



Algumas notas sobre a metáfora

Some notes on the metaphor

Regina Lucia de Faria ¹

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

E-mail: rl.faria@uol.com.br

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8833-0148>

Resumo: Conceitos fundamentais para a reflexão acerca da ficção literária, o estudo da mimesis e o da metáfora, por motivos distintos, parecem não estar mais no centro do debate teórico dos estudos de literatura. Grosso modo, pode-se dizer que o desprestígio da metáfora se articula com o da mimesis. Se o conceito de mimesis, entendido como imitação desde Horácio, ficou atrelado à adoção de um referente externo, à submissão a um modelo anterior, a noção de metáfora vinculou-se à linguagem ornamental e não à novidade ou à informação, desqualificando o discurso ficcional, reputado como falso e, conseqüentemente, hierarquizado frente aos outros discursos considerados sérios, como, por exemplo, o das ciências da natureza. Essa compreensão também se deve, talvez, à forma como os romanos trataram a metáfora. Tendo como ponto de partida o conceito aristotélico de metáfora, nesta comunicação, pretendemos mostrar como a “metáfora viva”, de acordo com Paul Ricoeur, ou a “metáfora explosiva ou absoluta”, como definem Hans Blumenberg e Luiz Costa Lima, ou simplesmente “absoluta”, conforme Modesto Carone, é, igualmente, informação quanto um veículo para a construção da mimesis, enquanto conceito deslocado da noção de imitativo.

Palavras-chave: metáfora; mimesis; ficção literária.

Abstract: Fundamental concepts for reflecting on literary fiction, such as the study of mimesis and metaphor, for distinct reasons, no longer seem to occupy the center of theoretical debates in literary studies. Broadly speaking, the decline in the prestige of metaphor aligns with that of mimesis. The concept of mimesis, understood as imitation since Horace, became tied to the adoption of an external referent and submission to a pre-existing model. Similarly, the notion of metaphor was linked to ornamental language rather than novelty or information, disqualifying fictional discourse, regarded as false and, consequently, subordinated to other discourses considered serious, such as those of the natural sciences. This understanding is perhaps also due to the way the Romans treated metaphor. Taking Aristotle's concept of metaphor as a starting point, this paper aims to show how the "living metaphor," according to Paul Ricoeur, or the

¹ É Professora de Literatura Brasileira do Departamento de Letras e Comunicação da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Graduiu-se em Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da Sociedade Educacional Anderson (1977) e tem graduação incompleta em Comunicação pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro /ECO-UFRJ (1974-1975). Seu mestrado (1991) e doutorado (1998) são pela PUC-RJ, e o doutorado sanduíche foi realizado na Universidade de Stanford, Califórnia, de janeiro de 1995 a julho de 1996. Exerce o magistério desde 1977, com experiência tanto no ensino médio (1977-1987) como no ensino privado superior (1988-2009). Entre 1999 e 2002, foi professora leitora na Universidade de Aarhus, Dinamarca. Em 2019, realizou pós-doutorado no Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura do Departamento de História Puc-Rio. Sua pesquisa está centrada principalmente nos seguintes temas: mimesis, tradição auditiva e linguagem metafórica; institucionalização dos estudos literários no Brasil; crítica literária brasileira; ensino de literatura.



Regina Lucia de Faria

"explosive or absolute metaphor," as defined by Hans Blumenberg and Luiz Costa Lima, or simply "absolute," as Modesto Carone describes it, is equally a vehicle of information and a means for constructing mimesis as a concept removed from the notion of imitation.

Keywords: metaphor; mimesis; literary fiction.

A vinculação da metáfora à linguagem ornamental e não à novidade ou à informação deve-se, provavelmente, à forma como os romanos trataram o conceito. Paul Ricoeur observa que a tradição retórica posterior à clássica não seguiu a orientação aristotélica dada à metáfora: enquanto Aristóteles, mesmo atentando para as especificidades particulares da elocução na poesia e na oratória, tanto na *Poética* quanto na *Retórica*, sublinha a subordinação da comparação à metáfora, pois define a comparação como uma metáfora desenvolvida². Quintiliano inverte a relação e concebe a metáfora como uma comparação sintética ou implícita (RICOEUR, 1983, p.43)³. Por outro lado, se os respectivos objetivos dos tratados aristotélicos são distintos, a base que sustenta a definição da metáfora é comum a ambos e está assentada na capacidade de transporte de sentido que o vocábulo / o nome pode assumir no discurso. Como se lê na *Poética*:

“Metáfora” é a designação de uma coisa mediante um nome que designa outra coisa, { transporte } que se dá ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie para a espécie, ou segundo uma relação de analogia. (ARISTÓTELES, *Poet.* 21, 2015, p.169)

² Cf. *Poética*, Seção 19, “O pensamento e a elocução” (2015, p.155-159); *Retórica*, “Das diferentes partes da Arte Retórica: recapitulação sumária”; “Da imagem ou comparação” [1964, III, I, p.188; IV, p.196-197]. A tradução da *Poética* usada é a de Paulo Pinheiro, publicada pela Editora 34 (2015); a da *Retórica* é a de Antônio Pinto de Carvalho, Difusão Europeia do Livro (1964).

³ A definição quintiliana de metáfora, prevalente até hoje, é divulgada e seguida por gramáticas, manuais de literatura e de composição adotados no ensino médio das escolas brasileiras e nas graduações de Letras. Exemplificando, em **Comunicação em prosa moderna**, de Othon Moacyr Garcia, livro didático que já mereceu e ainda merece várias reedições, lê-se que a metáfora, “do ponto de vista formal, é, em essência, uma comparação implícita, isto é, destituída de partículas conectivas comparativas (*como, tal qual, tal como*) ou não estruturada numa frase cujo verbo seja *parecer, semelhar, assemelhar-se, sugerir, dar a impressão de* ou um equivalente desses” (GARCIA, 2006, p.107). Definição parecida encontra-se na gramática de Rocha Lima (LIMA, 1998, p. 501). Cabe observar que Evanildo Bechara, em **Moderna gramática portuguesa**, contesta essa abordagem habitual de metáfora e retoma o conceito aristotélico: “Assim, a metáfora não resulta – como tradicionalmente se diz – de uma comparação abreviada; ao contrário, a comparação é que é uma metáfora explicitada” (BECHARA, 1999, p.397-398).



O transporte metafórico é um pedido de empréstimo que se opõe ao sentido originário da palavra e, como assume o lugar do termo ausente, serve para preencher vazios semânticos na linguagem, seja ela cotidiana, jornalística, literária, filosófica, científica etc. A metáfora apresenta, portanto, uma estrutura, que consiste na operação de transporte de sentido das palavras, mas admite funções diversas conforme os domínios discursivos a que se vincula. Nesse sentido, a diferença de abordagem entre os tratados aristotélicos não está na definição, mas na função, poética ou retórica, da metáfora no discurso. Presença ou ausência de metáforas na linguagem não é, por conseguinte, um indicativo suficiente para determinar se um texto é literário ou não⁴.

Continuando sua explanação, Aristóteles, depois de exemplificar como se dão os diferentes tipos de transporte executados pela metáfora (“do gênero para espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie para a espécie, ou segundo uma relação de analogia”), discorre sobre os processos de estabelecimento de analogia, que acontece “quando o segundo termo está para o primeiro assim como o quarto está para o terceiro, pois o poeta poderá empregar, em vez do segundo, o quarto, ou em vez do quarto, o segundo” (ARISTÓTELES, **Poét.** [21], 2015, p.169). Esse processo de estabelecimento das analogias, descrito na Seção 21 – “A elocução poética: nome e metáfora” –, e na Seção 22 da **Poética** – “Clareza e nobreza da elocução poética” – é o ponto em que vários comentadores partem para questionar o realce concedido ao valor exclusivamente ornamental da metáfora no discurso verbal pela retórica moderna. Ricoeur, por exemplo, contrariando essa abordagem, defende que a metáfora comporta uma informação, porque “re-descreve a realidade”, (RICOEUR, 1983, p.36), ou, como salienta Hans Blumenberg, torna o indecível temático (BLUMENBERG, 2015, p. 127). Sua força consiste, portanto, na possibilidade de pôr “o fato diante dos olhos” (ARISTÓTELES, **Ret.**, III, X, 1964, p. 214).

⁴ Abrindo um parêntese para um comentário, essa confusão explica por que, desde a sua publicação, em 1902, há um debate na crítica brasileira entre os que leem **Os sertões**, de Euclides da Cunha, como obra de interpretação histórica e/ou obra literária. **Terra ignota**, de Luiz Costa Lima, destoa dessa discussão, ao mostrar que a linguagem metafórica / literária se constitui enquanto moldura (subcena) para o centro narrativo fincado no aparato evolucionista-cientificista.



Regina Lucia de Faria

O estudo da metáfora ter ficado por conta da retórica, disciplina, segundo Ricoeur, considerada fútil, já que seu discurso visava à persuasão e não à verdade e que pereceu desde meados do século XIX, fez com que ela passasse a ser vista apenas como simples ornamento de linguagem com o intuito de deleitar o ouvinte ou o leitor (RICOEUR, 1983, p.13; p. 18). Por isso, a linguagem metafórica passou a ser identificada, exclusivamente, com o discurso ficcional que, por sua vez, era reputado como falso e, em consequência, hierarquizado frente aos outros discursos considerados sérios, como por exemplo, o das ciências da natureza. Tal orientação imputou à linguagem um caráter piramidal, colocando o conceito em seu topo.

Neste ensaio, apresentaremos, de forma sumária, quatro autores ah– Hans Blumenberg, Paul Ricoeur, Luiz Costa Lima e Modesto Carone – que, destoando da abordagem que confere à metáfora um caráter puramente ornamental, defendem, em diferentes perspectivas, a metáfora como instrumento de captação daquilo que resiste à linguagem conceitual.

Começamos por Hans Blumenberg, teórico alemão que questionou de maneira contundente a supremacia da linguagem conceitual em relação à metafórica.

De acordo com Blumenberg, “observada a partir do curso do plano da informação que um texto deve produzir, a metáfora [...] é um estorvo” (BLUMENBERG, 2013, p. 162). É um estorvo porque, impossibilitando a leitura mecânica do texto, surpreendentemente rompe com as expectativas de informação que um determinado predicado deveria oferecer a certo tema e obriga o leitor a reconstruir as conexões que foram bloqueadas pela perturbação por ela gerada. Do ponto de vista da linguística, deve-se essa perturbação ao fato de a metáfora ser uma anomalia semântica em função do contexto em que surge, pois a palavra por ela expressa é empregada com um sentido diverso do seu uso corrente, rompendo com a expectativa do leitor ou do ouvinte (BLUMENBERG, 2013, p. 108). A metáfora, portanto, estabelece “um modo de relação expansivo com o mundo” (BLUMENBERG, 2013, p. 146), pois, ao pressupor o transporte de sentido na linguagem verbal, ocupa o lugar de um termo inexistente. Esse entendimento já se anunciava na **Poética**.



Como aí se lê, o transporte de sentido se faz ou através “do signo para a espécie, ou da espécie para a espécie, ou segundo uma relação de analogia” (ARISTÓTELES [21], 2015, p.169). Esse esquema exemplifica a metáfora corriqueira, do tipo “fulano(a) é uma flor”. Há, entretanto, outros em que a metáfora criada, rompendo com a relação analógica, preencherá o “lugar vazio”. Segundo Aristóteles, algumas vezes, pode o poeta acrescentar “o termo que se refere àquele que foi substituído”, como, por exemplo, quando se diz que “a ‘taça’ está para Dionísio assim como o ‘escudo’ está para Ares, e então se dirá: a taça. ‘o escudo de Dionísio’; e o escudo, ‘a taça de Ares’” (ARISTÓTELES [21], 2015, p.171). Outras vezes ainda, a analogia acontece mesmo que um dos termos da relação analógica não exista, como em “semeando a luz divina”: “lançar sementes é semear, mas para a ‘luz que vem do sol’ não há um nome; porém essa ação tem a mesma relação com o sol que semear com a semente, [...]”. E finalizando, oferece outra maneira de se produzir metáforas:

Há outro modo [30] de fazer uso desse tipo de metáfora, que consiste em atribuir a alguma coisa um nome que lhe é estrangeiro, privando esse nome de uma de suas qualidades próprias, como se alguém chamasse o escudo não de “taça de Ares”, mas de “taça sem vinho”. (ARISTÓTELES [21], 2015, p.171)

Pode-se dizer que a passagem transcrita remete à modalidade de metáfora complexa, associada à linguagem ficcional, na medida em que se efetiva a partir de um jogo entre o sentido denotativo de um termo – “uso corrente” – e o salto executado por aquele que sabe “bem expressar-se em metáforas”, ou seja, sabe “bem apreender a semelhança” (ARISTÓTELES [22], 2015, p.183). Paulo Pinheiro, comentando esse trecho, em nota à sua tradução da **Poética** para o português, observa que “para Aristóteles, a metáfora depende de uma apreensão extralinguística. Consiste, pois, em perceber ou apreender (‘ver’, theôrein) a semelhança com algo que não deve limitar-se às palavras de um enunciado” (PINHEIRO, 2015, p.183).

Em **A metáfora viva**, Paul Ricoeur, ao tratar dessa mesma passagem, percebe o jogo de semelhança presente na metáfora como resultante de uma atribuição insólita, do tipo “isto é aquilo”. (RICOEUR, 1983, p.294). Conforme suas palavras, para Aristóteles, na metáfora o que produz a semelhança é “uma espécie de ‘proximidade’ semântica



Regina Lucia de Faria

estabelecida entre os termos apesar da sua ‘distância’” (RICOEUR, 1983, p.289). Nesse sentido, “a metáfora cria a semelhança, mais do que a encontra” (RICOEUR, 1983, p. 353). Isso por que a metáfora resulta não de uma mera substituição de palavra, o que lhe conferiria apenas um caráter ornamental, mas sim de uma operação predicativa, o que faz com que o enunciado metafórico, ao alçar o estatuto de acontecimento, assumira uma nova significação no discurso. De acordo com o autor, esse efeito só é alcançado pelas “metáforas autênticas”, por isso “vivas”, pois, como promovem uma torsão no discurso, apenas elas “são ao mesmo tempo acontecimento e sentido” (RICOEUR, 1983, p. 151). As metáforas vivas resultam, portanto, “das ligações sintagmáticas insólitas, das combinações novas e puramente contextuais” (RICOEUR, 1983, p. 269). Assim, Ricoeur, ao afirmar o cunho predicativo da metáfora, libera-a de seu entendimento como ornamento de linguagem, tal como foi assimilado pelos romanos e disseminado pela tradição renascentista que a definiam a partir da comparação, e sublinha seu caráter dinâmico e inventivo que lhe possibilita “abrir e descobrir um outro campo de realidade” que se mostra resistente ao que ele chama de discurso comum ou “vulgar” (RICOEUR, 1983, p.227). Por isso, como já foi assinalado, para Ricoeur, a força da operação predicativa da metáfora viva está na sua capacidade “re-descrever a realidade” (RICOEUR, 1983, p. 36).

A partir da base desenhada por Blumenberg, Costa Lima tece sua reflexão sobre a metáfora. Conforme destaca, a grande contribuição blumenberguiana consiste em explicitar que “o conceito é passível de dar conta de apenas uma parcela das experiências humanas, basicamente aquelas capazes de serem formuladas de maneira matemática” (COSTA LIMA, 2019, p.276). Isso por que, de acordo com o teórico alemão, “o conceito não é capaz de tudo que a razão requer” (BLUMENBERG, 2013, p. 45). Por outro lado, se a teorização de Blumenberg acerca da metáfora nunca teve como alvo a linguagem estética, é Costa Lima quem tece o elo, na medida em que a noção de metáfora absoluta ou explosiva mostrou-se de grande valia para o discurso da ficção literária, pois é por intermédio dela que “a não conceitualidade ficcional se configura” (COSTA LIMA, 2015, p.256).



À primeira vista, parece haver uma concordância entre Ricoeur e Costa Lima em relação à metáfora. Porém, tal concordância, apenas parcial, se desfaz, quando o teórico francês postula a relação entre discurso metafórico e referência / realidade. Segundo ele, a questão da referência exige uma formulação apropriada quando deixa de se dirigir à frase e passa a ter como objeto entidades do discurso de maior dimensão, isto é, passa a ter como objeto o texto, a obra. Entendendo a produção do discurso como obra, segundo ele, “a estrutura da obra é, com efeito, o seu sentido, o mundo da obra, a sua denotação” (RICOEUR, 1983, p.329). A passagem da frase à obra implica, por sua vez, o trânsito do plano da semântica para o da hermenêutica, pois “interpretar uma obra é desvendar o mundo a que ela se refere, em virtude da sua ‘disposição’, do seu ‘gênero’, do seu ‘estilo’ (RICOEUR, 1983, p. 329). Interpretar é, portanto, “uma busca que se dirige ao mundo desdobrado na face da obra” (RICOEUR, 1983, p.329). É aí que Ricoeur, ao distinguir a obra científica da literária, secundariza a metáfora em relação ao conceito.

Como observa, “a produção de discurso como ‘literatura’ significa, muito precisamente, que a relação do sentido com a referência é suspensa” (RICOEUR, 1983, p.329, *italicos no original*). Isso significa que o enunciado metafórico, ao estampar “de forma clara esta relação entre referência suspendida e referência manifestada”, se caracteriza como “denotação de segunda ordem” (RICOEUR, 1983, p.330). Em contrapartida, assumindo a centralidade da essência de um termo, o sentido literal – “denotação de primeira ordem” – faz parte do enunciado científico, descritivo. Assim, como não leva em conta o hiato inexorável entre linguagem e referência, do qual nem a linguagem científica escapa, em **A metáfora viva** (1983), Ricoeur, em última instância, não desbanca o privilégio do conceito e a consequente hierarquização dos discursos tradicionalmente mantidos pelo pensamento ocidental.

Já Costa Lima avança na reflexão sobre a metáfora e, distanciando-se da abordagem de Ricoeur, aniquila tal hierarquização ao defender que a linguagem se constitui de dois eixos permeáveis e abertos: um tem como ponto máximo o conceito (discurso científico); o outro “extrapola o formato conceitual e encontra seu ápice na formulação metafórica”, recurso decisivo, mas não exclusivo, do discurso da ficção



Regina Lucia de Faria

literária, melhor dizendo, da ficção interna (COSTA LIMA, 2015, p.14). Para realizar isso, Costa Lima, então, aprofunda a famosa noção saussuriana da arbitrariedade e desmotivação do signo e, recorrendo à reflexão de Reinhart Koselleck, mostra que, assim como o poeta, o historiador, em sua tarefa de recuperar a realidade histórica e sua transformação, ao esbarrar com o irremovível “hiato que separa a enunciação verbal e o fato que ela procura formular”, em vez de restituir uma realidade passada, formula a “ficção do fáctico” (COSTA LIMA, 2019, p. 278). Em outras palavras, o “hiato entre nome e nomeado” permite compreender por que, “assumindo caminhos bastante divergentes, a escrita da história e a obra da mimesis têm uma raiz comum” (COSTA LIMA, 2009, p.139). Porém, enquanto a obra da mimesis, efetivada nas obras de arte verbal e visual, é um produto da evocação imaginativa, o que significa dizer que, pressupondo a inventio, a obra da mimesis “inclui, absorve e transforma um resto”, a escrita da História, diante da insuficiência de conceitos, serve-se da evocação não para restaurar o passado, mas para tematizar o que, “a partir do resto guardado, na memória coletiva ou privada, é passível de ser desdobrado”; ou seja, na escrita da História, “o resto é identificado, é entendido como referência” (COSTA LIMA, 2009, p.141). Dessa maneira, se, por um lado, o discurso da História não se confunde com a ficção autonomizada / com a ficção interna, por outro, “sua apreensão conceitual é bastante menor do que, na filosofia ou nas ciências sociais, seu halo metafórico”, uma vez que o historiador, como não consegue alcançar o fato em sua integridade, “dele se aproxima o melhor que pode, sem, entretanto, deixar de contar com um aspecto mimético, ou seja, com o analógico inerente à metáfora”, conclui o teórico brasileiro (COSTA LIMA, 2019, p.279).

Vejamos, então, como Modesto Carone postula a metáfora absoluta.

Em seu livro resultante de sua tese de doutorado, ao estudar a obra lírica de Georg Trakl, aparentemente sem conhecer a teorização de Blumenberg, Modesto Carone formula o conceito de metáfora absoluta e se vale da técnica da montagem para explicitar sua operacionalização na linguagem do poeta austríaco. Cabe, entretanto, a ressalva de que, diferente de Blumenberg cuja reflexão não mira exclusivamente questões estéticas, e de Costa Lima, que a todo momento faz referências aos tratados clássicos, salientando



as nuances conferidas ao tratamento da questão por gregos e romanos, Carone privilegia a construção da metáfora na linguagem poética, sem problematizar como a sua noção foi assimilada e transmitida, posteriormente, pelos latinos e, de igual maneira, sem questionar o estatuto da linguagem poética frente à científica.

Apoiado em Gerhard Neumann, Carone define a metáfora absoluta como “um meio verbal para a apreensão de ‘algo’ que não é verbalmente exprimível” (NEUMAN apud CARONE, 1974, p.94). Por sua vez, esse “‘algo’ que não é verbalmente exprimível”, isto é, o que não pode ser abarcado pelo conceito, dito com nossas palavras, remete “o leitor ao encontro de coisas apenas pressentidas”, e essa “outra coisa”, acionada pela metáfora absoluta, “é identificável à realidade evasiva do ‘indizível’”. Carone considera a linguagem do indizível “como um malogro bem sucedido”, pois, não se deixando apreender pelo conceito, é configurada pela metáfora absoluta (CARONE, 1974, p.93). A metáfora absoluta, portanto, romperia com a orientação clássica (isto é, latina, rephraseamos nós) e pós-clássica de “pedir licença aos ouvidos comuns para dizer coisas incomuns”, gesto consagrado na fórmula ciceroniana *ut ita dicam* [por assim dizer], na medida em que, ao aproximar ideias, elementos distantes, quebra as regras lógicas do discurso e empresta arrojo, surpresa, estranhamento, como diriam os formalistas russos, ao enunciado verbal (CARONE, 1974, p. 61-62).

Antes de nos encaminharmos para a finalização dessas notas, vale ainda discutir como se operacionaliza o processo metafórico na linguagem do discurso ficcional. Enquanto para Ricoeur, conforme visto anteriormente, isso se dá por meio do estabelecimento de uma aproximação semântica entre termos distantes (RICOEUR, 1983, p.289), para Modesto Carone, recorrendo às lições Serguei Eisenstein, o processo metafórico é operacionalizado via a técnica de montagem cinematográfica.

De acordo com Eisenstein, a montagem resulta de “uma ideia que nasce da colisão de planos independentes – planos até opostos um ao outro” (EISENSTEIN, 1990, p. 52). É da superposição ou da colisão desses planos independentes ou opostos que surge, portanto, uma dimensão nova, mais elevada (EISENSTEIN, 1990, p.52). Segundo Carone, o próprio Eisenstein identificou na montagem a presença de dois fatores caros à



Regina Lucia de Faria

estética moderna, tornando possível transpor a formulação de sua teoria para outras artes além do cinema: “o fragmento, unidade material de que se vale a composição, e a produção de significados, chamados por Eisenstein de ‘terceiro termo’” (CARONE, 1974, p.104). Trazendo a exposição para a arte verbal, é essa operação fundamental do processo da montagem que se aproxima do processo de composição metafórica, “em cuja forma literal se observa a junção ‘alógica’ de elementos estranhos um ao outro para engendrar uma possibilidade semântica que não pode ser encontrada em nenhum dos termos da equação considerados isoladamente” (CARONE, 1974, p.104). Lembramos que Theodor W. Adorno, no ensaio “Revendo o Surrealismo”, afirma que entender o movimento pela psicologia ou psicanálise seria torná-lo “tão inofensivo que não deixaria nenhum espaço para o escândalo que o Surrealismo pretendia, e que configurava seu elemento vital” (ADORNO, 2003, p.136). Adorno defende, então, que os procedimentos artísticos do Surrealismo derivariam de “motivos provenientes da montagem, e que a justaposição descontínua das imagens na lírica surrealista também possui esse caráter” (ADORNO, 2003, p.137). Haroldo de Campos, Antonio Candido também assinalam a técnica de montagem eisensteiniana como procedimento de composição da metáfora explorado pelos modernistas brasileiros, como, por exemplo, Mário de Andrade, como se lê em “A escrava que não é Isaura”, e Oswald de Andrade, em sua prosa experimental (CANDIDO, 1977, p.38; CAMPOS, 2016, p.135).

Luiz Costa Lima, por sua vez, concorda com a justaposição de elementos alógicos no processo de sua configuração, na medida em que defende ser a metáfora absoluta constituída por saltos. Baseado no já aqui explorado trecho da Poética em que Aristóteles diz que “bem expressar-se em metáforas” é “bem apreender a semelhança”, e em diálogo com R. Dupont-Roc e J. Lallot, editores franceses da obra aristotélica, e com Jean-Pierre Vernant, estudioso da cultura da Grécia antiga, Costa Lima afirma que “a metáfora é possibilitada por um jogo entre o sentido comum de um termo e o salto que executa o agente bem dotado”; são esses saltos metafóricos que permitem tornar o indecível temático (COSTA LIMA, 2014, p.32). Nessa perspectiva, entende-se por indecível aquilo que não pode ser conceituável, isto é, aquilo que é resistente ao conceito (COSTA LIMA, 2015, p.217). Em contrapartida, além de conter o indecível e, por isso, provocar

FARIA, Regina Lucia de. Algumas notas sobre a metáfora. *Seda: Revista de Letras da Rural, Seropédica-RJ*, v. 8, n. 16, Jan.-Jun., 2024, p. 34-50.



o estranhamento, Costa Lima chama a atenção para o fato de a metáfora absoluta apresentar em sua constituição um vetor analógico / de semelhança, pois sem ele a metáfora tornar-se-ia impenetrável para o receptor. Citando diretamente Luiz Costa Lima:

Afirmo que a metáfora absoluta contém, em sua formulação, o indecível porque o dizível é sempre passível de ser conceituado. Mas a reiteração não quer dizer que a metáfora absoluta, mesmo em sua espécie “explosiva” – que explora a “coincidência dos opostos” – não contenha uma base analógica, ainda que estreita. Devo então acrescentar: por mais rala que seja a base analógica, ela é indispensável porque, em sua ausência, a metáfora deixaria de ser um dito escuro (formante de um trobar clus) para se tornar impenetrável. (COSTA LIMA, 2015, p.127)

Dessa maneira, de acordo com Costa Lima, a metáfora, tanto a corriqueira quanto a absoluta ou explosiva, se constitui a partir da tensão entre semelhança e diferença. Porém, como a metáfora corriqueira está assentada na contiguidade de sentido, seu efeito é fraco; já o efeito da metáfora absoluta ou explosiva, além de “transgredir uma organização argumentativa”, “cria um enredo que antes seria tido como inverossímil”, uma vez que seu processo de composição decorre de saltos (COSTA LIMA, 2015, p.174). Daí ser ingrediente fundamental para a configuração da ficção literária. Por outro lado, não se pode esquecer que, assim como a *mimesis* de produção não é “pura diferença em relação a um referente”, a metáfora absoluta ou explosiva “tampouco é idêntica à pura transgressão” (COSTA LIMA, 2015, p. 197).

Sem discordar propriamente daqueles que defendem a técnica da montagem como recurso para a operacionalização dos saltos que constituem a metáfora absoluta na arte verbal, a nossa hipótese é que a auditividade pode também ser vista como instrumento para captar o processo de composição da linguagem metafórica e, em consequência, da *mimesis* verbal⁵.

Conforme inicialmente esboçada por Antonio Candido e depois aprofundada e revista por Luiz Costa Lima, entende-se por auditiva uma tradição que se caracteriza pela produção de textos que, embora compostos em um tempo em que a escrita já fosse

⁵ Em ensaio publicado na revista Escritos – “Tradição auditiva e mimesis: uma possível aproximação da linguagem de Guimarães Rosa” –, mostramos que a auditividade, quando profícua, pode ser um vetor eficaz para o fabrico da mimesis de produção (FARIA, 2017, pp 72-94).



Regina Lucia de Faria

dominante, apresentam uma linguagem argumentativa ainda subordinada à formulação oralizada. A explicação para tal configuração assenta-se no fato de o público, formado, majoritariamente, por uma população iletrada, constituir-se mais de auditores do que de reais leitores. Nesse sentido, a “tradição de auditório”, mantida ao longo de todo o século XIX, continuada, em certa medida, no XX, e ainda presente no XXI, é responsável pela produção de textos que, dispensando a intermediação da página impressa, guardaria do formato oral a expressão leve, ligeira, grandiloquente, patrioteira e sentimental, prejudicando, conseqüentemente, a formação de uma literatura complexa que exigisse leitura atenta, conforme expõe Antonio Candido, no ensaio “O escritor e o público” (CANDIDO, 1985, p.73-88). A linguagem auditiva é, por conseguinte, um discurso híbrido, pois, apesar de estar fundada “em moldes escriturais”, não demonstra claramente o desenvolvimento das premissas em que se sustenta. Como diz Costa Lima, “de a passasse a y, sem que o auditório perceba ou questione ou se interesse em questionar a ausência dos elos” (COSTA LIMA, 1981, p.17). Com intuito persuasivo, a composição da frase visa a provocar um impacto não intelectual, mas sim emocional sobre o receptor, obliterando sua capacidade dialógica ou questionadora. Esse traço auditivo, característico de nossa cultura, conforme Costa Lima mostra no ensaio “Da existência precária: o sistema intelectual brasileiro”, publicado em **Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria** (1981), explica tanto o estilo leve e fácil de nossa produção ficcional – já assinalado por Candido –, quanto a debilidade teórica e o dogmatismo de nossa produção crítica, o autoritarismo e o gosto pelas polêmicas que fascinavam os nossos intelectuais oitocentistas e que continuam fascinando os contemporâneos, certa resistência à reflexão, manifesta no estilo persuasivo e no elogio ao intuicionismo, em nosso meio acadêmico em geral. Assim como o estilo persuasivo visa arrebatá-lo pela palavra empolgada, entusiasta, sem exigir do receptor inteligência para segui-lo, o intuicionismo aí não significa negação do papel da intuição como o passo inicial para se alcançar o conhecimento; antes refere-se ao culto do improvisado, da figura do gênio impetuoso que cria “respaldado no talento espontâneo” (COSTA LIMA, 1981, p.15-27;



1991, p. 273)⁶. Nesse sentido, o traço auditivo reforça o caráter dependente de nossa cultura, na medida em que a reflexão e o trabalho exigidos para a produção de conhecimento são substituídos pelo gosto ostentatório da citação, pelo consentimento do intelectual ou do artista de aceitar-se como simples divulgador da última ou penúltima novidade teórica fornecida pelos centros acadêmicos europeus ou norte-americanos que aqui será trocada assim que lá sua legitimação for questionada. Sem almejar o papel de produtores de conhecimento, nos contentamos com o posto de “divulgadores”, “seguidores”, “aplicadores” de certa linha de pensamento. Caso algum nome entre nós escape desse esquema e ouse teorizar, seu reconhecimento pelos pares apenas será acatado se obtiver aprovação nos centros metropolitanos, outra faceta do nosso caráter de dependência cultural.

Sem que o cenário intelectual brasileiro passasse por uma radical transformação, mesmo tendo suas reservas em relação ao gênero, a tarefa de resenhar para o caderno **Ideias**, do **Jornal do Brasil**, o primeiro volume das crônicas de Machado de Assis, reunidas e cuidadosamente comentadas por John Gledson, permitiu Costa Lima rever sua avaliação crítica e igualmente perceber a riqueza e o alcance da linguagem desses escritos machadianos, lidos à luz do rigoroso trabalho de pesquisa do professor e estudioso inglês, pois deu-lhe condições de verificar que a auditividade pode ser profícua se praticada proposital e experimentalmente. Foi-lhe possível perceber tal rentabilidade ao constatar que, sob o estilo leve e aparentemente alheio a seu tempo e país, as crônicas machadianas, escritas para a **Gazeta de Notícias** durante os anos de 1892 – 1893, traziam comentários afiados sobre a situação política da República, situação essa descortinada agora para o leitor contemporâneo graças ao minucioso aparato crítico oferecido por Gledson (COSTA LIMA, 2002, p. 327-330). O efeito do traço auditivo na linguagem machadiana, não se reduzindo ao impacto persuasivo, mas por exercer função “crítico-construtiva”, provoca no leitor o sorriso irônico (COSTA LIMA, 2017, p.267). O traço auditivo aí identificado

⁶ Cabe lembrar que Machado de Assis na “Advertência da primeira edição” de seu primeiro romance – *Ressurreição* (1872) –, problematizando a figura do gênio, além de apresentar-se como “operário” do fazer literário, afirma ser a obra resultado de uma ambição “refletida”.



Regina Lucia de Faria

produz na linguagem machadiana um torneio que Costa Lima associa ao “estilo de capoeira”, “ao estilo à la Garrincha”, na medida em que, ao romper com a lógica proposicional de uma argumentação linear, cujo modelo seria “se a, b, c, então d”, cria um encadeamento solto, “embora sintaticamente bem estabelecido” (COSTA LIMA, 2002, p.335). O “estilo de capoeira” machadiano seria conduzido por um princípio que o teórico brasileiro chama de “constelacional”:

Por princípio constelacional entendemos a conexão de blocos proposicionais diversos, que, entretanto, se interliga por um motivo comum; este motivo os “ilumina” por uma luz diversa da que seria apropriada a cada bloco. (COSTA LIMA, 2002, p.335)

Ao suspender as cadeias demonstrativas do discurso, já que a afirmação “a” gera “b” que gera “y”, a auditividade, quando proposital perturba a lógica proposicional, pois produz um “salto” – um vazio, uma descontinuidade – que rompe a ordem lógica e, conferindo à linguagem uma instabilidade semântica ad *infinitum*, lança o leitor num terreno movediço, na medida em que o sentido, nunca estabilizado, se dobra e se desdobra indefinidamente, efeito semelhante às invenções engendradas pela mão esquerda descritas nos versos de João Cabral de Melo Neto no poema “O sim contra o sim”, citado pelo teórico no ensaio “Dependência cultural e estudos literários” (COSTA LIMA, 1991, p.273).

A linguagem auditiva, como estabelece uma ruptura com as cadeias demonstrativas, constituindo-se, em consequência, de saltos alógicos, promove uma profusão de imagens que, por apontar ao mesmo tempo para direções contrárias, confere ao texto camadas de leitura que exigem do leitor um trabalho de escavação da linguagem. Isso por que essa profusão de imagens em ação produz o que Costa Lima chama de “máquina da *mimesis*”, que, por sua vez, no discurso verbal, opera “por superar as semelhanças em que de início se apoiou”, para fazer “emergir uma imagem final em que domina algo incompreensível do ponto de vista das categorias apenas perceptivas” (COSTA LIMA, 1997, p. 191). O choque de imagens promovido pela auditividade deixa entrever na superfície do texto planos que tornam flagrantes as diferenças do enunciado que, observadas a partir de um determinado contexto, colocam em xeque a leitura



automatizada. Pois a suspensão das cadeias demonstrativas instaura vazios que são preenchidos por uma imagem nova independente, resultado da aproximação dessas imagens díspares, que, por seu turno, simultaneamente evidencia a transgressão de uma lógica argumentativa e cria outra que, embora esteja assentada na diferença, não rompe por completo com a verossimilhança, conforme os esquemas anteriormente apresentados da *mimesis* da produção e da metáfora absoluta.

Referencias

ADORNO, Theodor W. Revendo o Surrealismo. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M.B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ARISTÓTELES. *Poética*. Edição bilíngue. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Introdução e notas de Jean Voilquin e Jean Capelle. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.

ARISTÓTELES, *Retórica*. Tradução, textos adicionais e notas de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.

ASSIS, Machado de. Ressurreição. In: ASSIS, Machado de. *Obras completas*. v.I Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985, pp.115-195.

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37 ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 1999.

BLUMENBERG, Hans. *Teoria da não conceitualidade*. Tradução e introdução de Luiz Costa Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BLUMENBERG, Hans. *Paradigms for a Metaphorology*. Translated from the German with an afterword by Robert Savage. Ithaca, NY: Cornell University Press; Cornell University Library, 2016.

BLUMENBERG, Hans. “Imitação da natureza”: contribuição à pré-história da ideia do homem criador. In: COSTA LIMA, Luiz (Organização). *Mimesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p.87-135.

FARIA, Regina Lucia de. Algumas notas sobre a metáfora. *Seda: Revista de Letras da Rural*, Seropédica-RJ, v. 8, n. 16, Jan.-Jun., 2024, p. 34-50.



Regina Lucia de Faria

CAMPOS, Haroldo. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar*. Textos de Menotti del Picchia, Mário de Andrade, Haroldo de Campos; posfácio de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p.109-143.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 2 ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
CANDIDO, Antonio. O escritor e público. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 7 Ed. São Paulo: E. Nacional, 1985, p.73-88.

CARONE, Modesto. *Metáfora e montagem: um estudo sobre a poesia de Georg Trakl*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COSTA LIMA, Luiz. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

COSTA LIMA, Luiz. *Pensando nos trópicos: dispersa demanda II*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

COSTA LIMA, Luiz. *Terra ignota: a construção de Os sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

COSTA LIMA, Luiz. *Intervenções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis: desafio ao pensamento*. 2 ed. Florianópolis: Ed. da USFC, 2014.

COSTA LIMA, Luiz. *Os eixos da linguagem: Blumenberg e a questão da metáfora*. São Paulo: Iluminuras, 2015.

COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis e arredores*. Curitiba: Editora CRV, 2017.

COSTA LIMA, Luiz. *O insistente inacabado*. Recife: Cepe, 2018.

COSTA LIMA, Luiz. *Limite*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário Edições, 2019.

FARIA, Regina Lucia de. Algumas notas sobre a metáfora. *Seda: Revista de Letras da Rural*, Seropédica-RJ, v. 8, n. 16, Jan.-Jun., 2024, p. 34-50.



Algumas notas sobre a metáfora

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução: Teresa Ottoni; Revisão: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1990.

GARCIA, Othon M. *Comunicação em prosa moderna*. 26 ed. Rio de Janeiro: 2006.
ISER, Wolf. El acto de ler. Traducción del alemán por J.A. Gimbernat; traducción del inglés por Manuel Barbeito. Madrid: 1987.

PINHEIRO, Paulo. Introdução. In: ARISTÓTELES. *Poética*. Edição bilíngue. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015, p.7-33.

RICOEUR. Paul. *A metáfora viva*. Tradução de Joaquim Torres Costa, António M. Magalhães. Porto: Rés Editora, 1983.

ROCHA LIMA, Carlos Henrique da. *Gramática normativa da língua portuguesa*. 35 ed. Rio de Janeiro, 1998. ALVES, ...
GOMES, ...

Recebido em: 14/11/2024

Aceito em: 23/12/2024