senti-me como uma barco sacudido pelas palavras”, sugerimos que o efeito que sentiu ao escutar o poema foi semelhante ao efeito que havia sentido ao estar num barco, ao mar. Tanto no barco quanto diante do poema, o personagem sentiu enjôo. No artigo, as metáforas são diferenciadas das respostas-padrão, que já têm seu uso difundido na comunidade verbal. Sugere-se que a recitação de poesias por parte do carteiro tem função de mando, tendo como consequência a aproximação da mulher amada. Também são apresentados os operantes verbais ecóico e intraverbal, que servem para analisar a reprodução de poesias anteriormente criadas pelo poeta.

Palavras-chave: Eventos privados, Metáfora, Behaviorismo radical, “O Carteiro e o Poeta”, Tacto.

Abstract

In the present study, some variables that might have controlled use of metaphor by characters from the movie *Il Postino: The Postman* are listed. For example, when the character says “I felt like a boat shaken by the words”, we suggest that the effect he felt when he listened to the poem was similar to the effect he felt when he was in a boat, on the open sea. When he was in the boat and when he listened to the poem, he experienced nausea. In this article, metaphors are differentiated from standard responses, which are already commonly used in the verbal community. We suggest that the reciting of poems by the postman has the function of manding; as a consequence, he is drawn closer to the woman he loves. Echoic and intraverbal verbal operants are also presented, because they are useful concepts in analyzing the reproduction of poems previously created by the poet.

Keywords: Private events, Metaphor, Radical behaviorism, “Il Postino”, Tact.

¹ Núcleo Paradigma, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Rua Vanderlei, 611, Perdizes, 05011-001, São Paulo, SP, Brasil. Fone: (11) 3864-9732. E-mail: nicopergher@hotmail.com

² Av. Nova Cantareira, 3344, conj. 14, Tremembé, 02340-000, São Paulo, SP, Brasil. Fone: (11) 2261-3543. E-mail: mariaangelicadias@uol.com.br

Diversas concepções errôneas ou com fundamento escasso são formuladas a respeito do Behaviorismo Radical, proposto inicialmente por Skinner. Entre essas concepções errôneas está aquela a qual refere que o Behaviorismo não leva em consideração sentimentos, pensamentos e demais aspectos humanos comumente chamados de subjetivos. No extremo, diz-se que o behaviorismo não leva em consideração a *subjetividade*.

De fato, Skinner raras vezes (ou talvez nunca) usou o termo “subjetividade”. Apesar de não ter utilizado esse termo, a preocupação com essa questão foi constante na obra do autor (p. ex. Skinner, 1945; 1953; 1957/1978; 1974). A proposta skinneriana para a compreensão da subjetividade pode ser encontrada em suas formulações sobre os eventos privados.

Em 1945, Skinner já discutia como poderiam ser entendidos e estudados os eventos privados – aqueles eventos aos quais apenas o sujeito tem acesso de maneira direta. É evidente que as pessoas falam sobre sensações do corpo, descrevem sentimentos e emoções e contam coisas que fizeram ou farão. Uma primeira questão colocada por Skinner (1945) é como, afinal, essas respostas verbais das pessoas são instaladas, ou seja, **como** é que as pessoas aprendem a falar sobre eventos subjetivos. Skinner enfatizou a importância do estudo das condições de estimulação em que as respostas verbais são emitidas.

O primeiro aspecto percebido é que uma resposta verbal não ocorre “no

nada”; ela ocorre frente a um estímulo ou conjunto de estímulos. Para ilustrar, iniciaremos com uma situação em que um estímulo público (acessível a outras pessoas que não somente a pessoa que fala) é descrito.

Imaginemos uma criança que diz “copo”. Ao analisarmos a situação, percebemos que havia uma xícara diante dela. A xícara foi, portanto, a condição antecedente para que a resposta verbal “copo” ocorresse. Percebemos, também, que após a emissão dessa resposta verbal, sua mãe lhe diz “Isso não é um copo, é uma xícara.”. Chamamos essa reação da mãe de *conseqüência* (Sr) produzida pela verbalização da criança.

Numa situação seguinte, a criança responde “xícara” diante de uma xícara. Sua mãe lhe afaga e diz: “Muito bem, isso é uma xícara”. A esse processo de reforço de uma resposta verbal (“xícara”) e não de outra (“copo”) chamamos de *reforçamento diferencial*. Podemos dizer que as conseqüências liberadas pela comunidade verbal – no nosso caso, a mãe – fazem com que a xícara (objeto) seja um *estímulo discriminativo* (Sd) para a emissão da resposta verbal “xícara”. Nesse exemplo, o processo de reforçamento diferencial provido pela mãe foi facilitado pela presença da xícara, o que permitiu a ela avaliar se a resposta verbal estava correta. O estímulo agiu tanto sobre quem falou quanto sobre a comunidade reforçadora. A mãe, no papel de comunidade verbal na situação descrita,

precisa ter acesso à relação entre a resposta verbal da criança e o estímulo que (supostamente) essa resposta descreve para prover o reforçamento.

As dificuldades encontradas pela comunidade verbal se iniciam na instalação de repertórios que descrevem eventos privados, justamente porque a comunidade não tem acesso aos eventos antecedentes que podem estar controlando a resposta verbal, dificultando, portanto, a precisão do reforçamento.

Skinner (1945) esboça algumas estratégias utilizadas pela comunidade verbal para contornar o problema da inacessibilidade (eles são inacessíveis ou acessíveis de modo indireto? Talvez seja melhor falar em acessibilidade indireta... Está melhor explicado a seguir) aos eventos privados e para tentar produzir a discriminação desses eventos, a fim de garantir que eventos privados se transformem em estímulos discriminativos para os relatos verbais.

Uma das estratégias utilizadas pela comunidade verbal é ficar sob controle de estímulos públicos correlacionados aos estímulos privados. Assim, o ouvinte tem acessibilidade indireta aos eventos privados. Vamos tomar como exemplo dessa estratégia uma criança que cai e machuca a perna, como mostra a Tabela 1 (Aquisição de respostas verbais descritivas de eventos privados a partir de estímulos públicos correlacionados):

Tabela 1. Aquisição de respostas verbais descritivas de eventos privados a partir de estímulos públicos relacionados.

	Sd	Resposta verbal	Sr
Ouvinte (comunidade verbal)	Criança caiu; corte com sangue	(Infere a presença de dor e reage ao falante): “Nossa! Isso dói!”	Produz um falante (2)
Falante	Sensações corporais da perna doendo (1)		Adquire repertório descritivo possível de ser utilizado em outras situações (por exemplo: “minha perna dói”)

(1) Possivelmente, para a criança (falante) tanto os estímulos públicos (queda, corte, sangue) quanto os estímulos privados (sensações corporais produzidas no ‘acidente’) podem passar a controlar futuras emissões da resposta verbal descrevendo dor. Além disso, é necessário que o falante passe por diversas discriminações para adquirir repertórios mais sutis. Uma situação que tivesse “sangue”, mas não tivesse “perna doendo” poderia ser ocasião para que o indivíduo aprendesse a discriminar um outro estado interno, caso fosse conseqüenciado diferentemente pela comunidade.

(2) O ouvinte também é reforçado ao conseqüenciar respostas verbais de um falante, uma vez que amplia a descrição do ambiente através dos relatos dos outros, além de possibilitar ao próprio falante um aumento em seu repertório verbal, o que pode ser muito importante para a sua ‘sobrevivência’ no mundo.

Não seria possível resumir um pouco a apresentação da acessibilidade indireta como propriedade dos eventos privados e, portanto, da metáfora?

Parece-nos importante falar das características de cada uma das estratégias apontadas por Skinner em separado, como está no texto original do artigo.

Uma segunda estratégia utilizada pela comunidade é se basear em **respostas colaterais** a estímulos privados. Nesse caso, uma pessoa que incondicionalmente leva a mão à bochecha, perto da boca, possibilita que o ouvinte infira sobre o estado interno do falante e verbalize: “Isso é dor de dente”. Ou uma criança que corria e, abruptamente, deita-se no chão, geme e leva a mão à perna possibilitaria inferir: “Você sentiu cãibra”.

Skinner (1945) ressalta que uma resposta verbal descritiva de estados internos, ao ser adquirida por meio do reforçamento fornecido pela comunidade verbal, é correlacionada com inúmeros estímulos internos adicionais. Isso possibilita ao falante emitir descrições de eventos privados, mesmo quando apenas parte dos estímulos da situação original estão presentes. A mesma criança que machucou a perna, ao bater com o braço contra uma parede, pode dizer “Que dor!”, mesmo que a estimulação corporal seja relativamente diferente da situação na qual aprendeu a descrever dor.

Uma última estratégia apontada por Skinner (1945) por meio da qual o sujeito descreve eventos privados é a *metáfora*. Segundo Skinner (1945), estímulos públicos e estímulos privados podem compartilhar propriedades semelhantes. Assim, respostas verbais emitidas diante de estímulos públicos podem ser emitidas na presença de estímulos privados que guardem propriedades semelhantes. Descrições de estados internos, tais como “agitado”, “deprimido”, “senti uma agulhada” podem ter tido origem no fato de compartilharem propriedades com um mar revolto, uma depressão geográfica e a

sensação de uma ponta de agulha fincando o corpo, respectivamente.

Skinner publicou em 1957 o livro *Verbal Behavior* (traduzido para o português em 1978). Esta obra de Skinner é totalmente dedicada ao estudo da linguagem, que o autor preferiu nomear “comportamento verbal”. Com essa nova nomenclatura, propositadamente escolhida por não ser familiar, o autor buscou enfatizar o estudo dos aspectos da constituição e da manutenção de repertórios verbais de um falante individual, além de especificar que trataria de comportamentos modelados e mantidos por conseqüências mediadas (providas pela comunidade verbal).

Skinner (1957 / 1978) descreve alguns “operantes verbais”. Cada diferente operante verbal é definido pelas características da situação na qual a resposta verbal é emitida, pela topografia da resposta verbal e pela natureza das conseqüências produzidas pela resposta verbal. Por hora, exporemos os operantes verbais ecóico, mando e tacto, os quais serão importantes para as análises apresentadas posteriormente.

No operante *ecóico*, um estímulo antecedente vocal é ocasião para uma resposta vocal que corresponde ponto-a-ponto com aquele estímulo. Se um professor diz “lua” e um aluno fala “lua”, ele (aluno) provavelmente está emitindo uma resposta verbal ecóica, ocasionada pela verbalização do professor. Esse operante verbal é caracteristicamente encontrado em crianças pequenas que estão aprendendo a falar, ecoando o que lhes é dito pelos adultos. Todavia, é comumente encontrado também em adultos, como quando reproduzimos para uma terceira pessoa algo que nos foi dito.

No operante verbal *mando*, o controle da resposta verbal está localizado especialmente nas conseqüências que essa resposta verbal tem. A frase “Dê-me um anestésico!” seria, nessa análise, uma resposta verbal que especifica uma conseqüência reforçadora (anestésico) que aliviará minha dor. O *mando* é, portanto, um operante verbal no qual uma conseqüência é especificada, seja para eliminar um estado de estimulação aversiva (por exemplo, a dor) ou para eliminar uma privação (por exemplo quando estamos com sede e pedimos um copo de água).

No presente artigo, que tem como foco o estudo das metáforas, não estamos tratando da repetição de palavras (como no ecóico), mas da descrição ou inserção delas em um novo contexto, semelhante por algum aspecto ao contexto de uso habitual de tais palavras. Ao estudarmos metáforas, também não estamos nos referindo a mandos, porque as respostas verbais emitidas como metáfora especificam uma situação antecedente (o foco está no estímulo antecedente ou em alguma propriedade dele).

Skinner (1957/1978) insere as metáforas dentro do operante verbal *tacto*. Segundo Skinner (1957/1978), *tactos* são respostas verbais sob controle de estímulos do tipo objetos, eventos ou propriedades dos objetos e eventos. Nesse operante verbal, o reforço é generalizado, ou seja, independe de um estado particular de privação ou estimulação aversiva. São tipicamente reforçadores generalizados dinheiro, aprovação, afeição, submissão de outros indivíduos (Skinner, 1953).

Skinner (1957/1978) destaca que não há uma relação única entre um determinado estímulo e uma determinada resposta verbal: “Se uma resposta é reforçada numa dada ocasião ou classe de ocasiões, qualquer traço dessa ocasião, ou comum a essa

classe, parece ganhar alguma medida de controle. Um estímulo novo que possua um desses traços pode evocar uma resposta” (p. 118).

Uma resposta verbal emitida diante de um estímulo novo (o qual guarda propriedades semelhantes ao estímulo na presença do qual uma determinada resposta verbal foi anteriormente reforçada) é classificada como *tacto ampliado*,

Na metáfora, respostas verbais aprendidas para descrever um determinado evento são empregadas para descrever um evento que não incorpora todas as propriedades que originalmente levaram ao reforçamento pela comunidade verbal. Conforme exemplo dado por Skinner (1957/1978), uma pessoa pode ter aprendido adequadamente a descrever “camundongo” na presença de camundongos. Para tal, tanto o falante quanto a comunidade verbal tinham acesso a um animal pequeno, peludo, com rabo, focinho avantajado, quatro patas, que realiza movimentos rápidos e silenciosos e que são encontrados em laboratórios ou lojas de animais de estimação. Essa mesma pessoa pode vir a descrever uma terceira pessoa da seguinte forma: “Você é um camundongo”.

Nesse caso, pode-se dizer que a pessoa possui características semelhantes a um camundongo: um nariz avantajado, pequena estatura, movimentos silenciosos. A resposta verbal “Você é um camundongo” pode ser considerada metafórica, pois as propriedades que levaram a comunidade verbal a reforçar a resposta verbal “Camundongo”, durante o aprendizado – animal pequeno e peludo de quatro patas, etc.- não estavam presentes na ocasião em que a resposta verbal “Você é um camundongo” foi emitida.

Para compreender melhor a metáfora, na perspectiva do Behaviorismo

Radical, propusemos-nos, aqui, a fazer uma análise do filme “O Carteiro e o Poeta”, à luz dessa teoria. A seguir, foram enumeradas algumas variáveis que poderiam ter controlado a utilização de metáforas por parte dos personagens, bem como os efeitos decorrentes de seus usos.

O filme “O Carteiro e o Poeta”, de 1995, foi dirigido por Michael Radford. Tem como atores principais Philippe Noiret, como Pablo Neruda (Poeta), Massimo Troisi, como Mario Ruopulo (Carteiro) e Maria Grazia Cucinotta, como Beatriz (a amada).

A história se passa numa pequena ilha do sul da Itália, onde vivem pacatos pescadores, explorados por políticos mal-intencionados. Esse cenário se altera com a chegada do poeta Pablo Neruda que, acusado de ser comunista, é exilado no Chile e, logo após, se abriga nessa ilha. Lá conhece Mário Ruoppolo, que fica encarregado de levar as dezenas de cartas (principalmente de mulheres) que diariamente chegam para o poeta.

Encantado com tamanha atração que as palavras exercem sobre as mulheres, Mário pede a Dom Pablo que o ensine a ser poeta também. Enquanto tenta ser poeta, Mário descobre o que são metáforas e, com isso, conquista o amor de sua estimada Beatriz, sobrinha da dona de um bar da ilha. Nesse percurso, Mário descobre também as maravilhas de sua ilha, que antes não eram percebidas, bem como aprende a brigar pelos direitos de cidadão (dele e dos outros pescadores). Atentamos ao fato de que, como o filme é falado em língua italiana, tomamos por base, para realizar a análise que se segue, a tradução feita por “Legendas Clone Ltda”.

Ao longo do filme, os personagens emitem diversas metáforas. Em algumas delas, a propriedade transposta entre os estímulos está explícita (o que geralmente

conhecemos, na Lingüística, por “comparação”). Por exemplo: o poeta pergunta a Mário: “Vai ficar parado como um poste?”. Sabemos que a propriedade que o fez relacionar Mário a um poste foi a imobilidade.

Outras vezes, porém, a propriedade comum aos estímulos está oculta. Um exemplo é quando o poeta diz “seus seios são um fogo com duas chamas”. Que propriedade reconheceu nos seios e no fogo? A temperatura? O sentimento que despertam no poeta? Encanto? Febre? Ardor? A beleza? Não sabemos... só o poeta poderia nos esclarecer.

Outra razão para que digamos que a metáfora é subjetiva é o fato de ter como pré-requisito, para ser classificada assim pelo Behaviorismo Radical, ser autêntica. Nesta abordagem, frases que geralmente usamos no cotidiano e que entendemos como metáforas, não o são. São apenas respostas-padrão, expressões populares, que um dia foram reforçadas quando usadas com determinado sentido, e por isso são usadas da mesma forma, outras vezes, por outras pessoas.

Observemos a seguinte cena:

Mário entrega as cartas e continua olhando Dom Pablo

D. Pablo: *Vai ficar parado como um poste?*

Mário: *Cravado como um arpão?*

D. Pablo: *Não. Imóvel como a torre no jogo de xadrez.*

Mário: *Mais silencioso do que um gato de porcelana.*

D. Pablo: *Escrevi outros livros além de “Odes Elementares”. Livros muito melhores! Não deveria me submeter a comparações e metáforas.*

Mário: *Dom Pablo?*

D. Pablo: *Metáforas!*

Mário: *O que é isso?*

D. Pablo: *Metáfora? Metáforas são... como posso explicar...quando fala algo, mas compara com outra coisa.*

Mário: *É uma coisa que se usa na poesia?*

D. Pablo: *Sim, também.*

Mário: *Por exemplo?*

D. Pablo: *Por exemplo... Quando se diz “O céu chora”, o que significa?*

Mário: *Que está chovendo?*

D. Pablo: *Muito bem. Isso é uma metáfora.*

Se considerarmos que a expressão “o céu chora” já tem seu uso difundido, com o sentido de “chove”, essa expressão não seria uma metáfora, para Skinner; seria uma resposta-padrão para chuva. As pessoas usam essa expressão porque aprenderam a usá-la para descrever chuva, e não necessariamente porque ficaram sob controle de propriedades comuns entre a “chuva” e o “choro”. A metáfora, então, só é metáfora para quem a criou e a usou pela primeira vez, ou para quem deu a ela um uso inusitado, diferente daquele que se tornara padrão.

Na cena acima as respostas do carteiro talvez pudessem ser consideradas como um operante verbal intraverbal, onde a verbalização do poeta é estímulo discriminativo para a resposta verbal do carteiro de acordo com o poema que ele havia decorado.

Para identificar o tipo de uso, precisamos saber a história de vida do sujeito, pois somente ela irá autorizar ou não a classificação de uma expressão como metafórica, ou intraverbal. Quando um sujeito usa uma expressão de forma “copiada”, com o sentido a que estamos acostumados, e para um fim específico, não se trata de uma metáfora. Metáfora, assim, pressupõe que a pessoa tenha

ficado sob controle de uma propriedade semelhante entre estímulos diferentes. Caso contrário, não podemos falar em metáfora.

Nesse sentido, temos também cenas em que o carteiro decora poemas de Dom Pablo e os recita à Beatriz. Usa versos como “Seu sorriso se abre como as asas da borboleta”, “Nua, você é delicada como o trigo”... Para D. Pablo, que os criou, esses versos são considerados metáforas. Para Mário, que os “tomou emprestados” e os recitou à Beatriz, não seriam considerados atos de extensão metafórica. Podem ser considerados intraverbais, visto que um verso é estímulo verbal para recitar o verso seguinte, e assim sucessivamente.

Além disso, as condições nas quais Mário faz uso dos versos se aproxima mais a um operante verbal do tipo mando do que de um do tipo tato, ou seja, dada uma condição de privação ou de estimulação aversiva (ausência de reciprocidade por parte de Beatriz), o carteiro emite a resposta verbal (recita o poema de D. Pablo) e elimina a condição antecedente (recebe amor e afeto de Beatriz).

As cenas transcritas abaixo exemplificarão o que tratamos acima e servirão de base para novas discussões:

A tia de Beatriz a observa com ar distante, recordando cenas de um encontro com Mário, e a interroga:

Tia: *Seja sincera, o que ele falou para você?*

Beatriz: *Metáforas.*

Tia: *Metáforas? Nunca ouvi você falar assim antes. Que metáforas ele fez com você?*

Beatriz: *Fez não, ele falou! Disse que meu sorriso se abre como as asas da borboleta.*

Tia: *E depois?*

Beatriz: *Ri quando ele disse isso.*

Beatriz recorda cenas do encontro

Mário: *Seu sorriso é como uma rosa,*

Uma lança desenterrada,

O barulho da água.

Seu sorriso é uma onda repentina e prateada...

Volta ao diálogo com a tia

Tia: *O que você fez depois?*

Beatriz: *Fiquei calada.*

Tia: *E ele?*

Beatriz: *O que mais ele disse?*

Tia: *Não, o que ele fez. Esse carteiro, além da boca, tem duas mãos.*

Beatriz: *Ele não encostou em mim. Disse que estava feliz por estar perto de uma moça pura como as praias de um oceano de espumas brancas.*

Beatriz recordando

Mário: *Eu gosto quando você fica em silêncio. É como se estivesse ausente.*

Com a tia

Tia: *E você? E ele?*

Recordando

Beatriz: *Olhava para mim, depois parou de olhar nos meus olhos e começou a olhar os meus cabelos, sem falar nada, como se tivesse pensando...*

Com a tia

Tia: *Chega, minha filha! Quando um homem começa a tocá-la com palavras, não demora muito para usar as mãos!*

Beatriz: *Não há nada de errado com as palavras.*

Tia: *A palavra é a pior coisa que pode existir. Prefiro um bêbado beliscando seu traseiro na estalagem do que alguém dizendo 'seu sorriso voa como uma borboleta'!*

Beatriz: *Se abre como a asa de uma borboleta!*

Tia: *Voa, se abre, é tudo a mesma coisa. Olhe para você como eu vejo! Basta ele estalar os dedos e você vai atrás dele!*

Beatriz: *Está enganada! Ele é uma pessoa séria!*

Tia: *Quando trata-se de cama não existe diferença entre um poeta, um padre, e até um comunista!*

Cenas seguintes, a tia acha este poema no sutiã de Beatriz:

Cena do carteiro recitando-o para Beatriz

Nua você é simples como uma de suas mãos

Macia, terrena, pequena, redonda, transparente...

*Traços da lua, caminhos de maçã
Nua, você é delicada como o trigo
Nua, sua pele é lívida como as noites cubanas*

Há vinhas e estrelas em seus cabelos

Nua você é grandiosa e amarela como a viga de uma igreja dourada.

Indignada, a tia resolve queixar-se ao poeta, pablo neruda

Tia: *Há quase um mês Mário Ruoppolo anda perambulando na estalagem e seduziu minha sobrinha.*

D. Pablo: *O que ele lhe disse?*

Tia: *Metáforas.*

D. Pablo: *E então?*

Tia: *Despertou fortes sensações na moça com suas metáforas. Um homem*

cujo único capital são os fungos nos dedos do pé! Se os pés são cheios de micróbios, sua boca é enfeitiçada.

Começou de maneira inocente, ‘o sorriso de uma borboleta’. Agora diz que os seios dela são ‘um fogo com duas chamas’.

D. Pablo: *A senhora acha que é apenas imaginação dele ou...*

Tia: *Sim, acho que ele colocou as mãos nela. Leia isto. Estava no sutiã dela.*

D. Pablo: *“Nua... tão bela como... Nua é delicada como as noites em uma ilha... Estrelas em seu cabelo...”
É lindo!*

Tia: *Então ele viu a moça nua!*

D. Pablo: *Não, senhora Rosa! Nada neste poema está dizendo isso.*

Tia: *Não! A poesia não mente! Minha sobrinha, nua, é assim como o poema descreve. Por favor, diga a Mário Ruoppolo, que aprendeu muito com o senhor, que não deve mais procurar minha sobrinha de novo, nem hoje, nem nunca mais!*

E digo mais! Se voltar a procurá-la, acabo com ele. Fui clara?

D. Pablo: *Sim.*

Tia: *Bom dia.*

O poeta tira Mário do esconderijo de onde este ouvia a conversa e travam o seguinte diálogo:

D. Pablo: *Você está branco como um saco de farinha.*

Mário: *Estou branco por fora, mas vermelho por dentro.*

D. Pablo: *Não vai livrar-se da raiva da viúva com adjetivos.*

Mário: *Se ela ameaçou, vou para a cadeia.*

D. Pablo: *Acabará saindo em duas horas. Dirá que agiu em legítima defesa. Dirá que ameaçou a virgindade da donzela com arma branca. Com uma metáfora, cortante como o punhal, afiada como um canino e lacerante como um hímen.*

A poesia deixará a marca da sua saliva sediciosa nos mamilos da virgem.

Enforcaram o poeta François V. por muito menos e o sangue escorreu de seu pescoço como rosas.

Mário: *Não ligo, ela pode fazer o que quiser!*

D. Pablo: *Bravo! Pena que não temos um trio tocando violão e cantando.*

Mário: *Meu caro poeta e camarada, você me meteu nesta confusão e agora vai me tirar dela. Você me deu livros para ler, me ensinou a usar a língua não só para lamber selos. É sua culpa eu estar apaixonado.*

D. Pablo: *Não tenho nada com isso. Eu lhe dei meus livros mas não o autorizei a roubar meus poemas. Não sabia que daria a ela o poema que fiz para Mathilde.*

Mário: *A poesia não pertence àqueles que a escrevem, mas sim àqueles que precisam dela.*

D. Pablo: *Gostei que usasse adequadamente esta frase muito democrática. Agora vá para casa dormir. Está com olheiras enormes como tigelas de sopa.*

Percebemos nas cenas citadas que os versos que Mário recitou à Beatriz, então, eram mandos, e não tatos. Mário tinha razão ao afirmar que “a poesia pertence àqueles que precisam dela”, porém, as imagens deixam de ser metáforas para quem as

usa dessa forma, o que não tira delas o poder de encanto – Mário conquistou o amor de Beatriz.

Há uma cena, anterior às citadas, em que Mário pede a D. Pablo para ensiná-lo a ser poeta, e justifica seu pedido: *Com a poesia as mulheres vão se apaixonar por mim*. Revelando sua intenção, e como sabemos que os poemas que utilizou são de D. Pablo, Mário nos permite perceber que usa mandos, e não metáforas ao recitar poemas à Beatriz. Só sabemos disso porque conhecemos sua história de vida.

Beatriz, no entanto, reage aos versos como se fossem metáforas emitidas por Mário. Segundo Skinner (1957/1978), um dos efeitos característicos das metáforas é a sua capacidade de despertar emoções.

“Ela [metáfora] pode ser mais familiar e pode afetar o ouvinte de outras maneiras, particularmente despertando respostas emocionais. Embora ‘uma imagem valha mais do que dez mil palavras’ para certos efeitos, não é fácil traçar uma imagem de certas propriedades dos objetos, e estas, na maior parte das vezes, são precisamente as propriedades tratadas com sucesso por meio da extensão metafórica” (Skinner, 1957/1978; p.126)

D. Pablo parece conhecer esse valor da metáfora:

Mário: *Por que “O cheiro da barbearia me desperta e grito: assassinato”?*:

D. Pablo: *Sabe, Mário... não sei explicar com palavras diferentes das que usei. Quando tentamos explicar, a poesia se torna banal. Melhor do que qualquer explicação é a experiência das emoções que a poesia revela para uma alma disposta a compreendê-la.*

O poder das metáforas em despertar sentimentos também aparece nas preocupações da tia:

D. Pablo: *O que ele lhe disse?*

Tia: *Metáforas.*

D. Pablo: *E então?*

Tia: *Despertou fortes sensações na moça com suas metáforas. Um homem cujo único capital são os fungos nos dedos do pé! Se os pés são cheios de micróbios, sua boca é enfeitiçada.*

Começou de maneira inocente, ‘o sorriso de uma borboleta’. Agora diz que os seios dela são ‘um fogo com duas chamas’.

As imagens evocadas pelo poeta em suas metáforas descritas no poema “Nua...” fizeram com que a tia tivesse a certeza de que Mário havia visto sua sobrinha nua. Para ela, o poema tinha valor de prova. O uso do pronome “você”, no lugar de “Mathilde”, na poesia, aumentou a probabilidade de que Beatriz reagisse como se o poema tivesse sido escrito para ela e também ocasionou a preocupação da tia.

Beatriz, como ouvinte, ao escutar as poesias declamadas por Mário, beneficiou-se em saber o que Mário aparentemente sentia por ela. Além disso, a partir das descrições que Mário fazia, Beatriz pôde melhorar seu repertório de autoconhecimento, tendo possibilidades novas de respostas verbais auto-descritivas (“traços da lua”, “caminhos da maçã”, “trigo”, etc.). Mário, por sua vez, seduziu Beatriz com as poesias e teve seus comportamentos de poeta reforçados com a aproximação de Beatriz.

Mário, enquanto ouvinte de Don Pablo, beneficiava-se das descrições feitas por este. Há uma fala de Mário, numa cena do começo do filme, em que podemos ver isso: *Eu gostei quando escreveu ‘Estou cansado de ser apenas um homem’.* Isso

aconteceu comigo, mas nunca soube como dizer isso. Gostei muito quando li.

Muitas metáforas são criadas para nos fazermos compreender em situações inéditas. Skinner dizia: “Numa situação nova, na qual nenhum termo genérico pode ser ampliado, o único comportamento eficaz pode ser metafórico” (1957/1978, p.126).

Mário, querendo aprender a ser poeta, esforça-se na tentativa de criar metáforas:

Mário: *Só queria dizer que gostaria de ser poeta também.*

D. Pablo: *Não, é melhor continuar como carteiro. Pelo menos anda bastante e não engorda. Nós, poetas, somos todos obesos!*

Mário: *Sim, mas com a poesia as mulheres vão se apaixonar por mim. Como me torno um poeta?*

D. Pablo: *Vá caminhando ao longo da baía e observe tudo.*

Mário: *E vou aprender a criar metáforas?*

D. Pablo: *Certamente.*

Mário Caminha, e à noite, tenta escrever diante da realidade difícil de seu pai bebendo o resto de sopa na panela. não consegue.

A primeira metáfora de Mário surge “sem querer”, cenas seguintes, diante de um poema, que era novo para ele, recitado por D. Pablo, que pede à Mário para dizer o que ele havia achado:

Mário: *Estranho.*

D. Pablo: *Como assim? Você é um crítico severo!*

Mário: *Não o seu poema. Estranho... como me senti enquanto estava falando.*

D. Pablo: *E como se sentiu?*

Mário: *Eu não sei... O ritmo das palavras ia de um lado para o outro.*

D. Pablo: *Como o mar?*

Mário: *Exatamente. Como o mar.*

D. Pablo: *Esse é o ritmo.*

Mário: *Na verdade, senti enjôo.*

D. Pablo: *Enjôo!*

Mário: *Porque... não consigo explicar... Me senti como um barco sacudido pelas palavras.*

D. Pablo: *Como um barco sacudido pelas palavras? Sabe o que acabou de fazer, Mário?*

Mário: *Não, o quê?*

D. Pablo: *Uma metáfora.*

Mário: *Não!*

D. Pablo: *Sim!*

Mário: *Não...*

D. Pablo: *Como não?*

Mário: *Verdade?*

D. Pablo: *Sim!*

Mário: *Mas assim não conta porque foi sem querer.*

D. Pablo: *Querer não é importante. As imagens surgem espontaneamente.*

Temos, assim, que não precisamos querer para criar metáforas. Basta ocorrer a ausência de uma resposta verbal para descrever uma situação inédita e que as respostas verbais que aprendemos em outros contextos sejam usadas em contextos inéditos, que guardam propriedades semelhantes à situação original. Na cena acima, podemos supor que Mário, em algum momento de sua história de vida, aprendeu a descrever “enjôo” ao andar de barco, por exemplo. Ao escutar o poema, ficou sob controle de

uma sensação semelhante que o ritmo da poesia causou nele e descreveu que a poesia lhe causou “enjôo – como um barco sacudido pelas palavras”, embora jamais tivesse sido reforçado ao dizer “enjôo” na presença de uma poesia.

A cena acima serve também ao seguinte questionamento: Por que Mario não conseguia fazer metáforas? Observamos que Mário vivia numa comunidade verbal que não estimulava descrições de estímulos ambientais (externos e internos), muito menos estabelecer relações entre propriedades desses estímulos. Portanto, ele tinha baixo repertório descritivo e de auto-observação. Achamos que o poeta teve um papel importante na aquisição desses repertórios por parte de Mario. A seguir, apresentamos uma análise das funções de cada verbalização do poeta e de Mário neste diálogo.

Contexto: Pablo recita um de seus poemas para Mario.

P: *E então, o que você acha?* (Mando para que Mario emita uma opinião acerca do poema)

M: *Estranho.* (Verbalização que refere uma sensação causada pelo poema a qual ele não consegue descrever).

P: *Como assim? Você é um crítico severo!* (A verbalização de Mario foi entendida pelo poeta como uma punição, considerando que o mando emitido por este requeria uma opinião acerca do poema – reforçamento específico).

M: *Não o seu poema. Estranho... como me senti enquanto estava falando.* (o carteiro esclarece os estímulos antecedentes que controlaram a sua resposta – não se tratava do poema, mas da sensação de Mario).

P: *E como se sentiu?* (Sd para detalhamento dos sentimentos gerados pelo poema. Também é um reforçamento para a auto-observação de Mario)

M: *Eu não sei... O ritmo das palavras ia de um lado para o outro.* (Numa aproximação, Mario identifica características do poema - propriedades do estímulo - que controlaram o “estranhamento”, mas não consegue ainda especificar seu sentimento)
P: *Como o mar?* (Poeta sinaliza qual o estímulo – o mar - que tem propriedades semelhantes àquela do poema, verbalizada por Mário – o ritmo das palavras.)

M: *Exatamente. Como o mar.* (Mario discrimina o estímulo – mar – do qual a propriedade – ritmo – foi transposta ao segundo estímulo – o poema – para a composição da metáfora feita pelo poeta. Possivelmente, essa especificação dos estímulos e a discriminação da propriedade comum entre eles, envolvidos na metáfora do poeta, serviu como modelo para a metáfora emitida, mais adiante, pelo carteiro)

P: *Esse é o ritmo.* (Reforça a discriminação do carteiro, visto que Mario continua tentando discriminar mais detalhadamente seus sentimentos).

M: *Na verdade, senti enjôo.* (Mario ficou sob controle de propriedades mais sutis do evento interno - sua descrição foi para além de “estranho”. Esse refinamento se deu por meio de uma nomeação já conhecida por ele para descrever uma sensação aversiva, possivelmente já relacionada com “mar” – o enjôo).

P: *Enjôo!* (Serviu como reforçamento para a classe de respostas verbais sob controle de propriedades sutis do evento interno e como Sd para a emissão de novas respostas descritivas)

M: *Porque... Não consigo explicar... Me senti como um barco sacudido pelas palavras.*

(Aqui, Mario não tinha mais respostas verbais conhecidas que pudessem descrever ainda mais especificamente o que sentiu. Emitiu, então, uma metáfora!)
Propriedade transposta:

Sentimentos que ambos os estímulos (barco sacudido e palavras) causariam no carteiro. É algo parecido com o enjôo, provavelmente com características mais sutis que simplesmente um enjôo. Ao escutar o poema, ele sentiu algo parecido ao que sentiria um barco sacudido. Algo inominável de outras formas que não a metáfora. “As palavras podem me sacudir, como um barco é sacudido pelo mar, pelas ondas ou pelo vento”.

P: *Como um barco sacudido pelas palavras? Sabe o que você acabou de fazer,* Mario?
(Sd para que Mario nomeasse o tipo de resposta verbal que emituiu)

M: *Não, o quê?* (Mario não identificou os estímulos sob controle dos quais deveria ficar para responder a pergunta do poeta – o processo de descrição de um evento interno o qual culminou com a emissão de uma metáfora).

P: *Uma metáfora!* (...) (poeta nomeia o tipo de resposta verbal emitida por Mario. Com isso, ampliou o repertório descritivo de Mario. Reforçou todo o processo de auto-observação e discriminação de eventos internos e, possivelmente, houve um reforçamento específico para o mando emitido por Mario em cenas anteriores –

pedido de ajuda para se tornar um poeta/aprender a criar metáforas).

No filme, Mário começou a gravar sons da ilha e a fazer suas próprias poesias. Observamos que Mário: 1) Passou a perceber as belezas de sua ilha: novos estímulos passaram a controlar suas respostas verbais descritivas. 2) Aumentou sua capacidade de auto-observação e ampliou seu repertório descritivo de eventos privados. 3) Passou a expressar publicamente suas opiniões. O poeta, enquanto audiência não-punitiva, possibilitou que isso acontecesse. Depois, não só diante de Pablo, Mario expressava seus sentimentos/opiniões. 4) Passa interpretar criticamente e a atuar contra a exploração dos pescadores pelos políticos.

Ao final do filme, é lida uma carta, que Mário escreveu para D. Pablo relatando o que tinha aprendido com o poeta:

Quando foi embora daqui, pensei que tivesse levado as coisas bonitas com você. Mas agora eu percebi que deixou para trás algo para mim.

Também quero lhe dizer que escrevi uma poesia mas não irá escutar porque tenho vergonha. Chama-se “Canção para Pablo Neruda”. Mesmo sendo sobre o mar é dedicado a você. Se não tivesse aparecido na minha vida, não o teria escrito. Fui convidado para lê-lo em público.

Mesmo sabendo que minha voz irá tremer, estarei feliz. Vai ouvir os aplausos depois que falarem seu nome.

Referências Bibliográficas

Skinner, B. F. (1945). The operational analysis of psychological terms. *The Psychological Review*, 52, 270-277.

Skinner, B. F. (1953). *Science and Human Behavior*. New York: Macmillan.

Skinner, B. F. (1978). *O Comportamento Verbal*. São Paulo: Cultrix. (originalmente publicado em 1957).

Skinner, B. F. (1974). *About Behaviorism*. New York: Alfred A. Konopf.

Recebido em: 28/10/2007

Aceito para publicação em: 1/7/2008

ANEXO 1

QUESTÕES DE ESTUDO

- 1) Em qual operante verbal Skinner insere a metáfora? Por quê?
- 2) Diferencie metáfora de resposta-padrão. Dê exemplos de cada uma delas.
- 3) Diferencie metáfora de intraverbal.
- 4) Selecione algumas das metáforas emitidas pelo poeta e crie hipóteses acerca dos estímulos públicos e privados que controlaram a emissão das metáforas.