

MÚSICA NA PELE: UMA COMPREENSÃO CORPORIFICADA DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DA CANÇÃO DE TAYLOR SWIFT

MUSIC BENEATH THE SKIN: AN EMBODIED PERSPECTIVE ON THE AESTHETIC EXPERIENCE OF A TAYLOR SWIFT SONG

Guilherme Odilon Costa¹
Thiago da Cunha Nascimento²

RESUMO: Neste trabalho, analisamos a letra da canção "Ivy" de Taylor Swift, investigando como estruturas cognitivas são mobilizadas na experiência estética do leitor-ouvinte. Fundamentando-nos na Linguística Cognitiva e na Poética Cognitiva e adotamos como referenciais teórico-metodológicos a Teoria das Metáforas e Metonímias Conceptuais e a Teoria dos Esquemas Imagéticos. Nossas análises revelam uma construção multifacetada e paradoxal do conceito AMOR, articulada através de conceptualizações como AMOR É PLANTA, AMOR É FOGO e AMOR É GUERRA, que corporificam a angústia do amor proibido narrado na canção. Concluímos que: (1) esses mecanismos cognitivos, em sinergia com os elementos musicais, potencializam a vivacidade da experiência estética; e (2) a pesquisa contribui para a Poética Cognitiva ao ampliar seu escopo de análise para o gênero canção popular, demonstrando como processos cognitivos operam na construção de significado em letras musicais.

PALAVRAS-CHAVE: Poética Cognitiva; Linguística Cognitiva; Conceptualizações; Experiência Estética; Letra de Música.

ABSTRACT: In this paper, we analyze the lyrics of Taylor Swift's song "Ivy", investigating how cognitive structures are engaged in the aesthetic experience of the reader-listener. Grounded in Cognitive Linguistics and Cognitive Poetics, we adopt as theoretical-methodological frameworks the Theory of Conceptual Metaphors and Metonymies and the Theory of Image Schemas. Our analysis reveals a multifaceted and paradoxical construction of the concept LOVE, articulated through conceptualizations such as LOVE IS A PLANT, LOVE IS FIRE, and LOVE IS WAR, which embody the anguish of the forbidden love narrated in the song. We conclude that: (1) these cognitive mechanisms, in synergy with musical elements, enhance the

¹

²

vividness of the aesthetic experience; and (2) this research contributes to Cognitive Poetics by expanding its scope of analysis to the popular song genre, demonstrating how cognitive processes operate in meaning construction within song lyrics.

KEYWORDS: Cognitive Poetics; Cognitive Linguistics; Conceptualisations; Aesthetic Experience; Lyrics.



10.23925/2176-4174.36.2025e72776

Recebido em: 30/07/25.

Aprovado em: 09/08/25.

Publicado em: 09/08/25.

Introdução

A linguagem é um meio importante e essencial para a expressão de emoções, pensamentos e experiências. Como afirma Bühler (1934), a linguagem atua como mediadora cujas funções abarcam a representação do mundo, a expressão do psiquismo e o apelo ao interlocutor de modo a influir em seu pensamento, atitude e comportamento. Posto isso, encontramos na linguagem uma forma de investigar a experiência estética, visto que, conforme evidencia Duarte Júnior (1986), há na expressão a presença de sinais que revelam o que o indivíduo está sentindo.

Destarte, na dimensão expressiva da linguagem, podemos encontrar os indícios do equilíbrio característico entre a imaginação e o sentimento na experiência estética (Duarte Junior, 1986). Cabe pontuar que os aspectos imaginativos e emotivos da experiência estética, no paradigma das ciências cognitivas, i.e. Psicologia Cognitiva e Linguística Cognitiva, são parte integral da cognição humana, a qual apresenta bases corporificadas (Lakoff; Johnson, 2003 [1980]). A linguagem, portanto, serve como meio de acesso a aspectos cognitivos que são revestidos de uma dimensão qualitativa emocional salutar na experiência estética.

Partimos do pressuposto de que, na experiência estética, há estruturas estéticas e poéticas que apresentam efeitos perceptíveis os quais impactam nos processos cognitivos envolvidos na interpretação de obras artísticas, como letras de canções. Trabalhos como os de Cosenza (2019), Nascimento (2020), Amendoeira e



Nascimento (2021), Saito (2023) e Vilas Boas (2025), nos motivaram a explorar outra forma de expressão artística, diferente daquela predominantemente literária presente nos trabalhos anteriormente citados. Desse modo, neste estudo pretendemos analisar a letra da canção *Ivy* de Taylor Swift. Assim, com base na Linguística Cognitiva e na Poética Cognitiva, visamos analisar as estruturas cognitivas presentes na canção, de modo a descrever a maneira como tais estruturas, por exemplo, as metáforas conceptuais, são mobilizadas no processo da experiência estética. Cabe pontuar que o presente estudo representa o estágio primeiro de uma pesquisa vinculada ao Projeto ‘Experiências Estéticas à luz da Poética Cognitiva’, coordenado pelo Prof. Dr. Thiago Nascimento, cujo objetivo maior é a análise cognitiva e multimodal de peças artísticas de cunho descritivo-interpretativo.

Além disso, é importante destacar a relevância deste estudo como contribuição ao campo da Poética Cognitiva, uma área ainda em desenvolvimento como aponta Steen e Gavins (2003). No Brasil, ainda são poucos os trabalhos que mobilizam o aparato teórico e metodológico cognitivista com o objetivo de investigar os processos de construção de sentido de textos e peças artístico-literárias. Destacam-se, entre eles, os trabalhos de Cosenza (2019), Nascimento (2020), Amendoeira e Nascimento (2021), Saito (2023), Vilas Boas (2025) ou o dossiê do Periódico Contexto, que reúne trabalhos sob o tema Literatura Incorporada e Literatura (cf. <https://periodicos.ufes.br/contexto/issue/view/1112>). Como aponta Cosenza (2019),

[Há uma] escassez de estudos nessa vertente de pesquisa da Linguística Cognitiva em língua portuguesa que, dentre as poucas publicações, o predomínio é do Português Europeu, como pode ser constatado em buscas em sites como Scielo, em que não há ocorrência de artigos em Poética Cognitiva no Brasil, ou no site Oasis, do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, em que há apenas uma ocorrência do termo em uma publicação de 2015 na revista PHAOS: revista de estudos clássicos, da Unicamp. Dessa forma, a produção brasileira deixa de participar maisativamente em pesquisas que, no exterior, têm amplo respaldo da comunidade científica, como pode ser observado nas publicações sobre Poética Cognitiva desde manuais de Linguística Cognitiva, como no caso The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics (2007) e The Bloomsbury Companion to Cognitive Linguistics (2014), que dedicam um capítulo ao tema, ou em publicações de livros exclusivamente devotados à área de pesquisa, como em Vandaelee e Brône (2009), Gavins e Steens (2003) e Stockwell (2002). (Cosenza, 2019, p.15).

Assim sendo, nas seções a seguir apresentaremos as bases teóricas que orientaram nossas análises; posteriormente, discorremos brevemente acerca dos procedimentos metodológicos que deram suporte à consecução de nosso objetivo e, em seguida, apresentamos a análise da canção *Ivy*. Encerramos o texto apresentando nossas considerações finais, apontando nossas principais conclusões e perspectivas futuras de pesquisa.

Poética Cognitiva

A Poética Cognitiva (PC) é uma abordagem interdisciplinar no estudo, sobremaneira, da literatura e emprega o instrumental teórico-metodológico oferecido pelas ciências cognitivas (Tsur, 2008 [1992]). Sob o termo ‘ciências cognitivas’ encontram-se muitas áreas que investigam o processamento da informação na mente humana, tais como a psicologia, a psicolinguística, a inteligência artificial e, como destaca Tsur (2008 [1992]), alguns outros ramos da linguística. Para nosso estudo, principalmente, a Linguística Cognitiva (LC).

Vandaele e Brône (2009) explicam, inclusive, que a LC, enquanto um ramo das ciências cognitivas, mantém-se como um paradigma especialmente por dar cuidadosa atenção à fértil fenomenologia da linguagem e do pensamento, o que a torna compatível com o projeto clássico da ‘poética’, a qual, nos propósitos da PC, pode ser vista como:

Os verdadeiros objetos da poética são as regularidades particulares que ocorrem nos textos literários e que determinam os efeitos específicos da poesia; em última análise – a habilidade humana de produzir estruturas poéticas e compreender seus efeitos – ou seja, algo que alguém pode chamar de competência poética (Bierwisch, 1970 *apud* Tsur, 2008 [1992], p.1).³

A Poética Cognitiva, como explica Tsur (2008 [1992]), fornece, portanto, uma abordagem sistemática para a relação entre a estrutura dos textos literários e seus efeitos perceptíveis. Ela permite distinguir que efeitos podem ser legitimamente relacionados a tais estruturas em questão e quais podem não ser. De acordo com Cosenza (2019), de modo geral, inserem-se nessa área investigativa as pesquisas

³Tradução própria: The actual objects of poetics are the particular regularities that occur in literary texts and that determine the specific effects of poetry; in the final analysis—the human ability to produce poetic structures and understand their effect—that is, something which one might call poetic competence. (Bierwisch, 1970 *apud* Tsur, 2008 [1992], p.1).

que “se debruçam sobre textos literários a fim de identificar processos cognitivos concernentes, em especial, à interpretação desses textos [...]”.

Cabe pontuar que a PC não foca no texto literário em si, ou no leitor somente, mas, sim, no processo holístico e mais natural de leitura quando ambos, texto e leitor, estão inter relacionados (Stockwell, 2002). Ademais, conforme explica Stockwell (2002), a PC oferece-nos o instrumental teórico-metodológico para explicar de maneira unificada tanto as interpretações individuais dos sujeitos quanto às interpretações coletivas, compartilhadas por um grupo, uma comunidade ou uma cultura. Por isso, é imperativo salientar ao nosso leitor que consideramos nossa análise aqui como uma leitura de duas individualidades – dos autores deste artigo – que podem espelhar os significados e sentidos presentes na cognição social e cultural.

É importante pontuar que, embora a PC concentre suas investigações, sobremaneira, em texto literários, vemos nesse campo terreno fértil para explorar outras obras artísticas, tais como letras de música, filmes, vídeo-clips, em uma perspectiva cognitiva, corporificada e multimodal. Logo, vemos que a PC pode expandir seu campo investigativo para outras modalidades textuais e investigar como os sistemas semióticos podem evocar e compor estruturas cognitivas subjacentes às obras artísticas.

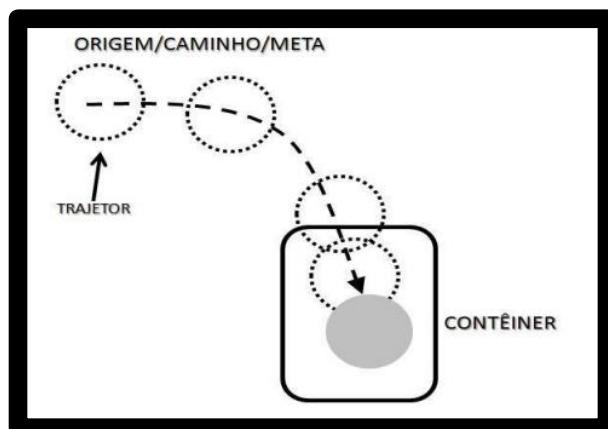
Dos processos cognitivos para construção de sentido

No campo da Linguística Cognitiva, o processo de construção de sentido é denominado ‘conceptualização’ (Langacker, 1987), o qual é ‘corporificado’ (Gibbs, 2006) e subsumi operações cognitivas tais como esquematização, metáforas e metonímias conceptuais, mesclagem conceptual, entre outros. O conceito de ‘corporificação’ implica que o papel do sistema sensório-motor é fundamental na constituição de nossa cognição, sendo a linguagem parte integrante dos processos cognitivos gerais (Soares, 1997). Assim, o processo de construção de sentido mobiliza outros sistemas cognitivos como percepção, memória, aprendizagem, imaginação, entre outros. A linguagem, logo, a conceptualização, é corporificada.

Os fenômenos cognitivos relacionados a construção de sentido, a saber, esquematização, metáforas e metonímias conceptuais, mesclagem conceptual, entre

outros, cada um a seu modo, mobilizam bases corporificadas na criação de significado linguístico. A esquematização é um processo no qual, a partir de nossas interações com o mundo físico, abstraímos padrões recorrentes que constituem estruturas conceptuais balizadoras dos sentidos que fazemos do mundo. Tais estruturas cognitivas são chamadas de ‘esquemas imagéticos’ (Johnson, 2007 [1987]), nos permitem criar e evocar sentidos para as entidades presentes no mundo físico e mantêm características comuns a diferentes movimentos corpóreos, atividades, objetos, etc. (Cosenza, 2019). Evans e Green (2006) afirmam que estrutura semântica é estrutura conceptual, ou seja, o léxico de uma língua está intrinsecamente relacionado com as conceptualizações que seus falantes produzem sobre os objetos do mundo e não apenas com os objetos físicos em si. Na expressão, “Juliana entrou numa fria”, pode-se inferir que esquemas de imagem como CONTÊINER, ORIGEM-CAMINHO-META e OBJETO subjazem a expressão, de modo que construímos o seu sentido em termos físicos, ou seja, a situação problema é estruturada como um contêiner no qual a pessoa se encontra.

Figura 1: Esquema Imagético



Fonte: Duque e Costa, 2012b

Com isso em mente, pode-se afirmar que os esquemas imagéticos sempre serão evocados por falantes em momentos de comunicação. Johnson (1987) propõe vários esquemas imagéticos centrais que utilizamos para compreender nossas experiências e organizar nossos conhecimentos, dentre eles podemos citar: CONTÊINER, FORÇA, COMPULSÃO, CONTRA-FORÇA, ORIGEM-CAMINHO-META.

As metáforas e metonímias conceptuais são processos que envolvem a interação entre domínios conceptuais experenciais, e diferenciam-se pela maneira como a projeção entre os domínios ocorre. Conforme Lakoff e Johnson (2003 [1980]), a metáfora conceptual é uma projeção entre um domínio fonte, geralmente mais concreto e físico, e um domínio alvo, mais abstrato e experiencial, permitindo a compreensão de conceitos complexos, mas muito presentes na natureza humana, como, por exemplo, emoções (amor, felicidade, conforto) em termos de sensações físicas, como o calor. Se concebermos que o AMOR É UMA JORNADA, podemos compreender expressões como “nossa relação está passando por altos e baixos” ou “chegamos num ponto em que não podíamos seguir mais juntos”. Com isso, mapeamentos cognitivos podem ser feitos, delimitando essa metáfora:

Quadro 1: Mapeamentos cognitivos da metáfora AMOR É UMA JORNADA

AMOR É UMA JORNADA		
AMANTES	□ □	VIAJANTES
RELAÇÃO AMOROSA	□ □	VEÍCULO
CONFLITOS	□ □	OBSTÁCULOS
OBJETIVOS DO CASAL	□ □	DESTINO
DECISÕES	□ □	BIFURCAÇÕES

Fonte: Elaborado pelos autores

As metonímias, por sua vez, envolvem uma projeção assimétrica fonte-meta entre domínios conceptuais situados no mesmo domínio conceptual funcional e conectados por função pragmática. A ativação mental do domínio alvo é o resultado de tal projeção (Barcelona, 2013). Para ilustrar, no domínio da experiência afetiva, metonímias podem atuar ancorando o conceito das emoções em reações físicas e relações causa-efeito. Vejamos o exemplo de Panther e Thornburg (2007) com a expressão *Mary está vermelha de raiva*, a qual é licenciada pela metonímia REAÇÃO CORPORAL PELO ESTADO EMOCIONAL, ou mais esquematicamente EFEITO PELA CAUSA. No interior do domínio funcional EMOÇÃO, há a projeção do domínio-fonte REAÇÃO CORPORAL (RUBOR FACIAL) sobre o domínio-alvo ESTADO EMOCIONAL (RAIVA). Precisamente, o rubor facial (efeito corporal) é sintoma do estado emocional (raiva).

A referência à raiva é ativada mentalmente pelo rubor facial, cujo contexto delinea (função pragmática) o sentido atribuído a ele, neste caso raiva. Em geral, existem diversos tipos de metonímia conceptual mapeados, como por exemplo PRODUTOR PELO PRODUTO, LUGAR PELO EVENTO, PARTE PELO TODO, TODO PELA PARTE, dentre outros.

Em síntese, nota-se que essas operações cognitivas constituintes da linguagem partem de nossas experiências sensório-motoras e são projetadas via extensões metafóricas para compreendermos conceitos mais abstratos, complexos, bem como fazermos sentido do mundo de modo geral. A seguir, vejamos como nossas experiências corporificadas balizam nossas experiências estéticas.

Experiências Estéticas corporificadas em peças artísticas

Johnson (2007) afirma que a Arte nos ajuda a compreender a condição humana; ela é uma forma essencial de engajamento e compreensão do mundo, um exemplar genuíno de construção de sentidos. Na tradição filosófica interessada nas artes, o campo relacionado ao escrutínio de sua natureza é a Estética⁴. Dewey (1934) defende que a Estética deve ser concebida como relativa ao modo como os seres humanos experienciam e criam significado. Ela não seria uma entre outras experiências, mas, sim, a essência da experiência em si. Para o filósofo (1934, p.52-53), “a estética trata de todas as coisas que englobam significado – forma, expressão, comunicação, qualidades, emoção, sentimento, valor, propósito, e muito mais”. Corroborando as ideias de Dewey (1934), Johnson (2007) argumenta que as estruturas, processos e qualidades que fazem da arte algo possível, ou mais precisamente, a experiência estética, são as mesmas que subjazem o significado (*meaning*), o pensamento e a compreensão.

A experiência estética surge do encontro entre o sujeito e o objeto – o mundo material. É por meio do corpo que o sujeito se insere no mundo e este se abre para o sujeito. Desse modo, a experiência estética, de acordo com Reis (2011, p.76), pode

⁴ Johnson (2007), em seu capítulo décimo, faz uma interessante discussão acerca das bases filosóficas e epistemológicas que, por muito tempo, colocaram a Estética em segundo plano no concernente à experiência do ser humano no e com mundo, bem como aos processos de construção de sentido e conhecimento. Dado o espaço que nos é restrito, não aprofundaremos essa discussão neste artigo. Partirmos do momento em que filósofos como John Dewey que concebem a Estética como parte intrínseca da experiência humana do mundo.

ser concebida como “um fenômeno centrado na percepção sensível”. Conforme cita a autora,

A experiência estética se configura a partir da percepção sensível envolvida na criação ou na contemplação de um objeto estético. Trata-se de uma relação ao mesmo tempo social e individual entre um sujeito e um objeto, pois na percepção estética estão envolvidos tanto significados socialmente compartilhados quanto sentidos que remetem à singularidade do sujeito dessa experiência (Reis, 2011, p. 76).

Reis (2011) esclarece ainda que o objeto estético não precisa ser necessariamente uma obra de arte, mas qualquer objeto que não teve em sua gênese uma finalidade estética. A própria natureza, conforme argumenta a autora, pode-se tornar um objeto estético pelo olhar humano quando aquela nos oferece verdadeiras sinfonias selvagens de cores, sons e paisagens. Esse posicionamento da autora assegura, inclusive, uma expansão do escopo dos objetos que a Poética Cognitiva pode explorar, em nosso caso, as letras da canção *Ivy* de Taylor Swift.

A experiência estética compreende, portanto, a percepção de um objeto no mundo cujos sentidos são balizados na singularidade das experiências sensório-motoras do sujeito que ocorrem dentro de uma cognição social – significados socialmente compartilhados.

A noção de experiência estética apresentada por Reis (2011) muito se harmoniza com a noção de ‘corporificação’ (Gibbs, 2006) difundida na Linguística Cognitiva e nas Ciências Cognitivas em geral. Como dito anteriormente, a corporificação implica no papel do corpo em moldar nossa cognição, ou seja, processos cognitivos como percepção, atenção, memória, movimento, aprendizagem, linguagem, entre outros, dão forma à maneira como cognoscemos. Segundo Gibbs (2006), a interpretação de uma narrativa pelo leitor é um processo corporificado. Isso significa que, para construir o significado da história, o leitor ativa mecanismos cognitivos enraizados na experiência sensório-motora, formando ‘modelos mentais’ das ações e objetos descritos linguisticamente. Como explica Bergen (2007), essa construção de sentido requer a mobilização de sistemas perceptivos, motores, emocionais e sociais para dar vida ao conteúdo textual. Dessa forma, a compreensão está intrinsecamente ligada às vivências corporificadas do indivíduo no mundo

concreto, que são reativadas e reinterpretadas diante dos estímulos linguísticos do texto.

Sob a ótica da Cognição Corporificada (Varela; Thompson; Rosch, 1991), particularmente no que tange à compreensão corporificada (Gibbs, 2017; Zwaan; Madden, 2009), a construção de significados linguísticos exige que os leitores assumam múltiplos pontos de vista. Ilustrando esse fenômeno, MacWhinney (1998, p. 216) apresenta o exemplo: "Até onde os olhos podiam alcançar, talos de milho moviam-se feito ondas sob a força implacável da chuva torrencial". Conforme o autor, o processo interpretativo ocorre da seguinte maneira: (i) inicia-se com uma perspectiva ocular (ativada pela expressão 'os olhos'), que realiza uma varredura espacial do cenário, abrangendo desde o primeiro plano até o horizonte distante, possibilitando a compreensão da expressão "Até onde os olhos podiam alcançar"; (ii) em seguida, há uma transição perspectivada para os 'talos de milho', agora compreendidos como elementos de figura distribuídos nesse amplo cenário espacial, o plano de fundo; (iii) dessa perspectiva distribuída, o leitor realiza uma interpretação dinâmica da curvatura de repetidas ondas formadas pelas fileiras de milho, que emergem da perspectiva espacial secundária sugerida pela construção 'sob a força implacável'; por fim (iv) há uma reorientação perspectivada para a ação da 'chuva torrencial'.

Essas transições entre quatro perspectivas distintas, a saber, olhos, talos de milho, força implacável e chuva torrencial são linguisticamente mediadas pelas expressões linguísticas específicas, "até onde", "sob" e "da". A compreensão corporificada do enunciado envolve a adoção de pelo menos quatro perspectivas. Cabe pontuar que, notavelmente, a escolha sintática de iniciar a oração a principal com 'os talos de milho' condiciona uma compreensão que privilegia a resposta vegetal às forças ambientais ao invés de uma compreensão que começa com a chuva como primeiro elemento que se move, ou seja, como ator causador do evento descrito. Nesse sentido, podemos notar como a estrutura gramatical governa a dinâmica perspectivada na construção do significado (MacWhinney, 1998).

É oportuno destacar que, nesse processo interpretativo explicitado com o exemplo de MacWhinney (1998), o leitor engendra "simulações mentais" (Barsalou,

1999), entendidas - conforme destacam Duque e Costa (2012, p. 118) “como reverberações neurais de vivências anteriores, manifestadas através de padrões mentais atenuados que reproduzem experiências sensoriais e motoras reais”. Esses padrões mentais - que englobam tanto esquemas imagéticos quanto metáforas conceptuais, por exemplo - são reativados durante a leitura, possibilitando ao interpretante (entendido aqui como agente cognitivo, seja leitor ou ouvinte) reviver experientialmente as situações narrativas vivenciadas pelos personagens.

Gerrig e Mumper (2017) corroboram a ideia de reminiscências cognitivas quando afirmam que as memórias acumuladas do leitor – ou experienciador estético, melhor dizendo – impactam substancialmente na experiência narrativa, estética, na qual se engaja. Essas memórias acumuladas, conforme os autores, abarcam tanto eventos da própria vida do experienciador quanto o conhecimento que ele(a) já tenha adquirido por meio de interações com outras experiências narrativas, estéticas. Desse modo, em sua apreciação de um objeto estético, seja um texto literário, seja escutando/ lendo a letra de uma música, o leitor/ouvinte, por meio dos estímulos visuais ou auditivos, letras e som, compartilham as perspectivas dos personagens/ eu-lírico, realizando simulações mentais que os permitem experienciar as vivências de tais personagens/ eu-lírico, tornando sua experiência estética mais vivaz, intensa, visto que suas reminiscências cognitivas o aproximam das experiências narradas pelos objetos estéticos.

Assim, de modo a descrever os efeitos de sentido elaborados pelos leitores ouvintes da canção *Ivy* de Taylor Swift, analisaremos os mecanismos cognitivos mobilizados por eles para interpretar a canção.

Procedimentos Metodológicos

Como dito anteriormente, a Poética Cognitiva juntamente com a Linguística Cognitiva, nos oferece um aparato teórico e metodológico para analisar os processos poéticos e criativos. Realizaremos as descrições e análises da letra da música com base em modelos teórico-metodológicos de cunho cognitivista, por exemplo, Teoria da Metáfora e da Metonímia Conceptuais (Lakoff; Johnson, 2003[1980]; Barcelona, 2013), Esquemas Imagéticos (Johnson, 1987; 2007; Hampe, 2005).

É imperativo destacar que, em termos metodológicos, o estudo de textos literários – e outros gêneros e materialidades textuais poético-artísticas – devem se embasar nos achados da Psicologia Cognitiva e da Linguística Cognitiva (Harrison; Stockwell, 2014). Posto isso, as análises interpretativas precisam estar baseadas nas explícitas pistas linguísticas presentes na superfície textual, evitando interpretações demasiado subjetivas. Destarte, em nossa metodologia, apoiamo-nos nos princípios das ciências cognitivas e metodologias científicas gerais empregadas na investigação do texto literário – e demais materialidades textuais poético-artísticas:

o objeto de investigação (se um efeito emocional em uma leitura ou em um elemento textual) deve estar disponível para análise, e não simplesmente ser um fenômeno desejável ou imaginário; a explicação deve estar baseada em algum tipo de evidência; as afirmações feitas sobre um texto literário e sua leitura devem ser claras, abertas e falseáveis; até onde possível, as leituras de trabalhos literários apresentados devem ser replicáveis, ao invés de unicamente idiossincráticas ou excêntricas; os termos das descrições devem ter valores geralmente aceitos e disciplinados (Harrison; Stockwell, 2014, p. 219).⁵

Com isso em mente, ressaltamos que propomos aqui uma descrição de uma (possível) interpretação, efeitos de sentido, conceptualizações, a partir dos mecanismos cognitivos que identificamos nos versos da letra de *Ivy* de Taylor Swift. Prossigamos, então, à análise da letra da canção.

Das conceptualizações evocadas em *Ivy*

Como dito anteriormente, a interpretação de uma obra tem bases corporificadas (Gibbs, 2006; Bergen, 2007) na quais reminiscências cognitivas e afetivas (Duque; Costa, 2012a; Guerrig; Mumper, 2017) são evocadas quando o experienciador adota a perspectiva do personagem eu-lírico (MacWhinney, 1998). Com base nesses pressupostos, começamos nossa investigação acerca das conceptualizações evocadas em *Ivy* partindo de expressões linguísticas, como *I'd meet, My pain, I'm* e *I*.

⁵ Tradução nossa: the object of investigation (whether an emotional effect in a reading or a textual feature) should be available for analysis, and not simply be an imaginary or desirable phenomenon; the account should be supported by evidence of some sort; assertions made about a literary text and its reading should be clear, open and falsifiable; as far as possible, readings presented of a literary work should be replicable, rather than uniquely idiosyncratic or eccentric; terms for description should have a generally accepted and disciplined currency

wish que condicionam o leitor-ouvinte a adotar a perspectiva do eu-lírico, levando-o a experienciar os seus sentimentos e experiências evocadas pela canção. Dessa forma, expressões como *Your opal eyes are all I wish to see* e *I just sit here and wait Grieving for the living*, por exemplo, ativam uma perspectiva de primeira pessoa no experienciador, de modo que ele(a) elaborará simulações mentais, alicerçadas em memórias subjetivas e conhecimentos gerais que o aproximam das experiências do eu-lírico. No caso das duas orações acima citadas, o eu-lírico parece experienciar o desejo de estar com seu amado e a lamentação pelas pessoas que estão vivas mas não vivem felizes. Ao adotar essa perspectiva, as imagens e cenas evocadas nas letras ficam mais vivazes para o leitor-ouvinte.

A letra da canção "Ivy", de Taylor Swift, é marcada por um forte componente imagético e simbólico, elaborado a partir de elementos concretos de nossa interação com o mundo, o qual encontra na teoria da metáfora conceptual (Lakoff; Johnson 2003[1980]; Grady, 1997) um aparato teórico para explicitar as bases corpóreas subjacentes aos sentidos expressos. Vejamos o seguinte trecho:

*Oh, I can't
Stop you putting roots in my dreamland
My house of stone, your ivy grows
And now I'm covered in you*

A partir das expressões sublinhadas, observa-se o licenciamento da metáfora conceptual AMOR É PLANTA: o conceito AMOR é concebido como um organismo, uma PLANTA, no caso da canção uma hera (*ivy*), que se enraíza, cresce e recobre o espaço onde habita, nesse caso, o eu-lírico é instanciado na casa de pedra (*house of stone*)⁶. Essa metáfora licencia um mapeamento conceptual entre o domínio-fonte PLANTA sobre o domínio-alvo AMOR – ou mais precisamente SENTIMENTO, no qual algumas nuances abstratas relativas a esse sentimento são estruturadas por nossas experiências físicas, concretas, como cultivar plantas e observar o seu processo de fincar raízes, romper a terra, crescer e cobrir lentamente o espaço que habitam. O amor, portanto, é concebido como um sentimento persistente, invasivo, envolvente;

⁶ Pode-se depreender dessa expressão a metáfora CORAÇÃO É CASA (DE PEDRA). A caracterização com o atributo ‘stone’, implica uma inferência de que o eu-lírico sentia-se até então seguro e protegido daquele envolvimento.

por vezes, difícil de se erradicar qual a hera que facilmente se desenvolve, toma o espaço que germina e persiste.

Quadro 2: Mapeamentos cognitivos da metáfora AMOR É PLANTA

AMOR É PLANTA		
AMOR	□ □	PLANTA
AMANTES	□ □	JARDINEIROS
CONFLITOS	□ □	PRAGAS / INVERNO
INTENSIDADE DO SENTIMENTO	□ □	ENRAIZAMENTO
ENVOLVIMENTO	□ □	EXPANSÃO DA PLANTA SOBRE A SUPERFÍCIE

Fonte: Elaborado pelos autores

Outros elementos conceptuais, como os esquemas imagéticos, ajudam a elaborar os significados licenciados pela metáfora da planta. Como dito anteriormente, a expressão *My house of stone* refere-se ao eu-lírico. Nesta expressão, podemos identificar o esquema CONTÊINER, o qual estrutura o conceito CASA (DE PEDRA), espaço que comporta, abriga, protege. A imagem evocada pela expressão sugere um contêiner rígido e sólido sobre o qual hera cresce. Sabe-se que a hera é um tipo de planta trepadeira que cresce e toma o espaço em que habita.⁷ Sua ação de cobrir o local em que germina é evocada pela expressão *I'm covered in you*, a qual é estruturada pelo esquema SOBREPOSIÇÃO: a CASA (DE PEDRA) / CONTÊINER é sobreposto por outra coisa PLANTA / HERA. Infere-se que a outra pessoa, ou o sentimento da outra pessoa, metonimicamente evocada pela HERA,⁸ sobrepõe-se e envolve a narradora, dominando-a. Esse esquema evidencia como o amor gradualmente encobre tudo, não deixando mais espaço livre para o eu-lírico. A sobreposição cristaliza a ideia de dependência e perda de fronteiras pessoais por parte do eu-lírico.

Podemos identificar ainda os esquemas FORÇA, COMPULSÃO e CONTRAFORÇA, ativados para estruturar a experiência emocional do eu-lírico. O crescimento invasivo

⁷ Cf. <https://casavogue.globo.com/Arquitetura/Paisagismo/noticia/2021/04/saiba-tudo-sobre-hera-planta-versatil-e-facil-de-cuidar.html>

⁸ Essa metonímia, a propósito, é relativa ao sentimento AMOR, estruturado pela metáfora AMOR É PLANTA. Metonimicamente, no mapeamento metafórico, AMOR É HERA. Os mapeamentos metafóricos que ocorrem nas metáforas conceptuais têm motivação metonímica (Cf. Goossens, 2003).

das raízes (*roots*) metaforiza uma força compulsória, associada a pressões externas irrefreáveis, como a ação de penetrar um espaço, a terra, por exemplo. Esse movimento das raízes é ancorado na vivência corporal de invasão física, traduzindo-se emocionalmente como a violação de um domínio íntimo (*dreamland*). Em outras palavras, o amor se enraíza no subconsciente (sonhos), tornando-se parte intrínseca da identidade do eu-lírico.

A estrutura modal *can't stop* introduz o esquema CONTRAFORÇA, representando a resistência à compulsão, tal como empurrar um objeto indesejado ou bloquear o avanço de uma ação/entidade. A dinâmica entre esses esquemas cria uma tensão narrativa que evoca conflito e vulnerabilidade no leitor, já que a oposição entre força e contraforça remete a experiências universais de resistência ao controle. Essa experiência de resistência pode ser evocada pela metáfora LIMITAÇÕES À AÇÃO SÃO FRONTEIRAS FÍSICAS (Grady, 1997), a qual reforça essa inferência, relacionando a ideia de domínio, onde a raiz da hera simboliza uma entidade que ultrapassa o limite íntimo e exerce poder sobre o espaço mental do eu-lírico. Assim, a interação entre os esquemas imagéticos evocados não apenas organiza a poética do verso, mas também mobiliza reminiscências sensoriais e emocionais ligadas a memórias de resistência física, intensificando a experiência narrativa de invasão e incapacidade de impedir um acontecimento.

Outra conceptualização de AMOR na letra da canção é abalizada na metáfora AMOR É FOGO, presente nos seguintes versos:

*So yeah, it's a fire
It's a goddamn blaze in the dark
And you started it*

O conceito AMOR agora é estruturado a partir do domínio experencial FOGO, que evoca experiências sensoriais, e.g. térmicas, e perceptuais, e.g. fotossensíveis, relacionadas ao conceito FOGO. Essa metáfora licencia o mapeamento conceptual entre o domínio-fonte FOGO sobre o domínio-alvo AMOR / SENTIMENTO, no qual experiências corporificadas tais como temperatura e sensação térmica, intensidade de brilho e calor, entre outras, estruturam nuances características do sentimento, como renitência, perenidade, intensidade, etc.

Quadro 3: Mapeamentos cognitivos da metáfora AMOR É FOGO

AMOR É FOGO		
AMOR (INTENSO)	□ □	CHAMA(S)
RAZÕES PARA AMAR	□ □	COMBUSTÍVEL (LENHA, GASOLINA)
AFETO / DESEJO	□ □	CALOR
ESPERANÇA / FELICIDADE	□ □	Luz / CLAREIRA
CONSEQUÊNCIAS DOLOROSAS	□ □	CINZAS / FUMAÇA

Fonte: Elaborado pelos autores

Podemos afirmar ainda que, estruturando a metáfora AMOR É FOGO, subjazem as metáforas primárias EMOÇÃO INTENSA É CALOR e BOM É CLARO. As inferências cognitivas que podem ser desdobradas desse mapeamento articulam o domínio emocional com o domínio sensorial e perceptual do calor e da luz, que implicam efeitos de sentido como: o amor ilumina e destrói da mesma forma que o fogo aquece, mas também queima. Há uma ambivalência do amor proibido em "Ivy", visto que se nota que a canção narra um caso de infidelidade. O amor, nesse caso, é concebido como uma chama incontrolável, que irrompe na escuridão e consome o eu-lírico.

Podemos encontrar também na letra da canção a conceptualização do AMOR como GUERRA. Dito isso, a metáfora AMOR É GUERRA licencia os versos:

*It's the goddamn fight of my life
And you started it*

Essa metáfora evoca o mapeamento conceptual entre o domínio-fonte GUERRA sobre o domínio-alvo AMOR / SENTIMENTO, no qual experiências corporificadas, principalmente relacionadas a atitudes e comportamentos de guerra, estruturam ações afetivas e amorosas.

Quadro 4: Mapeamentos cognitivos da metáfora AMOR É GUERRA

AMOR É GUERRA		
AMANTE(S)	□ □	SOLDADO(S) / COMBATENTE(S)
PALAVRAS / GESTOS / EMOÇÕES	□ □	ARMAS
RELACIONAMENTO	□ □	BATALHA / CAMPO DE GUERRA
ESTRATÉGIA	□ □	SEDUÇÃO / MANIPULAÇÃO
INFIDELIDADE / LEALDADE	□ □	TRAIÇÃO / ALIANÇAS
SUCESSO / FRACASSO AMOROSO	□ □	DERROTA / VITÓRIA
DOR EMOCIONAL	□ □	FERIDAS

Fonte: Elaborado pelos autores

A metáfora da guerra não apenas dramatiza o impacto emocional da relação descrita, mas também posiciona o outro – o amante – como agente causador do problema, ao iniciar uma guerra. Novamente, podemos notar um paradoxo ocasionado pela narrativa da canção, o que induz às seguintes inferências cognitivas: (a) o amor como competição, isto é, seriam os amantes adversários ou aliados nessas estratégias de sedução/manipulação (Isso é sugerido, principalmente, pelo verso *you started it, Moments that we stole, He's gonna burn this house to the ground*); (b) o cálculo dos riscos, isto é, esse amor proibido é uma operação secreta – especialmente se olharmos para os versos *Moments that we stole, What would he do if he found us out, He's gonna burn this house to the ground*; e (c) o (auto)sacrifício, isto é, o eu-lírico está disposto a morrer pela sua causa, sua terra, especialmente quando afirma *I'd live and die for moments that we stole*.

A metáfora de guerra nos induz à outra conceptualização relacionada ao sentimento AMOR na canção de Taylor Swift, a metáfora DOR EMOCIONAL É OBJETO (PALPÁVEL), subjacente ao verso *My pain fits in the palm of your freezing hand*. Essa metáfora ativa esquemas sensório-motores de tato (frio) e volume (caber na mão). A inferência cognitiva que se pode fazer dado o contexto da canção é a dor emocional como algo tangível, contida e manipulável na mão do outro. Vale comentar que o atributo *freezing*, conferido à mão do outro, nesse caso o amante, sugere uma frieza emocional, o que evoca nuances da metáfora de guerra no concernente à manipulação e à sedução serem estratégias de guerra, de conquista, bem como às

dores emocionais serem feridas de batalhas. Em síntese, o amante tem o domínio sobre os sentimentos – o sofrimento – do eu-lírico.

É oportuno comentar que essa metáfora é reforçada pelas metonímias PARTE PELO TODO e EFEITO PELA CAUSA. Por exemplo, ainda no verso *My pain fits in the palm of your freezing hand*, temos *freezing hand*, um sintoma corporal (mão fria), representando um estado mental, indiferença. Também no trecho *palm of your hand*, observamos que a palma é parte do corpo do outro, usada para evocar a pessoa inteira. O contexto sugere que a dor da cantora cabe na mão fria do amado, indicando que ele detém ou contém o sofrimento dela.

Discussão a partir das análises

Após identificarmos as conceptualizações de AMOR, estruturadas por metáforas e metonímias conceptuais e esquemas de imagens, podemos notar que a letra da canção elabora uma imagem do sentimento paradoxal, que cresce gradualmente, envolve, aquece, consome e restringe o eu-lírico. A letra da canção permite ao leitor-ouvinte experienciar a angústia de um amor proibido, de um ato de infidelidade. Essa experiência é construída a partir das conceptualizações AMOR É PLANTA, AMOR É GUERRA, AMOR É FOGO e DOR EMOCIONAL É OBJETO (PALPÁVEL). Kovecses (2009) afirma que na relação entre metáfora e criatividade poética, o co(n)texto serve como elemento que impacta nos contornos estético-poéticos às metáforas usadas. Em outras palavras, o artista pode usar o contexto⁹ como domínio-fonte para se referir e estruturar o domínio-alvo pretendido:

um poeta pode descrever um contexto (cena) no qual escreve um poema, ou pode utilizar esse contexto (cena) (que funciona como domínio fonte) para falar sobre elementos que transcendem ou estão além do contexto (cena) em que está envolvido (o que funciona como domínio alvo) (Kovecses, 2009, p. 184).¹⁰

⁹ Outros fatores, i.e. contextos, podem influenciar na experiência estética do leitor, seja na concepção do poema, seja na sua recepção, tais como os contextos físico, social, cultural, que, combinados, dão os contornos poético-estéticos dos poemas.

¹⁰ Tradução nossa: “a poet can describe a context (scene) in which s/he writes a poem, or he or she can use the context (scene) (which functions as a source domain) to talk about things that go beyond or are outside the context (scene) he or she is involved in (this functions as the target domain)” (Kovecses, 2009, p. 184).

Kovecses (2009) sugere uma abordagem que explore a sistematicidade interna do texto poético, a qual comprehende as metáforas induzidas pelo contexto (*context-induced metaphors*) tanto como resultantes de um pano de fundo social-cultural-pessoal quanto como estrutura de significado que conferem coerência a textos poéticos específicos. Desse modo, as conceptualizações evocadas nas letras de *Ivy* (re)elaboram as nuances do conceito e experiência de AMOR, apontando para efeitos discursivos negativos dessas conceptualizações, dado o contexto em que ocorrem na letra e o modelo cultural subjacentes aos itens lexicais oriundos das escolhas feitas pela compositora.

É importante comentar que, conforme Johnson (2007), intrínseco ao enunciado (ao que é dito), encontra-se o amplo espectro do significado implícito (o que é insinuado – *meant*), o qual está prenhe de significados corporificados. Dito isso, as imagens sugeridas e 'simuladas mentalmente' (Barsalou, 1999) pelo leitor-ouvinte de *Ivy* apresentam estruturas mentais – imagens – oriundas de modos sensoriais, como explica Damasio (1999):

Por 'imagens', refiro-me a padrões mentais estruturados a partir de elementos de cada modalidade sensorial - visual, auditiva, olfativa, gustativa e somatossensorial. A modalidade somatossensorial (termo derivado do grego 'soma', que significa 'corpo') engloba diversas formas de sensação: tátil, muscular, térmica, dolorosa, visceral e vestibular. O termo 'imagem' não se restringe a imagens 'visuais', nem possui qualquer conotação estática. Ele também abrange imagens sonoras, como as produzidas pela música ou pelo vento, e as imagens somatossensoriais que Einstein utilizava na resolução de problemas mentais - em seu relato perspicaz, ele denominou esses padrões de imagens 'musculares'. (Damasio, 1999, p.90)¹¹

Essas imagens, modelos mentais e simulações têm, portanto, conteúdo conceptual corporificado oriundos da interação do leitor-ouvinte com o mundo. Ademais, esse conteúdo conceptual também integra o que Gerrig e Mumper (2017)

¹¹ Tradução nossa: By the term images I mean mental patterns with a structure built with the tokens of each of the sensory modalities – visual, auditory, olfactory, gustatory, and somatosensory. The somatosensory modality (the word comes from the Greek soma which means 'body') includes varied forms of sense: touch, muscular, temperature, pain, visceral, and vestibular. The word image does not refer to "visual" image alone, and there is nothing static about images either. The word also refers to sound images such as those caused by music or the wind, and to the somatosensory images that Einstein used in his mental problems solving - in his insightful account, he called those patterns 'muscular' images (Damasio, 1999, p. 9).

chamam de ‘memória acumulada’, a qual inclui eventos da própria vida do leitor-ouvinte, bem como seu conhecimento adquirido de outras experiências com mundos narrativos, por meio de outras *media* e formas de contação. Em suma, as pistas – estímulos linguísticos e sonoros – da letra da canção ativam no leitor-ouvinte seus conhecimentos de mundo, bem como suas memórias pessoais, que auxiliam na construção do significado corporificado. Isso faz da experiência estética algo mais vivaz e próximo.

Por fim, cabe comentar que, uma vez que estamos lidando com uma letra de canção, seria impróprio não comentar, ainda que muito brevemente, da relação da letra com seus aspectos musicais, os quais certamente impactam na experiência estética do leitor-ouvinte ao experienciar *Ivy*.

Johnson (2007, p. 242) comenta que o significado presente na e a partir da música é corpóreo (*bodily*) e sentido (*felt*). Seu significado é imanente. O autor cita Langer (Langer 1947 *apud* Johnson, 2007) para tornar isso claro:

mas uma obra de arte não nos remete a um significado além de sua própria presença. O que é expresso não pode ser apreendido separado da forma sensível ou poética que o manifesta. Numa obra de arte temos a apresentação direta de um sentimento, não um signo que a ele aponta" (Langer, 1947 *apud* Johnson, 2007, p. 239).¹²

Dito isso, as simulações mentais que ocorrem na mente do leitor-ouvinte da canção *Ivy* podem ser intensificadas pela significação apresentada pela música e pelos sentimentos e efeitos estéticos que ela apresenta ao experienciador. Quando apreciamos a melodia da música, notamos um andamento moderado, com um *loop* de violão que cria um efeito hipnótico. Há ainda o uso de síncopes sutis nas frases vocais, como por exemplo em *Oh, goddamn / My pain fits in the palm...*, de modo que a tensão emocional é enfatizada.

¹² Tradução nossa: but a work of art does not point us to a meaning beyond its own presence. What is expressed cannot be grasped apart from the sensuous or poetic form that expresses it. In a work of art we have the direct presentation of a feeling, not a sign that points to it" (Langer 1947 *apud* Johnson, 2007, p. 239)

No que concerne à performance vocal de Taylor Swift na canção, podemos notar que a musicista canta em um registro médio-baixo, com nuances um tanto sussurradas, reforçando a intimidade da narrativa, quase que uma (auto)confissão. Se observamos a textura musical, o arranjo de cordas discretas, i.e. violoncelo e violino, no segundo verso amplia a dramaticidade da narrativa. Ainda, o piano atmosférico no trecho *Spring breaks loose, the time is near* evoca imagens de renovação e urgência.

Esses elementos musicais contribuem para a experiência estética do leitor-ouvinte de experimentar a angústia e urgência em resolver esse paradoxo emocional que é o amor proibido da infidelidade. Os versos da letra ativam memórias sensoriais (frio, calor, toque) por meio das metáforas, metonímias e esquemas imagéticos, fazendo o ouvinte ‘sentir’ a história. Ainda, a ausência de um refrão explosivo mantém o clima de segredo, como se o ouvinte fosse cúmplice da narrativa.

Pode-se dizer que as conceptualizações evocadas na letra da canção integradas aos aspectos musicais criam um efeito de tristeza catártica, bem como o contraste entre a suavidade instrumental e a intensidade lírica gera uma tensão: a calmaria de vivenciar um amor proibido (*Your touch brought forth an incandescent glow, tarnished but so grand*) ameaçado pelo potencial risco de ser descoberto (*He's gonna burn this house to the ground*).

Considerações finais

Neste trabalho, analisamos as estruturas cognitivas presentes na canção *Ivy*, de Taylor Swift, de modo a descrever a maneira como tais estruturas são mobilizadas na experiência estética do leitor-ouvinte da canção. As conceptualizações evocadas nos versos da canção, a saber, (a) AMOR É PLANTA, (b) AMOR É GUERRA, AMOR É FOGO, (c) DOR EMOCIONAL É OBJETO (PALPÁVEL) engendram, de acordo com o contexto da canção, inferências cognitivas tais como (a) amor como um parasita que domina, (b) amor como força destrutiva e (c) sofrimento é palpável.

Nota-se ainda que a estrutura geral da canção constrói uma imagem multifacetada do conceito AMOR. Algo muito curioso da estrutura poética de uma obra como essa é que os mesmos enunciados podem participar da interação das metáforas

entre si, causando inúmeras possibilidades interpretativas, isto é, inferências cognitivas, o que reforça o processo cognitivo da imaginação e da criatividade.

Fizemos uma breve discussão acerca do papel do corpo no processo de compreensão corporificada da letra da canção, bem como acerca dos aspectos musicais que reforçam a vivacidade da experiência estética do leitor-ouvinte.

Este trabalho abre mais possibilidades para o desenvolvimento de pesquisas futuras de cunho experimental, por exemplo, a condução de protocolos de leitura ou protocolos verbais para investigar os aspectos qualitativos dos leitores-ouvintes de Taylor Swift. Ademais, uma análise mais detalhada dos aspectos acústicos da música e seu impacto na experiência estética do ouvinte.

Por fim, esperamos com esse trabalho contribuir ainda mais com o campo em constante desenvolvimento da Poética Cognitiva, oferecendo a análise de uma peça artística que transcende os textos literários, bem como abrindo caminhos para a investigação de outras formas de expressão artística.

Referências bibliográficas

- AMENDOEIRA, Fernanda; NASCIMENTO, Thiago. Literatura fantástica na pele: a leitura de *O conto dos três irmãos* à luz da compreensão corporificada. *Contexto, Dossiê Cognição Incorporada e Literatura*, n. 39, p. 34-60, 2021.
- BARCELONA, António. A Metonímia conceptual. In: IBARRETXE-ANTUÑANO, Iraide; VALENZUELA, Javier (Org.). **Linguística Cognitiva**. Barcelona: Anthropos, 2013.
- BARSALOU, Lawrence. Perceptual symbol systems. **Behavioral and Brain Sciences**, Cambridge, v. 22, n. 4, p. 637-660, jul. 1999.
- BERGEN, Benjamin. Experimental methods for simulation semantics. In: GONZALEZ-MARQUEZ, Monica; MITTELBERG, Irene; COULSON, Seana; SPIVEY, Michael (Org.). **Methods in cognitive linguistics**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2007. p. 277-301.
- BORTONI-RICARDO, Stella Maris. **O professor pesquisador: introdução à pesquisa qualitativa**. São Paulo: Parábola, 2008.
- BÜHLER, Karl. **Theory of language: the representational function of language**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2011.
- COSENZA, Henrique. **A poesia de Augusto de Campos sob a ótica da linguística cognitiva: a interpretação descritiva**. 2019. 138 f. Dissertação (Mestrado em

Linguística Teórica e Descritiva) – Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

DAMASIO, Antonio. **The feeling of what happens: body and emotion in the making of consciousness**. New York: Harcourt Brace, 1999.

DEWEY, John. *Art as Experience*. In: BOYDSTON, Jo Ann (Org.). **The Later Works**, v. 10. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987 [1934].

DUARTE JR., João Francisco. **O que é beleza**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

DUQUE, Paulo Henrique; COSTA, Marcos Antônio. Gramática de construções e simulação mental: construindo sentidos e arquitetando contextos. In: MOURA, Heronides; GABRIEL, Rosângela (Org.). **Cognição na linguagem**. Florianópolis: Insular, 2012a. p. 115-143.

DUQUE, Paulo Henrique; COSTA, Marcus. **Linguística cognitiva: em busca de uma arquitetura da linguagem compatível com modelos de armazenamento e categorização de experiências**. Natal: EDUFRN, 2012b.

DUQUE, Paulo Henrique. Simulação semântica e compreensão de texto. **Cadernos do CNFL (CiFEFil)**, v. XVI, p. 128-133, 2012.

EVANS, Vyvyan; GREEN, Melanie. **Cognitive Linguistics: an introduction**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

GERRIG, Richard J.; MUMPER, Micah. How readers' lives affect narrative experiences. In: BURKE, Michael; TROSCIANKO, Emily (Org.). **Cognitive literary science: dialogues between literature and cognition**. Oxford: Oxford University Press, 2017. p. 239-257.

GIBBS, Raymond. **Embodiment and cognitive science**. New York: Cambridge University Press, 2006.

GIBBS, Raymond W. Jr. **Metaphor wars: Conceptual metaphors in human life**. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. <https://doi.org/10.1017/9781107762350>

GOOSSENS, Louis. Metaphonymy: the interaction of metaphor and metonymy in expressions for linguistic action. **Cognitive Linguistics**, v. 1, n. 3, 1990.

GOOSSENS, Louis. Metaphonymy: the interaction of metaphor and metonymy in expressions for linguistic action. In: DIRVEN, René; PÖRINGS, Ralf (Org.). **Metaphor and metonymy in comparison and contrast**. Berlin: Mouton de Gruyter, 2003. p. 349-377.

GRADY, Joseph. **Foundations of meaning: primary metaphors and primary scenes**. 1997. Tese (Doutorado em Linguística) – University of California, Berkeley, 1997.

HAMPE, Beate (Org.). **From perception to meaning: image schemas in cognitive linguistics**. Berlin: Mouton de Gruyter, 2005.

- HARRISON, Chloe; STOCKWELL, Peter. Cognitive Poetics. In: LITTLEMORE, Jeanette; TAYLOR, John R. (Org.). **The Bloomsbury Companion to Cognitive Linguistics**. London: Bloomsbury Academic, 2014. p. 218-233.
- JOHNSON, Mark. **The meaning of the body**: aesthetics of human understanding. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- KÖVECSES, Zoltán. Metaphor and Poetic Creativity: A Cognitive Linguistic Account. **Acta Universitatis Sapientiae, Philologica**, v. 1, n. 2, p. 181-196, 2009.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metaphors we live by**. Chicago: University of Chicago Press, 2003 [1980].
- LANGACKER, Ronald W. **Foundations of Cognitive Grammar: Volume I: Theoretical Prerequisites**. Stanford: Stanford University Press, 1987.
- MACWHINNEY, Brian. The emergence of language from embodiment. In: **The emergence of language**. Mahwah: Erlbaum, 1998. p. 213-256.
- NASCIMENTO, Thiago. Metáfora conceptual e relevância: a manutenção de efeitos cognitivos na tradução de *O retrato ovalado* de Edgar Allan Poe. **Revista Interdisciplinar em Estudos da Linguagem**, v. 2, n. 1, p. 106-127, 2020.
- SAITO, Livia. **Annabel Lee de Poe e de Pessoa**: uma leitura comparada à luz da poética cognitiva. 2023. 50 f. Monografia (Linguística Teórica e Descritiva) – Departamento de Estudos da Linguagem, Universidade Federal de Lavras, Lavras, 2023.
- SILVA, Augusto Soares. **A linguística cognitiva – uma breve introdução a um novo paradigma em linguística**. *Revista Portuguesa de Humanidades*, v. 1, n. 1-2, p. 59-101, 1997.
- STEEN, Gerard; GAVINS, Joanna. Contextualising Cognitive Poetics. In: GAVINS, Joanna; STEEN, Gerard (Org.). **Cognitive Poetics in Practice**. London: Routledge, 2003. p. 1-12.
- STOCKWELL, Peter. **Cognitive poetics**: an introduction. London: Routledge, 2002.
- TSUR, Reuven. *Towards a theory of cognitive poetics*. 2. ed. Brighton: Sussex Academic Press, 2008 [1992].
- VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. **The embodied mind: cognitive science and human experience**. Cambridge: MIT Press, 1991.
- VANDAELE, Jeroen; BRÔNE, Geert. Cognitive poetics: a critical introduction. In: BRÔNE, Geert; VANDAELE, Jeroen (Org.). **Cognitive poetics**: goals, gains and gaps. Berlin: Mouton de Gruyter, 2009. p. 1-29.
- VILAS BOAS, Isabelle Lino. **Poética Cognitiva**: uma análise de frames e espaços mentais em Amor, de Clarice Lispector. 2025. 34 f. Monografia (Linguística Teórica e Descritiva) – Departamento de Estudos da Linguagem, Universidade Federal de Lavras, Lavras, 2025.

ZWAAN, Rolf A.; MADDEN, Carol J. Embodied Sentence Comprehension. In: PECHER, Diane; ZWAAN, Rolf A. (Org.). **Grounding Cognition: The Role of Perception and Action in Memory, Language, and Thinking**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 224-245.