

# *Um lugar chamado Notting Hill:* mesclagens conceituais e âncoras materiais em uma produção multimodal

Cláudio Ricardo Corrêa<sup>i</sup>

## RESUMO

Neste artigo é analisada uma cena do filme *Um lugar chamado Notting Hill* (Roger Michell, 1999), que se caracteriza como uma produção multimodal por propiciar diversos modos de percepção, tais como sinais pictóricos, linguísticos, gestuais, sonoros... A análise foi feita à luz da teoria da mesclagem conceptual (FAUCONNIER, 1997; FAUCONNIER; TURNER, 2002), dos estudos sobre produções multimodais (FORCEVILLE, 2006; 2008) e das interações baseadas em âncoras materiais (HUTCHINS, 2005). O estudo procura demonstrar, com base nas fundamentações teóricas supracitadas, como se desenvolvem operações mentais complexas que fazemos em frações de segundos e que, à primeira vista, parecem tão simples. São operações cognitivas que permitem expandir a capacidade imaginativa e criar novos significados.

**Palavras-chave:** mesclagem conceptual; produções multimodais; âncoras materiais; cinema.

## ABSTRACT

This article analyzes a scene from the movie *Notting Hill* (Roger Michell, 1999), which is characterized as a multimodal production as it provides different modes of perception, such as pictorial, linguistic, gestural, sound signals... The analysis was carried out in the light of the conceptual blending theory (FAUCONNIER, 1997; FAUCONNIER; TURNER, 2002), studies on multimodal productions (FORCEVILLE, 2006; 2008) and interactions based on material anchors (HUTCHINS, 2005). The study seeks to demonstrate, based on the aforementioned theoretical foundations, how complex mental operations are developed that we do in fractions of seconds and that, at first sight, seem so simple. They are cognitive operations that allow expanding the imaginative capacity and creating new meanings.

**Keywords:** conceptual blending; multimodal productions; material anchors; movie theater.

---

<sup>i</sup> Doutorando em Letras (Linguística) - Programa de Pós-Graduação em Letras - UERJ. Mestre em Letras (Linguística) - Programa de Pós-Graduação em Letras - UERJ (2016-2018). Bolsista FAPERJ - Programa Doutorado Nota 10. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4383-9207> | E-mail: [correadtp@gmail.com](mailto:correadtp@gmail.com)

## INTRODUÇÃO

Analizamos, neste trabalho, uma cena<sup>i</sup> do filme *Um lugar chamado Notting Hill* (Roger Michell, 1999), na qual o personagem William Thacke (livreiro londrino interpretado pelo ator Hugh Grant) está sofrendo com o término desastroso de seu breve romance com uma famosa atriz norte-americana, Anna Scott (interpretada por Julia Roberts). O diretor do filme, Roger Michell, cria, então, uma sequência em que várias estações do ano se passam em uma simples caminhada por uma famosa feirinha (que vende de tudo um pouco); a duração da cena é de aproximadamente um minuto e meio.

Em um plano americano, a cena se inicia com uma mulher grávida escolhendo roupas em uma das barracas. Instantaneamente, no início da caminhada de William Thacke, a canção “*Ain’t no sunshine*” (Bill Withers, 1971) entra na narrativa e prossegue até o final; o som está alto, percebe-se claramente o sincronismo entre voz e melodia, adequação à cena e ao roteiro. A letra da música diz: “o Sol não brilha quando ela se vai/ não há calor quando ela está longe/ ela sempre demora muito/ sempre que ela se vai/ me pergunto agora para onde ela foi/ me pergunto se ela foi para ficar...”<sup>ii</sup>. Daí em diante muita coisa acontece, mostrando a passagem do tempo, fundida em um único plano-sequência.

O recorte para este trabalho, uma cena do filme, envolve uma produção multimodal que inclui textos verbais, imagens, metáforas pictóricas/imagéticas, música, índices de passagem de tempo. Há várias imagens que funcionam como âncoras materiais de tempo decorrido, além de variadas mesclagens conceituais (ver a seção 2, “Breve revisão e fundamentação teórica”). Tudo isso ocorrendo em uma caminhada do protagonista, que se inicia paralelamente ao enquadramento de uma mulher grávida e se encerra com nosso andarilho e a mesma mulher, agora já com o bebê no colo. Uma série de informações vai sendo apresentada e alimenta nossa imaginação.

Sol; chuva; neve; o tirar e colocar do blazer; as vestimentas dos demais atores em cena; os produtos sazonais; as decepções amorosas de Honey (interpretada por Emma Chambers), a mulher de cabelos ruivos, irmã de William; os pinheiros de Natal; as flores... até que, por fim, o bebê aparece no colo da mãe (ela reaparece usando o mesmo casaco azul, o tom de cabelo é igual, mantém a fita azul na cabeça, assim como

os óculos que apareceram no início da passagem) e um novo dia ensolarado marca uma expectativa de renascimento da relação do casal.

Para dar conta dessas operações cognitivas, utilizamos – como arcabouço teórico para este artigo – a mesclagem conceptual (FAUCONNIER; TURNER, 2002), os estudos sobre produções multimodais (FORCEVILLE, 2006; 2008) e as ações norteadas por âncoras materiais (HUTCHINS, 2005). Reconhecemos, de antemão, que é uma missão quase impossível dar conta de tudo isso no escopo de um único artigo, por isso a opção por um pequeno recorte a ser analisado à luz da teoria e dos estudos referenciados.

## **1 BREVE REVISÃO E FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA**

### **1.1. Mesclagens conceptuais**

A Teoria da Mesclagem Conceptual – TMC (*Conceptual Blending Theory*, em inglês), desenvolvida com base na teoria dos espaços mentais, de Fauconnier (1994; 1997), é compreendida como um conjunto de operações cognitivas que mesclam (ou combinam) palavras, sons, imagens, ideias... em uma rede de “espaços mentais” que criam novos sentidos.

Segundo os criadores da TMC, Fauconnier e Turner (2002), a mesclagem conceptual pode ser definida como um processo cognitivo de alta complexidade, capaz de criar significados que vão muito além dos já conhecidos. Eles consideram que a faculdade de abrir, conectar e mesclar espaços mentais torna os seres humanos mais eficientes e criativos, na medida em que isso fornece um *insight* global, uma compreensão em escala humana e um novo sentido. E um dos aspectos mais importantes dessa eficiência, em termos de *insight* e de criatividade, é a compressão alcançada por meio da integração de relações conceptuais, chamadas de relações vitais<sup>iii</sup> (FAUCONNIER; TURNER, 2002, p. 92).

Ainda de acordo com Fauconnier e Turner (2002, p. 6), o processo de mesclagem ou integração ocorre devido a três operações cognitivas básicas inter-relacionadas: identidade, integração e imaginação. “Portanto, perceber identidade, equivalências e oposições – a fim de estabelecer-lhes relações e/ou delimitá-las – é

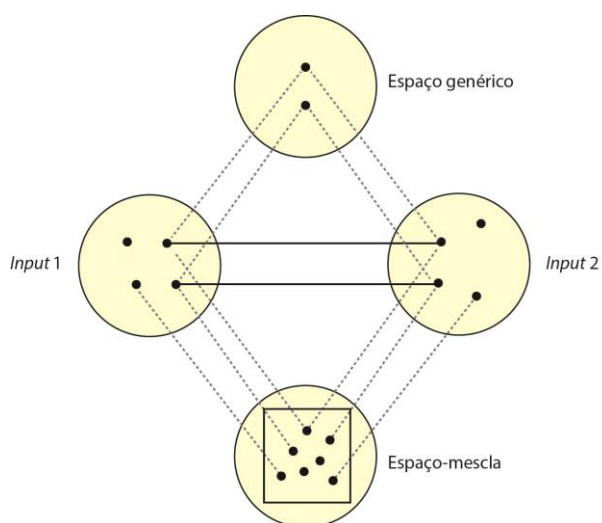
resultado de um trabalho complexo e elaborado da mente” (BERNARDO; VELOZO; MORAIS, 2021, p. 331).

Resumidamente, a mesclagem conceptual consiste em uma operação que envolve espaços mentais projetados que, em síntese, se configuram por: i) *espaços mentais* de entrada interconectados e denominados como *inputs* 1 e 2; ii) *espaço genérico*, que sustenta a estrutura e a organização abstrata presente nos *inputs*; e iii) *espaço-mescla*, no qual elementos dos *inputs* são projetados.

Vale ressaltar que a *estrutura emergente* da mescla possui uma configuração diversa das propiciadas pelos *inputs*. Essas estruturas que emergem se constituem por: a) *Composição* (em que as projeções dos *inputs* formam o espaço-mescla, criando novas relações que não existiam separadamente nos *inputs*); b) *Completamento* (em que a nova composição de elementos no espaço-mescla permite que se recorra a conhecimentos prévios, *frames*,<sup>iv</sup> modelos cognitivos idealizados (MCI)<sup>v</sup> e esquemas culturais ainda não ativados nos *inputs*); e c) *Elaboração* (a partir da nova lógica implantada, pode então ser *elaborada* através de um processo cognitivo desempenhado em seu interior, de acordo com sua lógica própria e emergente) (FAUCONNIER; TURNER, 2002; FERRARI, 2011).

A Figura 1 apresenta o esquema geral do processo de mesclagem:

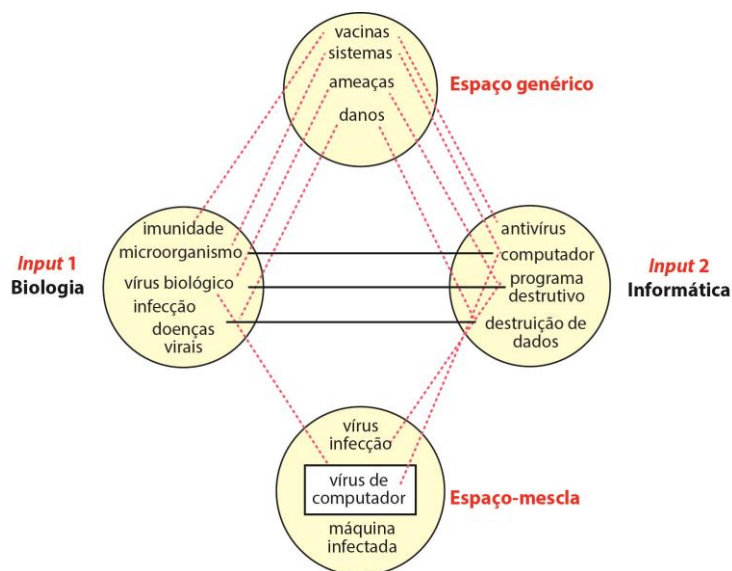
**Figura 1.** O processo de mesclagem esquematizado.



Fonte: adaptado a partir de ilustração de FAUCONNIER (1997, p. 151).

Apresentado o esquema geral da mesclagem, temos na Figura 2 um exemplo clássico de como se dá a mesclagem conceptual “vírus de computador”:

**Figura 2.** Mesclagem conceptual “Vírus de computador”.



Fonte: adaptado a partir de FAUCONNIER (1997) e FERRARI (2011).

Segundo Corrêa (2022), a partir de Fauconnier (1997):

a mesclagem conceptual ocorre a partir dos espaços mentais de entrada (*inputs* 1 e 2), pelos quais se estabelecem correspondências entre um ou mais de seus elementos – na ilustração as correlações foram representadas pelas linhas contínuas que ligam o *input* 1 ao *input* 2. As analogias entre os *inputs* 1 e 2 são sustentadas pelo espaço genérico – “vacinas”, “sistema”, “ameaça”, “dano” –, que foram conectadas por linhas tracejadas. E o espaço-mescla é formado tanto por contrapartes do *input* 1 ou do *input* 2 (no caso, o “vírus biológico” e o “programa destrutivo”), resultando em uma mescla na qual ambos se fundem e passam a ser concebidos como a mesma coisa em um esquema abstrato, ou seja, o “vírus de computador” – apontado também por linhas tracejadas e destacado pelo retângulo branco. (CORRÊA, 2022, p. 94-95)

## 1.2. Âncoras materiais

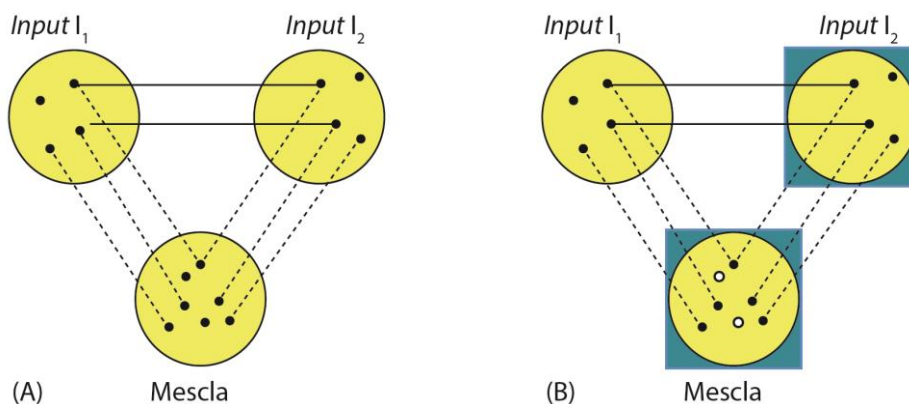
Segundo Hutchins (2005), o processo de mesclagem conceptual pode ser visto não apenas como conceptual, mas sim em uma interação com o mundo físico, material, experiencial. Por isso, ele utiliza em seus estudos a conceituação de âncoras materiais, que podem ser definidas como referenciais experienciais responsáveis pela estabilidade das representações conceptuais formadas por modelos culturais. Elas não se resumem a ideias contidas na mente, mas se vinculam a artefatos materiais.

A fim de facilitar nosso entendimento do que são âncoras materiais, Hutchins (2005) utiliza o “conceito de fila” presente em várias culturas. A fila é, com efeito, um bom exemplo para assimilarmos o que são âncoras materiais, na medida em que criamos uma memória espacial para mensurar uma ordem de chegada e de prioridade. Assim, consegue-se demonstrar a relação existente entre estrutura conceptual, âncora material e inferências culturais.

É possível mensurar que em uma fila há uma linha imaginária, na qual nossa percepção se materializa como um corpo que se posiciona atrás do outro por ordem de chegada. E mesmo em ocasiões em que não existe uma fila tradicional real, continuamos conceptualizando-a desta maneira – seja em uma listagem, senhas numéricas distribuídas em locais de atendimento, uma espera sentada para idosos, seja na ordem de classificação em um concurso...

Vejamos um esquema proposto pelo próprio Hutchins (2005, p. 1556-1557) comparando (A) uma representação convencional com dois espaços de *input* e a mescla. (Perceba que nesta simplificação o espaço genérico não foi incluído.) Já em sua proposta com âncoras materiais, (B) foi adicionado um quadrado ao redor do espaço de *input* 2. Isso significa que a estrutura material recebe a contribuição desse espaço de *input* para gerar a mescla:

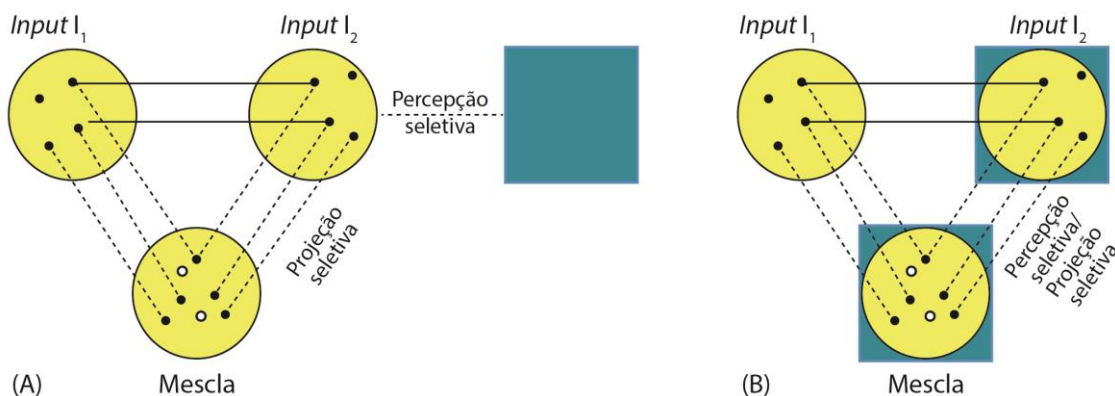
**Figura 3.** (A) Uma mescla conceitual convencional.  
(B) Uma mescla conceitual com uma âncora material.



Fonte: redesenhado a partir de ilustração de HUTCHINS (2005, p. 1557)

Hutchins (2005), no que se refere a âncoras materiais para mesclagens conceituais, considera que a materialidade física pode ser introduzida no processo de mesclagem. O que ele tem em mente com essa abordagem é a definição da fronteira do processo de mesclagem conceitual. Para isso ele criou o esquema a seguir, que elucida e permite visualizar duas possibilidades:

**Figura 4.** Possíveis interpretações das fronteiras do processo de mesclagem conceitual com âncoras materiais.

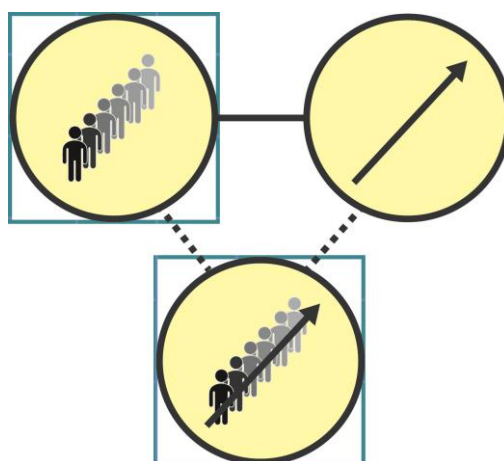


Fonte: redesenhado a partir de ilustração de HUTCHINS (2005, p. 1561).

Em (A), a formulação do “espaço real” requer dois estágios de seletividade, um que produz uma representação conceitual filtrada do mundo físico, bem como uma projeção seletiva no processo pelo qual a conceituação prévia do mundo é combinada com a outra entrada conceitual. Em (B), o autor faz sua escolha e presume que a atenção seletiva e a projeção da estrutura do mundo material no espaço mesclado é o processo perceptivo. Ou seja, essa percepção seletiva é um processo conceitual (HUTCHINS, p. 1560-1561).

Agora vejamos como ficaria o exemplo da fila representado em um esquema com âncora material. Fica mais fácil perceber como o processo cognitivo ocorre, bem como de que maneira a âncora material se insere na mesclagem:

**Figura 5.** A mescla conceitual de uma trajetória com uma linha de pessoas, formando uma fila no espaço mesclado.



Fonte: redesenhado a partir de ilustração de HUTCHINS (2005, p. 1560).

Vale acrescentar que as situações presentes na cena do filme nos facilitam a percepção na medida em que apresentam âncoras materiais bem definidas.

### 1.3. Metáforas multimodais

Lakoff e Johnson (2002 [1980]) revitalizaram os estudos sobre metáforas, mas, mesmo antes deles, sabia-se que as metáforas não eram um mero recurso linguístico,



mas um processo cognitivo no qual se conceptualiza um domínio em termos de outro.<sup>vi</sup> Nessas últimas décadas, desde a publicação de *Methaphors We Live By (Metáforas da vida cotidiana)*, muitos novos estudos foram desenvolvidos e ampliados, e teorias foram aprimoradas. Forceville (2006; 2008), por exemplo, tem dado sua contribuição ao estudar as metáforas pictóricas (nas quais alvo e fonte são conceptualizados no aspecto visual) e, também, metáforas multimodais (nas quais se incluem dois ou mais modos).

Grosso modo, podemos realçar alguns dos modos destacados por Forceville, que, em uma abordagem simplificada, se ligaria a um dos cinco sentidos: “(1) modo pictórico ou visual; (2) modo auricular ou sônico; (3) modo olfativo; (4) modo gustativo; e (5) modo tátil” (FORCEVILLE, 2006, p. 382). O autor considera que há questões problemáticas para se chegar a uma definição satisfatória dos modos, mas entende que se sujeitam a percepções específicas que incluiriam pelo menos: “(1) sinais pictóricos; (2) sinais escritos; (3) sinais falados; (4) gestos; (5) sons; (6) música; (7) cheiros; (8) sabores; (9) toque” (FORCEVILLE, 2006, p. 382).

Outra questão que vale ressaltar nesta breve revisão bibliográfica, pelo fato de nosso objeto de análise ser uma cena extraída de um filme (artístico), é que as metáforas visuais nas representações artísticas podem diferir em alguns aspectos das mensagens comerciais (publicitárias). Não porque estas últimas não possam gerar interpretações ou sentidos diferentes, mas porque é preciso um certo rigor de modo a se priorizar o sentido almejado quando de sua criação. Nesse contexto, A É B e B É A são apropriadas, diferentemente da noção de que alvo e fonte em uma metáfora verbal são irreversíveis. Vide o clássico exemplo de “o cirurgião é um açougueiro” (com valor negativo), e um outro em que, se invertermos alvo e fonte, o valor muda por completo: “o açougueiro é um cirurgião” (adquire valor positivo). Dito isso, as metáforas em contextos artísticos podem permitir maior liberdade de interpretação do que as metáforas nos comerciais e publicidades em geral. E isso se aplica ao recorte deste artigo.

## **2 PASSAGEM DO TEMPO — UM ANO EM UM MINUTO E MEIO**

Entre as relações vitais comprimidas na cena, vale citar as de Tempo, Identidade e Causa-Efeito. No plano-sequência deste estudo, é justamente o tempo que conecta

vários eventos, com destaque para a mulher grávida no início da cena e, depois, ao final, já tendo dado à luz a criança. Ou seja, são dois espaços de entrada (*inputs*) distintos em diferentes períodos de tempo – a mãe com poucos meses de gravidez (infere-se isso pela dimensão da barriga) e, depois, já com o bebê no colo.

Na mescla, a relação vital entre esses dois espaços é comprimida, o que faz com os dois eventos sejam praticamente simultâneos. A compressão é capaz de reduzir os inúmeros eventos que ocorrem em uma gestação a um único evento, qual seja, a presença do bebê no colo junto a uma barraca na feira. No que se refere a compressões e descompressões, é importante mencionar a relação vital de Identidade, que é uma relação primária, sem a qual as demais perdem o sentido (FAUCONNIER; TURNER, 2002, p. 115).

Além da relação de Tempo, os dois momentos da mulher na cena analisada também são conectados por relações, de Identidade + Causa-Efeito, que os unem. A identidade é corroborada por elementos como o casaco azul, o tom de cabelo, a fita azul na cabeça e os óculos. A relação de Causa-Efeito, similarmente às anteriores, exige dois espaços mentais interligados – a mulher em plena gestação e, ao final, já com o bebê no colo. Isso ocorre porque os processos de compressão e/ou descompressão dessas relações vitais permitem que se criem esses sentidos.

Quanto à âncora material, podemos inferir que, se na escala de tempo ela aparece à esquerda da barraca, pela intenção de indicar tempo decorrido, ao final da cena, aparece à direita da barraca, na conceptualização de que o FUTURO É PARA FRENTE. Entre algumas âncoras disponíveis, pode-se destacar uma âncora material de deslocamento, comumente aceita na cultura ocidental, visto que a câmera acompanha o percurso de William Thacke na mesma direção (da esquerda para a direita sempre), logo é para esse sentido que a indicação de tempo decorrido nos conduz. Consideramos que é um processo semelhante ao exemplo de fila apresentado na fundamentação teórica.

A mescla é alimentada por diversos *inputs*, entre eles: a mudança dos cenários na feira (representados pelo Sol, vento, frio, pelas folhas voando, pela chuva, pela neve); o caminhar por entre barracas; o colocar e tirar o blazer (adequando-se às intempéries das estações); assim como as desilusões amorosas, que são marcas da personagem Honey (a mulher ruiva que aparece sorrindo feliz, depois sozinha, chorando, revoltada, brigando com um homem); os cumprimentos de William Thacke a

algumas pessoas, enquanto caminha; as vestimentas que acompanham as estações; a inferência sobre o Natal representado pelos pinheiros, flores, alimentos sazonais (como frutas e legumes), etc.

A música dialoga com as imagens o tempo todo e dá voz à cena que se desenvolve em silêncio, com simples deslocamentos, meneios de cabeça, troca de olhares e sorrisos. A compressão de tempo associada à produção multimodal, que é retratada na película, consegue reduzir meses de intervalo, trazendo-os para uma escala humana compreensível. O caminhar do livreiro, que sofre uma desilusão de amor, se repete dia após dia e atravessa as estações representadas por metáforas e âncoras materiais que se fundem em uma mescla.

A travessia da feira e, metaforicamente, das estações climáticas começa com um dia ensolarado e o blazer de William pendurado no ombro. Termina da mesma forma, com a volta de um dia ensolarado. Simultaneamente ao primeiro passo do personagem, os versos da canção “*Ain't no sunshine*” tomam conta da cena e traduzem o sentimento de sofrimento pelo qual Thacke está passando. A letra da música – intimamente ligada à melodia e ao arranjo suave/acústico – e os sinais pictóricos/visuais se completam, um corroborando o que o outro conta, em uma simbiose que vai construindo e revelando a ação do tempo.

O verso inicial explica “o Sol não brilha quando ela se vai/ não há calor quando ela está longe”, imediatamente o tempo começa a mudar e William Thacke fica sujeito as intempéries de sua jornada de meses, comprimidas em um minuto e meio. Portanto, no escopo deste trabalho, concorda-se com Fauconnier e Turner (2002, p. 114, grifo original), que afirmam que “a mesclagem é uma ferramenta de compressão *por excelência*”. O Sol se vai, Anna Scott segue a vida, demora a voltar e o personagem tem a mesma dúvida e parece se perguntar “se ela foi para ficar”. Entretanto, o fim da feira, o recomeço das estações e o Sol voltando a brilhar marcam nosso pensamento cíclico amplamente materializado na cena por meio de âncoras que facilitam a compreensão da mescla.

Fauconnier (COSCARELLI, 2005) afirmou que a perspectiva e o ponto de vista são extremamente importantes. No nosso *corpus*, eles são representados pela construção da cena, diretamente influenciados pelas lentes da câmera que captou a ação, bem como pela edição de imagens. E, nesse sentido, as alternâncias de ponto de

vista estão presentes o tempo todo à medida que, metaforicamente, nos movemos de um espaço mental para outro e, conseqüentemente, mudamos também de perspectivas. Aí estão as pistas para a construção de significados: “utilizamos toda uma gama de âncoras materiais que podemos captar das outras pessoas, falantes, ouvintes, objetos etc.” (COSCARELLI, 2005).

Várias são as metáforas pictóricas e multimodais, além de metonímias,<sup>vii</sup> presentes na cena. Entre as metáforas mais comuns encontradas no trecho do filme, podemos destacar: TEMPO É MOVIMENTO, ANDAR PARA A FRENTE É CAMINHAR PARA O FUTURO, BEBÊ NO COLO É RENOVAÇÃO DA VIDA, TEMPESTADE É DIFICULDADE, FUTURO É PARA FRENTE. Entre as metonímias: NEVE É INVERNO, FLOR É PRIMAVERA, FOLHAS CAINDO AO VENTO É OUTONO, ROUPA LEVE É VERÃO, SORRISO É FELICIDADE, CHORO É TRISTEZA, SOL É CALOR, PINHEIRO É NATAL...

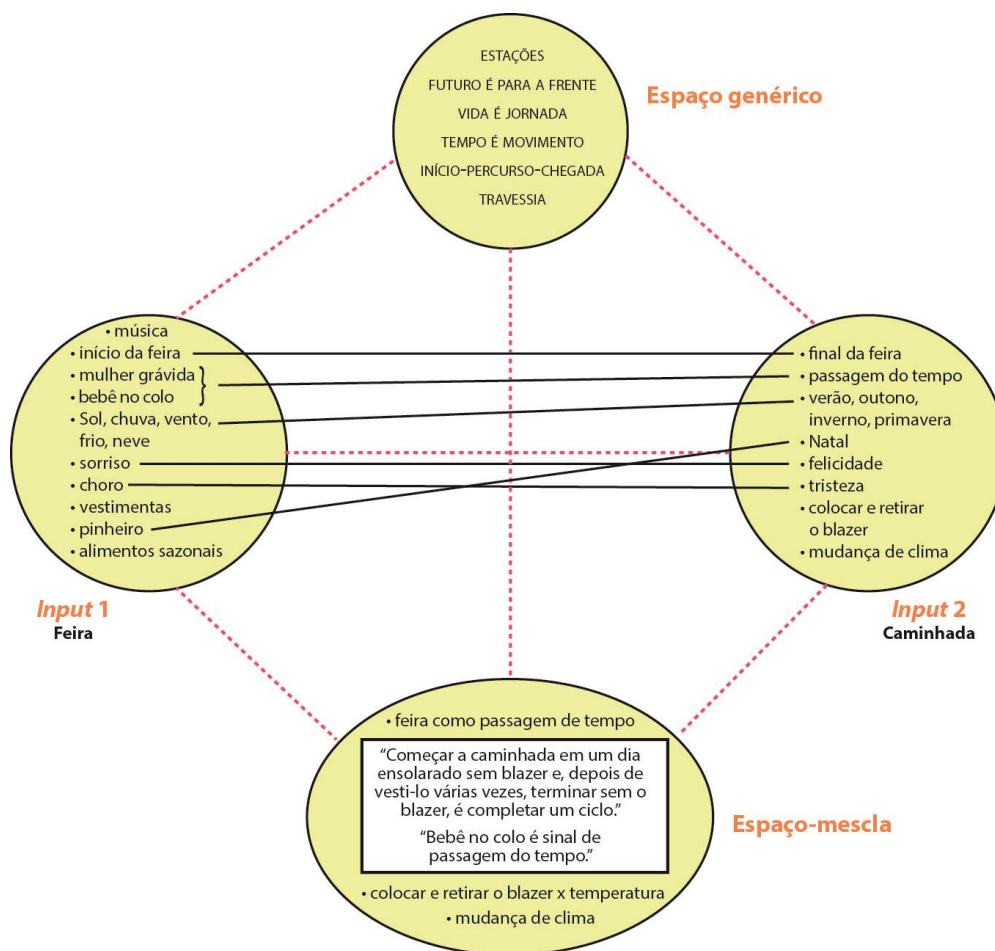
Na cena, há várias metáforas se manifestando, tanto de modo monomodal quanto de modo multimodal. Estas últimas principalmente por música, letra e melodia em consonância com as imagens; além do “som” das estações, ouve-se, por exemplo, o barulho da chuva e do vento, junte-se a isso algumas leituras labiais. Vale salientar que algumas, principalmente por seus aspectos metonímicos (na cena, constituídos por subdomínios-domínios/domínios-subdomínios), podem passar por uma reversão entre alvo e fonte sem grande perda de significação (PRIMAVERA É FLOR/FLOR É PRIMAVERA; FELICIDADE É SORRISO/SORRISO É FELICIDADE...), mas isso ocorre também por se tratar de uma obra artística, conforme considerado por Forceville (2006).

Essa quebra da irreversibilidade entre alvo e fonte é alimentada por âncoras materiais tradicionais, e até mesmo o viés metonímico (PARTE PELO TODO ou CONSTITUINTE PELO CONJUNTO) ou das relações vitais de causa-efeito nos ajudam a compreender a cena. Alicerçadas culturalmente e de fácil apreensão, as âncoras materiais vêm à tona rapidamente, alimentadas pela experiência e contexto. Ao ver a neve, acessamos *frames* de FRIO, INVERNO; ao ver folhas caindo e vento, acessamos OUTONO. Em Londres, podemos inverter: NEVE É INVERNO, INVERNO É NEVE. Artisticamente, no contexto da cena, é possível. Tudo coopera para a mescla, sejam as âncoras materiais (advindas da percepção e projeção seletivas), sejam as metáforas multimodais (aqui representadas por letra, música, imagens, cultura, etc.).

Veja a seguir, na Figura 6, como ficaria um possível esquema de mesclagem conceptual da cena escolhida para o estudo. Lembrando que as projeções são seletivas e que outras configurações poderiam ser geradas. No *input* 1 (FEIRA), ao se listar os espaços mentais abertos, optou-se pelos elementos específicos da “feira” (música, início da feira, mulher grávida, bebê no colo, Sol, chuva, vento, frio, neve, sorriso, choro, vestimentas, pinheiro, alimentos sazonais...); e, no *input* 2 (CAMINHADA), os espaços mentais abertos fazem referência aos elementos da “caminhada” (final da feira, passagem do tempo, verão, outono, inverno, primavera, Natal, felicidade, tristeza, colocar e retirar o *blazer*, mudança de clima...). Os *inputs* vão sendo sustentados no espaço genérico (ESTAÇÕES, FUTURO É PARA A FRENTE, VIDA É JORNADA, TEMPO É MOVIMENTO, INÍCIO-PERCURSO-CHEGADA, TRAVESSIA).

Algumas interconexões são feitas entre os *inputs* 1 e 2 (“início da feira ↔ final da feira”; “mulher grávida–bebê no colo ↔ passagem do tempo”; “Sol, chuva, vento, frio, neve ↔ verão, outono, inverno, primavera”; “pinheiro ↔ Natal”; etc.) e estão indicadas pelas linhas pretas contínuas. A linha pontilhada laranja indica a interligação contínua entre os espaços mentais projetados observando-se suas relações vitais. Como já dito anteriormente, é o espaço genérico que sustenta a estrutura e a organização abstrata presente nos *inputs* e que é projetada no espaço-mescla. A mescla a seguir é constituída por *composição* (já que foram criadas relações que não existiam separadamente), por *completamento* (pois recorreu-se a conhecimentos prévios, esquemas culturais e conceitos ancorados materialmente) e por *elaboração* (visto que o processo cognitivo no interior da mescla é elaborado com uma lógica própria e emergente).

**Figura 6.** Uma das possibilidades de mesclagem conceptual da cena do filme *Um lugar chamado Notting Hill*.



Fonte: elaboração do próprio autor (2022).

Nosso conhecimento enciclopédico, *insights*, criatividade, mecanismos de compressão e descompressão vão se alterando ao longo das mesclagens conceptuais, diretamente ligadas às relações vitais. São novas e múltiplas possibilidades que podem ser incluídas, alteradas, excluídas, recombinadas..., gerando novas mesclas. As relações vitais de tempo, espaço, causa-efeito, representação, mudança, papel-valor, parte-todo, intencionalidade, analogia e desanalogia vão sendo comprimidas e descomprimidas, e com elas novos sentidos emergem.

As relações vitais que aparecem na cena nem sempre são canônicas, mas, sim, reconfiguram-se pelas compressões e descompressões que alimentam os *inputs* e se sustentam (ou não) no espaço genérico. Conforme nos diz Fauconnier e Turner (2002), a integração conceptual é uma ferramenta de compressão por excelência. Assim sendo,

ela opera em redes de todos os tipos para criar mesclas comprimidas, que no escopo deste estudo são representadas pela caminhada de William Thacke e potencializadas pelas âncoras materiais e metáforas pictóricas e multimodais.

Segundo Fauconnier e Turner (2002), a mente humana constrói continuamente sentidos inteligíveis por meio da compressão de relações vitais (FAUCONNIER; TURNER, 2002, p. 113). Na cena, é estabelecida uma compressão de Tempo + Mudança, gerando-se, assim, a percepção de que as várias caminhadas são apenas uma, fundida na mescla que começa e termina em um deslocamento que atravessa quatro estações em um minuto e meio.

No mesmo capítulo da obra *The Way We Think*, os autores afirmam que “integração/compressão” e “desintegração/descompressão” são os dois lados de uma moeda (FAUCONNIER; TURNER, 2002, p. 119). Assim sendo na relação de Identidade + Mudança, revelada no espaço-mescla, fica demonstrado que a descompressão atingiu seu objetivo de atravessar vários meses e centenas de caminhadas em uma única, gerando o efeito esperado pelo cineasta.

As correlações de identidade percebidas na mulher grávida, que depois aparece com um bebê no colo, nos levam a uma relação vital de Causa-Efeito. É por meio da compressão e descompressão que mesmo a pessoa mais “desatenta” é capaz de associar que se trata de uma relação na qual identificamos dois espaços mentais e que se conectam por tempo, espaço e mudança. O “colocar e tirar” o blazer acompanha as diversas passagens de tempo; o começo da gravidez e a ausência do blazer se deslocam pela feira, transformam-se e se reencontram no final, com o bebê no colo e, novamente, William sem o blazer. O Sol volta a brilhar, o possível reencontro com Anna Scott finalmente torna-se viável. O livreiro atravessou a feira e as estações.

### **3 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Ao aplicar a teoria da mesclagem conceptual (FAUCONNIER; TURNER, 2002) e os estudos de âncoras materiais (HUTCHINS, 2005) e as produções multimodais (FORCEVILLE, 2006; 2008) à análise da cena do filme, *Um lugar chamado Notting Hill*, foi possível constatar que o que parece simples à primeira vista, na verdade, é

resultado de operações cognitivas altamente complexas, e que só são possíveis por conta da capacidade humana de imaginar e de construir novos significados.

Por meio da aplicação do arcabouço teórico em uma produção multimodal, percebeu-se que a mesclagem conceptual, alicerçada pelas âncoras materiais, pode ser bastante profícua. E, também, pode ajudar a elucidar como se desenvolvem na mente operações cognitivas – em velocidades extremas – que permitem aos humanos fazer correlações, integrar, imaginar e estabelecer relações em espaços mentais projetados.

As âncoras materiais, formadas por modelos culturais, corroboram para que as informações sejam mais facilmente conceptualizadas, visto que a estrutura material recebe a contribuição desses *inputs* para incrementar a projeção na mescla. A mesclagem, ao se amparar, também, na materialidade, permite que novos *inputs* a complementem. No caso da cena, além de captar a ação do protagonista, pode contar com os *inputs* de coadjuvantes, cenários, objetos de cena, sons, letra da música, a direção para a qual William e a câmera se dirigem, etc. Nossa mente naturalmente identifica e se apoia em nossas interações culturais com a materialidade física, por isso parece tão simples fazer associações paradoxalmente tão complexas.

Nossa capacidade de pensar metaforicamente, conceptualizando domínios em termos de outros, tem nos permitido dar grandes saltos imaginativos, facilitando a compreensão de ideias que, de outra forma, seriam quase incompreensíveis. Com os estudos que estenderam as metáforas para o âmbito pictórico e multimodal, ampliou-se, ainda mais, os engendramentos que permitem novas conceptualizações para muito além da linguagem verbal. O mesmo pode ser dito das âncoras materiais que interagem com o mundo físico e experiencial e acrescentam novos *inputs* que incrementam o processo de mesclagem conceptual.

Vale acrescentar que o pronome “*she*” (...*she goes away*), presente na canção “*Ain’t no sunshine*” dialoga perfeitamente com a canção “*She*” (1974), consagrada por Charles Aznavour, e que é tema do filme, trazendo em sua letra o tempo, a distância, as estações, os sorrisos, as sombras. Eis um bom tema para futuras pesquisas.



## Referências

BERNARDO, Sandra. Mesclagem conceptual em análise de cartum. *Veredas – Revista de Estudos Linguísticos – PPG Linguística/UFJF*, Juiz de Fora, v. 15, p. 251-261, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/veredas/issue/view/1201>. Acesso em: 05/05/2022.

BERNARDO, Sandra; VELOZO, Naira; MORAIS, Bruna de. E daí?: produções multimodais sobre vidas perdidas. *Matraga*, v. 28, n. 53, p. 329-343, mai./ago. 2021.

CORRÊA, Cláudio Ricardo. A mesclagem conceptual e a ressignificação de constructos antagônicos: analisando uma propaganda em tempos de pandemia. *Linguasagem*. São Carlos, v.41, COVID-19: uma pandemia sob o olhar das ciências da linguagem. 2022, p. 89-112.

COSCARELLI, Carla Viana. *Entrevista: uma conversa com Fauconnier*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2005. Disponível em: [www.letras.ufmg.br/rbla/2005\\_2/entrevista](http://www.letras.ufmg.br/rbla/2005_2/entrevista). Acesso

FAUCONNIER, Gilles. *Mental spaces*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

FAUCONNIER, Gilles. *Mappings in thought and language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

FAUCONNIER, Gilles; TURNER, Mark. *The way we think: conceptual blending and the mind's hidden complexities*. New York: Basis Books, 2002.

FERRARI, Lilian. *Introdução à linguística cognitiva*. São Paulo: Contexto, 2011.

FORCEVILLE, Charles. Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: agendas for research. In: KRISTIANSEN, Gitte; ACHARD, Michel; DIRVEN, René; IBÁÑEZ, Francisco Ruiz de Mendoza (eds.). *Cognitive linguistics: current applications and future perspectives*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 2006, p. 379-402.

FORCEVILLE, Charles. Metaphor in pictures and multimodal representations. In: Raymond W. Gibbs, Jr. (ed.). *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p. 462-482.

HUTCHINS, E. Material anchors for conceptual blends. *Journal of Pragmatics*, 37, 2005, p.1555-1577.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Coleção As Faces da Linguística Aplicada. Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo, Educ: 2002 [1980].

RUIZ DE MENDOZA, Francisco José. The role of mappings and domains in understanding metonymy. In: BARCELONA, Antonio (Ed.). *Metaphor and metonymy at the crossroads*. Berlin & New York: Mouton de Gruyter, 2003, p. 109-132.

RUIZ DE MENDOZA, Francisco José; GALERA, Alicia. *Cognitive modeling: A Linguistic Perspective*. John Benjamins: Amsterdam/Philadelphia, 2014.

UM LUGAR CHAMADO NOTTING HIL (1999). Direção: Roger Michell. Roteiro: Richard Curtis. Produção: Duncan Kenworthy. DVD (124 min.), color, legendado, port. Reino Unido: PolyGram Filmed Entertainment Working Title Films.

Recebido em: 10/02/2022

Aceito em: 13/11/2022

---

<sup>i</sup> A referida cena está disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Ce\\_BXD\\_ONQ8](https://www.youtube.com/watch?v=Ce_BXD_ONQ8). Acessado em dezembro de 2021.

<sup>ii</sup> Ain't no sunshine when she's gone/ It's not warm when she's away/ Ain't no sunshine when she's gone/ And she's always gone too long/ Anytime she goes away/ Wonder this time where she's gone/ Wonder if she's gone to stay.

<sup>iii</sup> As relações vitais são relações conceptuais evidenciadas na compressão/descompressão sob mesclagem e podem ser de *Mudança, Identidade, Tempo, Espaço, Causa-Efeito, Parte-Todo, Papel-Valor, Categoria, Analogia, Desanalogia, Representação, Intencionalidade, Singularidade* etc. Exemplos: *Mudança* (crianças que se transformam em médicos adultos em uma publicidade); *Causa-Efeito* (o fogo na lareira é ligado por causa e efeito a cinzas frias). Para aprofundamento, ver FAUCONNIER e TURNER (2002, p. 89-106).

<sup>iv</sup> Um *frame* é o domínio semântico vinculado a uma palavra, formado tanto por um conjunto de elementos prototípicos, que pode ser considerado uma espécie de “núcleo duro”, como também por outros elementos vinculados à imaginação. Por exemplo: *avião* nos remete a “aeroporto”, “decolagem”, “aterrissagem”, “piloto”, “comissário”; mas, também, podemos ter associações mais subjetivas como “medo de voar”, “extravio de bagagens”, “acidentes aéreos” etc. Os *frames* estão sujeitos a variações ao longo do tempo e aspectos culturais e contextuais. (ABREU, 2010)

<sup>v</sup> Modelos Cognitivos Idealizados (MCIs) consistem em um conjunto coerente e estável de representações do conhecimento que pode ser organizado de várias maneiras (LAKOFF, 1987).

<sup>vi</sup> Ou seja, implica uma transposição de domínios. Define-se alguma coisa em um domínio-fonte e transpõe-se para um domínio-alvo. Exemplo: *Seu amigo é um cavalo*, em que o domínio-fonte é “cavalo” e o domínio-alvo é “amigo”. Dependendo do contexto, cavalo pode significar uma pessoa “forte” ou alguém que “dá coices”.

<sup>vii</sup> Lembrando que metonímias podem constituir a base de várias metáforas conceptuais, principalmente as primárias. Segundo Ruiz de Mendoza (2003) e Ruiz de Mendoza e Galera (2014), metonímia é uma projeção conceptual interna a um domínio por meio da qual o domínio-alvo é resultado ou de uma *expansão* ou de uma *redução* do material conceptual do domínio-fonte. Nesse sentido, na *expansão*, tem-se o alvo-na-fonte (*target-in-source*), ou seja, um domínio inteiro é usado para simbolizar um subdomínio. Já na *redução* é o contrário, tem-se a fonte-no-alvo (*source-in-target*), isto é, um subdomínio é utilizado para simbolizar um domínio todo.