

A metáfora: da analogia à técnica de fusão de opostos

Aldo de Lima
Universidade Federal de Pernambuco

Resumo

Este artigo estuda a metáfora como analogia e comparação, interação, técnica de fusão e fusão de opostos. Para sua construção, procedeu-se a um levantamento teórico desde os gregos até o século XX: Aristóteles, Cícero, Quintiliano, I. A. Richards, Max Black, Marcuschi, Lipps, Paul Ricoeur, Donald Davidson, Nelson Goodman, Hugo Friedrich. Este levantamento possibilitou a argumentação de que no Ocidente a metáfora apresenta dois tipos conceituais e historicamente delimitados: a metáfora greco-romana, que é a da analogia e da comparação; a metáfora ibérica, que é a da interação de opostos, ou técnica da fusão de opostos.

Palavras-chave: metáfora, analogia, comparação, interação, fusão.

Abstract

This article studies metaphor as analogy and comparison, interaction, blending technique and opposite blending. For structuring the article we have proceeded a theoretical selection as from the greeks until XX century: Aristotle, Cicero, Quintilian, I. A. Richards, Max Black, Marcuschi, Lipps, Paul Ricoeur, Donald Davidson, Nelson Goodman and Hugo Friedrich. This selection made possible the argumentation that in west metaphor presents two conceptual types and historically delimited: greco-roman metaphor, related to analogy and comparison; iberian-metaphor, dealing with opposite interaction or opposite blending strategy.

Keywords: metaphor, analogy, comparison, interaction, blending.

Résumé

Cet article étudie la métaphore comme une analogie et une comparaison, une interaction technique de fusion et une fusion de contraires. Pour l'écrire, on a fait une recherche théorique dès les grecs jusqu'au XX siècle: Aristote, Cicéron, Quintilien, I. A. Richards, Max Black, Marcuschi, Lipps, Paul Ricoeur, Donald Davidson, Nelson Goodman, Hugo Friedrich. Cette recherche a permis de dire que à l'Occident la métaphore présent deux formes conceptuels et historiquement

délimitées: la métaphore grec-romaine, celle de l'analogie et de la comparaison; la métaphore ibérique, celle de l'interaction de contraires, ou de la technique de fusion de contraires.

Mots-clés: métaphore, analogie, comparaison, interaction, fusion.

*As metáforas geram uma realidade particular,
ou seja, aquela que não existe.*

Queneau

*A extensão em que um conceito explica algo
jamais pode ser absoluta; sempre é correlata
à expansão e à intensificação do entendimento
da estrutura total.*

Karl Mannheim

1. A lição do Ledor

É com Aristóteles (o Ledor, como o chamava Platão) que se inicia, no Ocidente, o debate teórico e funcional sobre a metáfora. O conceito pioneiro aparece na *Poética* — capítulo XXI, e é assunto nos capítulos IX, XVI, XXII. Na *Arte Retórica* — Livro III, ele volta a abordá-lo nos capítulos II, III, IV, VI, X, XI. Também em outros tratados ele se refere à metáfora conforme veremos no desenvolvimento deste artigo.

Em princípio pode nos parecer que o Estagirita, ao argumentar na *Poética* que “a metáfora consiste no transportar¹ para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia” (Aristóteles 1998:134), não tenha reconhecido na produção metafórica um ato criativo. Muito pelo contrário. Entendendo que a metáfora “revela o engenho natural do poeta; com efeito, bem saber descobrir as metáforas significa bem se aperceber das semelhanças”² (Aristóteles *idem*:138), Aristóteles

¹ “A medicina antiga — e também a Filosofia, começando por Platão — atribuíam a faculdade poética a um transtorno psíquico. Era uma mania, quer dizer, um furor sagrado, um entusiasmo, um *transporte*” (Grifo nosso.) (PAZ 1993:140). Indagamos: será que também Aristóteles chegou a adotar essa idéia, na medida em a palavra grega *methaforá* significa transporte? Será que tudo o que ele teorizou acerca da metáfora faz parte dessa tradição assinalada por Octavio Paz?

² A tese acerca da *semelhança* era comum entre os gregos. Também Platão assim compreende o trabalho do artista. No diálogo entre Sócrates e Adimanto, Livro II,

viu neste engenho uma forma e uma fonte de conhecimento cujos processos e produtos resultam de um associacionismo através do qual, como ele entendia, o ser humano constrói o conhecimento. Consequência deste associacionismo é a sua preferência pela metáfora formada a partir da analogia: “das quatro espécies de metáforas, apreciamos sobretudo as que se baseiam na analogia”, (Aristóteles s.d:195) e o seu conceito de poesia como imitação, a mímese — capítulo I da *Poética*.

Apesar de as lições dos capítulos XXI e XXII da *Poética* apontarem o *transportar* e a *semelhança* como processos formadores da metáfora, Aristóteles, como acabamos de ler, também ensina que ela, mesmo como produto do processo analógico, pode ser formada com a falta de um nome, ou com a negação das suas qualidades próprias. No capítulo XI, Livro III, da *Arte Retórica* ele diz, no entanto, que “devemos tirar as metáforas das coisas que nos são chegadas, sem serem demasiado evidentes” (Aristóteles s.d:198-199).

Muito embora tenha sua preferência pelo processo analógico, a lição sobre a ‘falta de um nome’ ou ‘a negação das suas qualidades próprias’ redireciona o próprio conceito de metáfora defendido pelo Estagirita. Para quem viu ‘qualidades próprias’ no signo lingüístico, a metáfora estaria mesmo submetida à idéia do *transportar* e da *semelhança*. Mas a inteligência racional que observa e argumenta que “não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (Aristóteles 1998:115), é a mesma que ultrapassa a compreensão das ‘qualidades próprias’ do signo lingüístico para observar as ‘qualidades verossímeis’ da metáfora. Como se vê, tanto o processo como o conteúdo metafórico, desde os ensinamentos de Aristóteles, não podem ser explicados apenas através de uma paráfrase que restitua ao nome que foi substituído, *figurado*, a sua ‘qualidade própria’.

Se assim o fosse, a metáfora seria tão-somente uma comparação entre um ser e outro ser, entre um ser e um objeto, ou vice-versa, e a

d’ *A República*, lemos o seguinte: “Adimanto — quais são essas fábulas e o que há nelas de condenável? Sócrates — o que antes e acima de tudo deve ser condenado, mormente quando a mentira não possui beleza. Adimanto — e quando não possui? Sócrates — quando os deuses e os heróis são mal representados, como um pintor que pinta objetos sem nenhuma semelhança com os que pretendia representar” (Platão 1997:65).

poesia uma forma e uma fonte de conhecimento alienadas da natureza. O que seria um contra-senso. Ao argumentar a catarse, o Ledor já dava lições sobre os conteúdos sociais da arte. Da arte como uma necessidade histórica para expressão, socialização e *purificação* das nossas visões de mundo, e dos nossos *impulsos íntimos*. Por conseguinte, a lição da catarse dá conta não só dos conteúdos sociais como dos conteúdos terapêuticos da arte e do seu valor ético.

Com uma visão pragmática e racionalista sobre a arte: “a arte é idêntica a uma capacidade de produzir, envolvendo o reto raciocínio. Toda arte relaciona-se à criação e ocupa-se em inventar e em estudar as maneiras de produzir alguma coisa que pode existir ou não e cuja origem está em quem produz, e não no que é produzido” (Aristóteles 2001:131), o Estagirita não poderia interpretar como alienado o trabalho do poeta. Ao dizer que o poeta é imitador, Aristóteles ratifica o vínculo entre poesia e conhecimento, poesia e natureza, sem comprometer, no entanto, a sua autonomia porque, como ele mesmo argumenta, a poesia trabalha com o verossímil: “a epopéia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações” (Aristóteles 1998:103). O poeta é um imitador na medida em que o “imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, apreende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado” (Aristóteles 1998:106-107). Esta congenialidade, segundo o Ledor, é uma das causas que contribuiu para a criação da poesia: “pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. [...] Porque ele é poeta pela imitação e porque imita ações” (Aristóteles 1998:115).

Ao comentar o conceito aristotélico de poesia como *imitação*, Octavio Paz (1983:195) assinala que não se pode compreender com toda a clareza o que significa a imitação ensinada por Aristóteles se esquecermos que para ele a natureza é um todo animado, um organismo e um modelo vivo.

Para Aristóteles e para todo o povo grego. Lembremo-nos da lição de Werner Jaeger (1989:8) quando ensina que o conceito de natureza construído pelos gregos é de origem espiritual. Antes mesmo desta

concepção, segundo a interpretação de Jaeger, os gregos já entendiam as coisas do mundo inalienáveis entre si, numa conexão viva onde tudo ganhava posição e sentido. A vocação do espírito grego para a apreensão das leis da realidade manifestava-se patente em todas as esferas da vida: pensamento, linguagem, ação e todas as formas de arte. Tudo se concentra na concepção do ser como estrutura natural, amadurecida, originária e orgânica.

Este senso de natureza³ apontado por Jaeger, leva-nos a outra lição de Octavio Paz (*op. cit.*:195) que aprofunda a compreensão do que o Estagirita argumentou acerca da poesia como imitação da natureza: “desse modo, a ‘ocorrência’ poética não brota do nada, nem o poeta a extrai de si mesmo: ela é o fruto do encontro entre a natureza animada, dona de existência própria, e a alma do poeta”.

De onde concluímos que a compreensão da dialética arte/natureza/sociedade é tão clássica quanto Aristóteles, e a interferência da arte sobre a natureza — porque esta, na sua interpretação, “não é capaz de realizar-se plenamente” (Aristóteles 1952:77) — é tão natural quanto o trabalho do poeta que a imita para algum fim: “não deve ser esquecido que a natureza, para Aristóteles, é sempre orientada por um fim, por isso imitá-la, ou aperfeiçoá-la, significa perseguir por meio da arte os mesmos

³ Garcia Bacca (1970:9-10) interpreta e explica a *Poética* a partir das relações do povo grego com a natureza: “Toda la filosofía griega, como ya es del dominio común, está impregnada de un hylozoísmo o animismo más o menos sutil y disimulado, operante siempre; es el resto de mentalidad primitiva que en el heleno quedaba. [...] Podemos, pues, añadir, sin bajar a detalles, que se irán descubriendo poco a poco en sus respectivos lugares, que: *el plan de la Poética es un plan hylozoísta. La obra poética es una manera de animal*” (Grifos do Autor). Ao comentar o conceito de Aristóteles sobre a arte — a arte, “por um lado, completa o que a natureza é impotente a efetuar, por outro lado a imita” — Pe. Marie-Dominique Philippe (2002:99) defende que não se trata de copiar, reproduzir a natureza. O Sábio “quer dizer que a arte age como a natureza: é princípio de movimento, de realização que tem sua determinação própria, seu fim próprio, seus meios próprios. Em outras palavras, a arte implica toda uma ‘técnica’ orientada conscientemente para uma obra precisa a realizar. O Filósofo, além disso, precisa bem que a arte ‘completa e imita a natureza’: a arte realiza o que a natureza não pode fazer, pois a natureza do universo físico não tem esse concurso imanente e imediato da inteligência. A produção artística é obra da inteligência. Por isso a arte pode expressar e dizer certa perfeição que a natureza, na maioria dos casos, não pode exprimir. Aristóteles o mostra, sobretudo, com respeito ao poeta, pois talvez seja na poesia, na tragédia, que isso se manifesta melhor”.

fins próprios dela. (...) A consequência desta concepção é que não apenas o termo 'arte' frequentemente é, para Aristóteles, sinônimo de 'ciência', mas também que a arte coincide exatamente com certo tipo de ciência, as assim chamadas 'ciências poiéticas', ou produtivas" (Berti 1998:163-164).

À proporção que imita as ações e a vida, "a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida [...] e a própria finalidade da vida é uma ação" (Aristóteles 1998:111), a poesia, na interpretação de Aristóteles, é uma forma de conhecimento, porque a imitação é um ato cognitivo. É importante realçar que o pensamento do Ledor acerca da imitação antecede as lições do mais obstinado interacionista que a Epistemologia conhece: Jean Piaget, em cujo livro *A formação do símbolo na criança*, dedica toda a sua primeira parte à "gênese da imitação".

No âmbito do conceito aristotélico, a metáfora é gênero, isto é, princípio básico, e não espécie. É neste sentido que nele não há diferença entre metonímia⁴ e metáfora, embora seja possível caracterizá-las: a

⁴ Metonímia é uma palavra que não aparece na *Poética*, nem na *Arte Retórica*. Gilberto Mendonça Teles (1989:374) ensina que o termo metonímia "deve ter sido criado no período do helenismo greco-latino. E foi possivelmente o retor Dionísio de Halicarnasso quem o levou para Roma, no tempo de Augusto. Quintiliano divulgou-o na sua *Institutio Oratoria* (VIII, 6,23), aparecendo assim descrito na *Retórica* a Herênio (IV,43): 'ornamento que, de objetos vizinhos e análogos, tira uma expressão que sugere a idéia de um objeto que não é chamado por seu nome, como se alguém, falando de Tarpeius, o chamasse Capitolino'. O mesmo fenômeno expressivo era também conhecido em Roma por denominatio, epitimeses e hipálage, tal como aparece no *Orator ad M. Brutum* (27,93), de Cícero". Há pesquisadores que não vêem diferença entre metonímia e sinédoque. Wolfgang Kaiser (1976:120) entende "que entre sinédoque e metonímia não é costume estabelecer hoje grande diferença. Em ambos os casos se trata de um desvio, tomando a parte pelo todo (lar, em vez de casa de família), a matéria pelo produto (uva por vinho), um indício somático pelo indivíduo ou grupo de indivíduos (cabelo branco por velhice), o autor pela obra (ler Homero), a causa ou meio pelo efeito (língua em vez de idioma, letra em vez de caligrafia), etc., etc. Pode dar-se também o caso contrário e termos, então, de partir da generalidade para o caso especial (mortais em vez de homens)." Roman Jakobson (1994:57) também vê a sinédoque no âmbito da contigüidade: "seguindo a linha das relações de contigüidade, o autor realista realiza digressões metonímicas, indo da intriga à atmosfera e das personagens ao quadro espaço-temporal. Mostra-se ávido de pormenores sinédóquicos. Na cena do suicídio de Anna Karenina, a atenção artística de Tolstói se concentra na bolsa da heroína; e em *Guerra e Paz*, as sinédoques 'buzo no lábio superior' e 'ombros nus' são utilizadas pelo mesmo escritor para designar as personagens femininas às quais esses traços pertencem". Umberto Eco (1984), no entanto, argumenta que nos quatro tipos de metáfora ensinados por Aristóteles, dois

metáfora, pela *similaridade* e *analogia*; a metonímia, pela contigüidade do gênero para a espécie, da espécie para o gênero, da espécie de uma para a espécie de outra.

Na *Arte Retórica*, Aristóteles (s.d:176) ensina que “não há ninguém que na conversação corrente não se sirva de metáforas”. A inclusão do assunto nesta *Arte* caracteriza a metáfora como um instrumento de comunicação tanto do discurso poético como do retórico. Por conseguinte, vê-se que o seu mecanismo básico, o “transportar e a similaridade”, exerce duas funções: uma poética, que está ligada à mimese; outra retórica, ligada à persuasão. Não esqueçamos, contudo, que o Sábio proscree a metáfora da argumentação científica porque ela lhe é imprópria: “outro lugar comum consiste em ver se o opositor falou por metáfora, por exemplo, se definiu ciência como irrevogável, ou terra como nutriz, ou temperança como harmonia, uma vez que tudo quanto se diz por metáfora é obscuro” (Aristóteles 1987:200).

Também nos *Analíticos Posteriores* e nos *Tópicos*, a lição se repete. Naquele, lê-se o seguinte:

se, na controvérsia dialética temos de evitar as metáforas, é também evidente que não nos devemos servir de metáforas, nem de expressões metafóricas na definição, de contrário também a dialética utilizaria as metáforas (Aristóteles 1987:152).

Neste, lê-se que

entre todas as definições, as de ataque mais difícil são as que utilizam termos que, em primeiro lugar, não sabemos bem se são aduzidos na acepção simples ou em várias acepções, ou que, por outro lado, não sabemos se são aduzidos em acepção literária, ou por metáfora, por quem define. É em virtude da sua obscuridade que não se torna possível argumentar contra esses termos; e como se ignora se essa obscuridade é devida ao caráter metafórico, torna-se impossível refutá-los (Aristóteles 1987:291).

são sinédoques: gênero a espécie; espécie a gênero. Este argumento ele defende e explica no terceiro capítulo do seu *Conceito de Texto*. Tanto neste capítulo como no quarto, Eco explana suas interpretações acerca da metáfora ora como produto de semelhanças, ora como produto de oposição: “percebe-se que o fato de a metáfora recorrer a semelhanças não é uma definição muito convincente. Recorre a semelhanças desde que existam muitas oposições” (p. 87).

Apesar destas advertências, o uso da metáfora no domínio da retórica é possível com a condição de evitar o estilo poético: “[as metáforas] podem dar frieza ao estilo. Podem ser inconvenientes, umas porque são ridículas — a prova está em que os autores cômicos também recorrem a elas —; outras podem pecar por excesso de majestade e por seu caráter trágico. Além disso, são obscuras se tomadas de longe” (Aristóteles s.d:181). Esta mesma lição é encontrada no capítulo X da Retórica: “[a metáfora], porém, não deve ser tomada de longe — pois em tal caso seria difícil de apreender -, nem ser de interpretação que salte à vista, — pois deixaria de causar impressão” (Aristóteles s.d:195). Aqui fica bem patenteada a importância que Aristóteles atribui ao contexto como elemento formador de metáforas.

Problematizadas no campo da aprendizagem, observa-se que tanto a mimese (representação, imitação) como a metáfora (transporte, semelhança ou interação/fusão) são processos que têm importância substantiva na construção do conhecimento. Com relação à metáfora, pesquisas recentes, a exemplo das empreendidas por Howard Gardner (1999:143), demonstram a vocação humana de produzi-la desde a sua mais tenra idade de sujeito falante.⁵

Quanto à mimese, todos sabemos que o sujeito cognoscente não só imita como modifica e constrói esquemas através das suas ações interativas com o mundo concreto no qual é um sujeito ativo. A construção do conhecimento em todos os seus níveis está ligada à ação resultante da interação sujeito/objeto.

Neste contexto de ensaios e experiências, onde o ser humano executa ações construindo a inteligência, está mais uma explicação para o que Aristóteles pensou sobre mimese como representação ou imitação, e metáfora como um transportar ou uma analogia. À proporção que se contrapôs à doutrina das idéias inatas, o Estagirita a substituiu pela

⁵ Também Giambattista Vico (1979:41;44-45) já registrara essa vocação na sua *Ciência Nova*: “o mais sublime ofício da poesia é o de conferir sentido e paixão às coisas insensatas. E é propriedade dos infantes o tomar coisas inanimadas entre as mãos e, entretendo-se, falar-lhes como se elas fossem pessoas vivas. [...] É fato natural nas crianças que as mesmas com as idéias e nomes dos homens, das mulheres e das coisas que pela primeira vez conheceram, com essas idéias e com esses nomes aprendam e nomeiem todos os homens, mulheres e coisas que se assemelham ou tenham alguma relação com as primeiras coisas apreendidas”.

tabula rasa, onde vão sendo impressas as associações. Com efeito, o conhecimento, a inteligência, provém dos sentidos que dotam a mente de imagens as quais se associam entre si segundo a contigüidade, a semelhança e o contraste. Essa base teórica associacionista nos dá a impressão de que a metáfora, principalmente ela, não deixa de ser um conceito 'lógico' através do qual seu primeiro teorizador ensinava um raciocínio que se contrapunha à Lógica que ele criou. Por ser um lógico é que ele identificou a metáfora e observou que as palavras com seu *sentido ordinário* comunicam tão-somente aquilo que já sabemos. Por isso, seu gênio defendeu que "desviar uma palavra de seu sentido ordinário permite dar ao estilo maior dignidade" (Aristóteles s.d:176).

Se para Aristóteles poesia é imitação, a metáfora, como ele teorizou, teria que, necessariamente, ser mesmo analogia. Dessa forma, há uma lógica na aristotélica lógica acerca da metáfora. Mas esta, na medida em que permite ao ser humano ressignificar o mundo, renomeá-lo, *reorganizá-lo*, não é tão-somente analogia.

Passemos a outras lições acerca desse instrumento que dimensiona a dignidade do estilo (da fôrma), ao ressignificar seus conteúdos (sociohistóricos). Algumas destas lições explicam a metáfora para além da analogia.

2 A astúcia do Ledor⁶

Parodiando José Guilherme Merquior, dizemos que a história da metáfora no Ocidente é uma longa crônica quase sempre permeada pelo pensamento do Estagirita.

Em princípio, o *transportar* e a *semelhança* do Estagirita podem até parecer fragmentários; são, no entanto, a fonte para muitas reflexões

⁶ A paródia com o título do livro de José Guilherme Merquior (1972:12) é explicada com as palavras do próprio crítico: "o fenômeno, porém, por nós chamado 'astúcia da mímese', não concerne especificamente ao lírico. A obtenção de um conhecimento especial sobre aspectos 'universais' da vida humana (considerados de interesse constante para o espírito) mediante a figuração de seres singulares é comum a todos os gêneros literários; é o modus operandi da literatura em geral. Ora, a astúcia da mímese indica a causa final do literário, que guarda o segredo da universalidade das suas obras: essa capacidade de interessar aos homens em qualquer tempo e lugar" (grifo nosso).

sobre a metáfora. Da investigação retórica, semântica e lingüística à filosófica e à psicológica, o conceito do Sábio grego, aceito ou não, revisto ou esquecido, não deixa de ser a base para diversos estudos sobre essa *forma de elocução poética* (e retórica). Seu pensamento influenciou grande segmento da crítica ocidental desde os romanos até a crítica do ainda contemporâneo século XX.

Ao que ele designou de *metaphorá*, Cícero, que se preocupou com os efeitos estéticos da metáfora, atribuindo-lhe o poder de manifestar idéias com concisão, realce e brilhantismo, chamou de “*translatio*: *Translatio similitudinis est ad verbum unum contracta brevitatis*” (Carreter 1990:275). Termo, aliás, que parece ter recebido a preferência de uma crítica com relação ao *transporte* aristotélico.

Preferência e interpretações maiores, entretanto, recaíram sobre a tese de Quintiliano para quem a metáfora “é uma comparação abreviada, *metaphora brevior est similitudo*, usada por todas as pessoas, mesmo aquelas sem cultura, nem sensibilidade” (Moisés 1974:327).

No que pese a influência da tese quintiliana, a metáfora não é processo nem produto de uma *comparação*, porque, como sabemos, ela proporciona, ao contrário desta (do *símile*), novas formas de conhecimento. O comparativo *como* indica apenas que dois seres ou dois objetos se justapõem no todo ou em parte, mas não se incorporam, não se *fundem* e, por isso, não criam uma nova realidade, um novo significado, sobretudo, um novo conhecimento. Ainda que o próprio Aristóteles empregue o *como*, ele ensina que ao se empregar, por exemplo, esta metáfora: “um homem honesto é como o quadrado, ambos os termos implicam uma idéia de perfeição, mas não mostram o ato. Pelo contrário, a expressão: ‘Ele possuía o vigor e a flor da idade’, traduz um ato; esta igualmente: ‘Tu, como homem livre de embargos...’ encerra um ato. Do mesmo modo esta metáfora: ‘E os helenos lançando-se com seus pés rápidos’. O vocábulo (lançando-se) mostra um ato e constitui uma metáfora” (Aristóteles s.d:198).

O pensamento de Aristóteles, este sobretudo, e o de Quintiliano formarão a base de uma *teoria da metáfora* a qual só no século XX será avaliada, e reinterpretada, através de estudos semânticos, filosóficos e

lingüísticos.⁷ Sobre a tradição da metáfora no Ocidente, Oswaldino Marques (1956:19-20) ensina que os antigos consideraram quatro tipos principais de translação: de seres animados a inanimados, dos inanimados aos animados, dos animados aos animados e dos inanimados aos inanimados. Para este crítico, é evidente um esforço no sentido de reduzir a amplitude do conceito aristotélico de metáfora, que admitia toda sorte de transposições. Para os retóricos gregos e romanos subseqüentes, a metáfora só designa transposições fundadas na relação de semelhança.

Conforme assinalamos, só nas primeiras décadas do século XX é que essa tradição será substancialmente revista e avaliada. O estudo pioneiro, e dos mais importantes, que a contemporaneidade realizou sobre a metáfora é o do semanticista, psicólogo e teórico de poesia I. A. Richards. Suas reflexões sobre este assunto estão em *O Significado de Significado, Princípios de Crítica Literária e Filosofia da Retórica* (*The Philosophy of Rethoric*).

Em *O Significado de Significado*, Richards (1972:218) argumenta que a metáfora é a simbolização primitiva da abstração e que se torna possível porque em sua acepção mais genérica ela “é o uso de uma referência a um grupo de coisas entre as quais existe uma dada relação análoga num outro grupo. Na compreensão da linguagem metafórica,

⁷ Naturalmente que ao longo de todos os anos que antecederam o século XX, a metáfora foi especulada: “durante a Idade Média, o assunto esteve geralmente à margem das cogitações, em parte refletindo o estado geral das coisas literárias. Afora incidentais referências de Geoffroy de Vinsauf e sua *Poetria Nova* (século XII), o tópico foi relegado a segundo plano, e assim praticamente permaneceu até os séculos XVI e XVII. Em 1725, Giambattista Vico na sua *Scienza Nuova* discute o assunto; em 1762, com a publicação de *Elements of Criticism*, Lorde Kames retoma a questão da metáfora. (...) Decerto, a doutrina clássica continuava largamente acatada, mas aos poucos as análises em torno da metáfora abandonavam o estágio retórico, gramatical, formal, e penetravam num estágio semântico ou filosófico. Deixava, portanto, de ser divisada como figura de linguagem para se converter em figura de pensamento. O impulso inicial veio-lhe do *Essai de Sémantique* (1897), de M. Breal” (MOISÉS 1989: 198; 1974:327-328). Outros estudos clássicos que se destacam sobre o assunto são o *Traité des Tropes*, de DuMarsais — 1730; *Les Figures du Discours*, de Pierre Fontanier — 1821. Greimas e Courtés (s.d.:274) assinalam que a produção teórico-acadêmica sobre a metáfora é tão extensa que “pode constituir sozinha uma biblioteca”.

uma referência toma parte do contexto de uma outra referência, numa forma abstrata”.

Segundo Richards, há duas maneiras para esse processo. Por exemplo: (inspirado no próprio autor) uma referência à pedra pode ser conjugada a uma referência ao homem, sendo o resultado uma referência ao homem que trabalha com pedra, isto é, o pedreiro, aquele cujo ofício é o trabalho com pedra e cal. Nesse caso não há metáfora. Mas quando se diz: ‘Vivemos numa selva de pedra’, a parte do contexto da referência à pedra, que se combina com as outras referências, aparece numa forma abstrata, ou seja, as suas características pertinentes não estão incluídas no conjunto de edifícios que compõem a imagem das grandes metrópoles.

Em *Princípios de Crítica Literária*, I. A. Richards (1972:218) argumenta, como ele mesmo designa na nota 225 de *O Significado de Significado*, sobre outras formas de metáfora. Aqui, segundo as suas lições, a metáfora e a comparação podem ser consideradas em conjunto, além de terem uma grande variedade de funções na fala. Embora não explique como esse conjunto se processa, porque a metáfora é também uma comparação, nem explane sobre o que é essa variedade de funções na fala, Richards defende que uma metáfora pode ser ilustrativa ou diagramática. Este é o uso científico ou prosaico mais comum da metáfora. Por conseguinte, a ilustração é tão-somente uma atitude, uma pretensão do orador para com o seu tema ou o seu auditório e a metáfora usada num sentido comum, trivial. Ao considerar outros usos da metáfora, o crítico inglês esclarece que uma das principais distinções entre a poesia e a prosa está no fato de que enquanto para aquela devemos ter atenção, conscientemente, às características essenciais das palavras, para esta a nossa atenção é desnecessária. É por isso que, nesse capítulo, ao conduzir a questão para o poético, a metáfora para Richards (1967:204) tem outros usos; ela é, por exemplo, “o agente supremo pelo qual coisas díspares e até então desconexas são ligadas em poesia por causa dos efeitos sobre atitudes e impulsos, que decorrem de sua colocação e das combinações que a mente estabelece entre elas”. Através dessa interpretação, o crítico inglês projeta o seu ponto de vista de que pensamento e metáfora (a poética, pelo visto) são articulados entre si e

supera a sua compreensão de metáfora (cf. Richards 1972:218 como analogia).

É no quinto capítulo do *The Philosophy of Rethoric* — ‘Metaphor’, que Richards (1950:94) discute com mais detalhe o assunto. Genericamente, esse capítulo pode ser visto como um aprofundamento daquilo que o seu autor refletiu nas duas obras já citadas. Aqui, sua lição maior: *o pensamento é metafórico*, em certo sentido já anunciada no capítulo sobre *A Imaginação*, pode até ser considerada, na atualidade, um truísmo. À época, no entanto, ela foi inovadora porque colocou a metáfora, para além dos âmbitos poético, retórico e semântico, no das ciências cognitivas. Ainda hoje, lendo autores como Lakoff e Johnson, vemos que, se há truísmo, ele se repete e é muito contemporâneo: “a afirmação mais importante que temos feito até aqui é que a metáfora não é apenas uma questão de linguagem, isto é, meramente de palavras. Pelo contrário, argumentamos que os processos do pensamento são na sua maioria metafóricos” (Lakoff; Johnson 1998:42).

Muito embora entenda que o conhecimento da realidade se baseia na relação sinal-intérprete-referente e que o pensamento resulta de um processo comparativo (associacionista) cujo sentido só existe no contexto a que pertence, a metáfora agora é vista por Richards (1950:92) como “princípio onipresente da linguagem” resultante de um confronto entre duas idéias: *tenor* + *vehicle* (veículo). (idem.:96)⁸

Essas idéias apontadas por Richards (1950:96) substituem certas locuções as quais, na sua opinião, só proporcionavam sentidos dúplices e

⁸ Oswaldino Marques (1956:21) argumenta o seguinte: “a rigor, os termos sugeridos por Richards são tenor e vehicle. Dada a impossibilidade de encontrarmos em português um equivalente satisfatório para ‘tenor’, tomamos emprestado a Charles Morris (ver ‘*Foundations of the theory of signs*’, Chicago, The Univ. of Chicago Press, 1945) a palavra *designatum*, que aí, também, desempenha um papel semelhante”. No entanto, J. A. Osório Mateus tradutor para a língua portuguesa do livro, em inglês, de Stephen Ullmann (*Semântica: uma introdução à ciência do significado*. 4. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977. p. 442), traduz esse termo por *teor*. Pesquisadores brasileiros atuais também traduzem o termo por *teor*, a exemplo de Luiz Antônio Marcuschi (A Propósito da Metáfora. *Revista de Estudos da Linguagem*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 82, 2000) e Mara Sophia Zanotto (Metáfora, Cognição e Ensino de Leitura. *Revista de Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada*, São Paulo, v. 11, n. 11. p. 25, 1995).

confusão terminológica no trato com o assunto. Na lição do crítico inglês elas substituem locuções como ‘a idéia original’ e ‘a idéia tomada de empréstimo’; ‘aquilo que está sendo dito ou pensado’ e ‘aquilo com que está sendo comparado’; ‘a idéia subjacente’ e ‘a qualidade imaginada’; ‘o tema principal’ e ‘aquilo que se lhe assemelha’; ou, ainda mais confusamente, ‘o significado e a metáfora’ ou ‘a idéia e a sua imagem’.

Decorrente de um processo interativo, essas *idéias em confronto* são responsáveis pela produção de um sentido novo, diferente do que apresentam isoladamente. Para Richards (1950:93) é essa interação que produz a metáfora, a qual passa a ser entendida por ele como “dois pensamentos de diferentes coisas que atuam juntos e escorados por uma única palavra, ou frase, cujo significado é o resultado da sua interação”.

Este interacionismo semântico de Richards será adotado, com variações, por Max Black. Em *A Metáfora*, cuja primeira versão data de 1954, Black (1966:51) argumenta, do ponto de vista da semântica, sobre uma *teoria da interação*, segundo a qual, a metáfora resulta de uma interação entre dois conteúdos semânticos distintos, formada pelo que ele designa de *focus* (conteúdo primário), que representa a palavra usada metaforicamente e *frame* (conteúdo secundário), que representa o contexto literal onde a metáfora está situada. Através do exemplo *o homem é um lobo*, Black explica esse processo interativo que ocorre entre dois conteúdos semânticos distintos. Tem-se aqui dois assuntos (*subjects*): um principal, que é o homem, e um secundário, que é o lobo. A exigência inicial é que os significados literais das duas palavras (dos assuntos) sejam conhecidos pelo leitor ou ouvinte, conhecimento que, necessariamente, não precisa ser o normal, dicionarizado, mas que esteja no que Black designa de *sistema de tópicos* da palavra. Ao ouvir ou ler uma metáfora, o falante seleciona algumas das propriedades *culturais* do assunto secundário (o lobo), *integrando-as* ao principal. O sentido metafórico, o algo novo que ela nos traz, viria dessa interação porque “a metáfora do lobo suprime certos detalhes e acentua outros: dito brevemente, **organiza** nossa visão do homem” (grifo nosso) (Black idem:49). Desta forma, as metáforas, porque expressam novas *organizações*, favorecem o ser humano a perceber aspectos da sua realidade ao mesmo tempo em que estabelecem certas interações entre ele e essa realidade físico-espiritual.

Nesta mesma obra, Black também nos apresenta uma ‘gramática lógica’ para a metáfora. Com esta ‘gramática’, Black (idem:37) pretendia obter respostas para perguntas, dentre outras, do tipo: “como reconhecemos um caso de metáfora?; existem critérios para tanto?; é possível traduzir metáforas para expressões literais?; quais são as relações entre a metáfora e o símile?; o que pretendemos dizer com a metáfora?” Para esta última pergunta, uma resposta, talvez, esteja no fato de seu autor ver na metáfora uma função cognitiva. Como ele próprio argumenta, a metáfora “organiza nossa visão de homem”.

Black entende que não é possível limitar as possibilidades de interpretação do sentido metafórico; esse sentido não pode ser observável a partir de um sistema padrão porque o falante está sempre produzindo situações metafóricas de efeito nada convencionais (decorrente, sem dúvida, do contexto). Daí a sua advertência para a necessidade de se considerar a ambigüidade como um dos aspectos da metáfora. A questão, no entanto, não está em se considerar a ambigüidade, mas o contexto. A interpretação de Marcuschi (2000:80-81) sobre a lição de Lipps de que não existe uma ‘significação originária’ mas ‘origem de um significado’ e para o qual o significado se *pleni-fica* (*voll-zieht*) apenas no contexto de uso, reforça o nosso ponto de vista:

explode-se, por exemplo, um edifício, uma ponte, etc. com dinamites, mas um orador explode, com palavras, uma reunião, como também operários explodem governos com greves, etc. Apesar de todas essas divergências, tudo isso é ‘explodir’ (Lipps 1958:67, com adaptações). Daí afirmar Lipps não haver ‘significado originário’, mas ‘origem de um significado’, o que torna a definição da metáfora como ‘transposição do significado de uma palavra’ totalmente inadequada (Lipps 1958:69-72).

Ao resumir a sua teoria interativo-semântica da metáfora, Max Black apresenta esses sete itens: 1) o enunciado metafórico tem dois temas distintos: um ‘principal’ e outro secundário; 2) o melhor modo de considerar tais assuntos é, com frequência, como ‘sistemas de coisas’, e não como ‘coisas’; 3) a metáfora funciona aplicando ao assunto principal um sistema de ‘significados acompanhantes’ característico do enunciado secundário; 4) esses significados geralmente consistem em ‘trivialidades’ sobre este último assunto, mas em certos casos oportunos podem ser

significados divergentes estabelecidos *ad hoc* pelo autor; 5) a metáfora seleciona, acentua, suprime e organiza os traços característicos do assunto principal ao sugerir enunciados sobre o que normalmente se aplica ao assunto secundário; 6) isso indica deslocamentos de significado de certas palavras que pertencem à mesma família ou sistema da expressão metafórica e alguns destes deslocamentos, embora não todos, podem consistir em transferências metafóricas. (Mas as metáforas subordinadas têm de ser lidas menos ‘seriamente’); 7) não há qualquer ‘razão’ simples e geral que dê conta dos deslocamentos de significados necessários, isto é, não há desculpas para que umas metáforas funcionem e outras não. (Black op.cit.:54)

Defendendo-se de uma provável interpretação comparativa ou substitutiva presente em sua teoria, Black (op.cit.:54) adverte logo após a apresentação desses itens o seguinte: quando se pensa sobre isso (a comparação) se vê que o item um é incompatível com as formas mais simples do ‘ênfoque substitutivo’; que o item sete é formalmente incompatível com o ‘ênfoque comparativo’ e que os demais oferecem certas razões para considerar inadequados os enfoques deste último tipo. É neste sentido que não concordamos com algumas opiniões, como a de Marcuschi, a qual argumenta que, embora a *teoria da interação* supere a transposição de significado como pilar da metáfora, Black abre espaço para uma possível comparação, o que transforma sua posição em insatisfatória. Marcuschi se refere ao exemplo fornecido pelo próprio Black — *O homem é um lobo* —. Nós entendemos que essa metáfora, *predicativa*, como a designa Hugo Friedrich,⁹ antes de ser produto de

⁹ “No aspecto formal, a metáfora predicativa com caráter de definição não parece atrativo, pois este tipo pertence a todas as épocas da literatura. ‘A noite é um pombo negro’ (Lasker-Schüler); ‘A guitarra é um poço cheio de vento em vez de água’ (Diego). [...] Também por outro caminho a metáfora moderna se aproxima da identificação, ou seja, quando se serve de uma técnica de justaposição — técnica que apareceu na primeira metade do século XIX, a princípio de forma tímida: ‘Moeda de ouro, meio-dia’ (Goldmünze Mittag), ‘Prestidigitador, dia’ (Taschenspieler Tag), ‘Barco, fantasia’ (Barke ‘Phantasie’). Nestes casos, o primeiro substantivo é sempre a metáfora do segundo, tratando-se, no fundo, de uma metáfora predicativa, na qual falta o ‘é’, predicado verbal. Precisamente esta abreviação torna este tipo de metáfora típico da poesia moderna. É famoso o conciso verso final de Zola, de 9Apollinaire: *Soleil cou coupé*; também aqui há uma aglutinação que, de imediato, coloca junto ao sujeito (sol), sua fase

uma comparação, ela forma, condiciona uma comparação: 'O homem é como um lobo'. Isso, aliás, é o que argumenta o próprio Marcuschi (op.cit.:85): "a comparação é, no máximo, um resultado da metáfora e não o contrário". Opinião também de Black (op.cit.:47): "dizer que a metáfora cria a semelhança seria muito mais esclarecedor do que dizer que a mesma formula uma semelhança que já existia anteriormente". Concluimos que o exemplo de Black, para dispensar qualquer visão comparativista, teria sido mais eficaz se fosse algo como *o homem lobo*, ou *homem lobo*.

George Lakoff e Mark Johnson (1998) em alguns pontos, e em todo o capítulo 22 de *Metáforas da Vida Cotidiana*, também descartam a semelhança — a analogia por base — do *modus operandi* da metáfora. Ora, se é possível a substituição de um termo em um suposto enunciado metafórico é porque nele não existe metáfora. Neste caso, o que se tem é uma metonímia; esta é que nos permite usar uma palavra por outra, ainda que exerça algumas funções de metáfora, como assinalam estes autores através do exemplo que fornecem: quando dizemos "O *Times* ainda não chegou à coletiva de imprensa" usamos O *Times* não apenas para nos referir a um repórter ou outro, mas também para sugerir a importância da instituição que o mesmo representa. Assim, "O *Times* não chegou à coletiva de imprensa" significa algo diferente de "Steve Roberts ainda não chegou à coletiva de imprensa", embora Steve Roberts seja o repórter do *Times* em questão. (Lakoff; Johnson op.cit.:74-75)

A compreensão *interativo-semântica* entre dois temas distintos leva-nos a pensar a metáfora como produto de uma tensão entre contrários. Mais uma vez, a lição de Lipps, sob a interpretação de Marcuschi (op.cit.:81), se não trata do assunto nesta direção, ajuda-nos a esclarecer esse modo interativo que estamos argumentando:

é possível, no entanto, que uma expressão metafórica *não tenha significado literal*, como mostra H. Lipps mediante a palavra *animalesco*. 'O *animalesco* (*tierisch*) caracteriza um comportamento humano. Mas foi *transferido* para esse sentido?

momentânea (ocaso), todavia este é tratado apenas de forma metafórica, de maneira que se poderia falar de uma metáfora absoluta, cujo significado básico (o pôr-do-sol) não é nem mesmo enunciado (Friedrich 1991:208-209).

Provavelmente não, pois o próprio animal não é *animalesco*. *Animalesco* caracteriza uma deficiência que apenas quando vista à luz das exigências humanas torna-se uma deficiência' (Lipps 1958:69-71). Consideremos outro exemplo, também de H. Lipps, que preenche as condições das relações subjetivas fora do campo de significado original. 'Para caracterizar a ignorância de alguém o denominamos *um burro* ou *um camelo*. Isso, porém, com o qual o comparamos, não é tomado simplesmente como portador da mesma característica. Os camelos não são de forma alguma ignorantes; um burro não é *um burro* no mesmo sentido que um homem' (Lipps 1958:73). Fica com isso comprovado, segundo Lipps, que não tem fundamento pleno a noção de metáfora como *transposição de sentido* (grifos do autor da citação).

A interpretação de Richards, Lipps, Black e mais recentemente de Lakoff e Mark Johnson sobre a *semelhança* abala alguns estudos que se ocupam da similaridade como uma das bases formadoras da metáfora. É o caso, por exemplo, do estudo de Paul Ricoeur (1983:260) — *O Trabalho da Semelhança* —, onde ele defende que a *semelhança* é o fundamento da substituição posta em prática na transposição metafórica dos nomes e, mais genericamente, das palavras; a metáfora é, por excelência, um tropo por *semelhança*.

Além desse equívoco sobre a *semelhança* como fundamento da metáfora, vê-la como *tropo* é um equívoco maior. A metáfora só é um *tropo* se for entendida, e equivocadamente, como uma figura de linguagem de onde se observa um *desvio* ou *mudança de significado*.¹⁰ A exemplo de Richards, Black, Lipps, Marcuschi, Lakof e Johnson este estudo trata a metáfora também à margem dos tropos.

Em outro ensaio, *O Processo Metafórico como Cognição, Imaginação e Sentimento*, Ricoeur retoma o assunto, no âmbito ainda da *semelhança*, para abordá-lo entre uma teoria *semântica* da metáfora e uma teoria psicológica da imaginação e do sentimento. Para ele, teorias

¹⁰ "A retórica antiga opunha às figuras de pensamento (litotes, ironia, interrogação oratória, etc.) e às figuras de construção (elipse, silepse, etc.) os tropos ou figuras de palavras. **Tropo**, todavia, acabou por aplicar-se a todas as espécies de figuras que podemos considerar como um desvio (em grego **tropos**) do sentido da palavra" (DUBOIS et al. 1978:603) (Grifo dos autores da citação).

interacionistas como as de Richards e Black não conseguem atingir seu objetivo caso não incluam imaginação e sentimento àquilo que parece ser mera característica psicológica e sem, portanto, preocupar-se com alguns fatores paralelos e extrínsecos ao cerne informativo da metáfora. Ricoeur (1992:146) argumenta que Aristóteles ao teorizar a primeira análise de metáfora nos forneceu sugestões relativas ao que chamamos de função semântica da imaginação (e, por conseqüência, do sentimento) na expressão do sentido metafórico. Ao afirmar que o dom de elaborar boas metáforas depende da capacidade de ponderar sobre semelhanças e que, além disso, a clareza de boas metáforas resulta de sua capacidade de ‘colocar frente aos olhos’ o sentido por elas exposto, o que fica sugerido é um tipo de dimensão pictórica, que pode ser chamada de *função pictórica* do sentido metafórico.

Sendo esse o problema, para qual direção devemos olhar em busca de uma avaliação da função *semântica* da imaginação e do sentimento? Parece que é na *busca da semelhança* que o momento pictórico ou icônico está implicado, como Aristóteles sugere quando diz que elaborar boas metáforas é contemplar semelhanças ou, de acordo com outras traduções, ter um *insight* de similaridades.

Muito embora nesse ensaio Ricoeur (1992:148) fale mais uma vez sobre a *busca da semelhança*, ele já vê a metáfora, também, como criadora de um novo significado, além de, a exemplo de Black, entender que ela explica a similaridade: “a metáfora não é o enigma, mas a solução do enigma”. É importante assinalar que, ao reconhecer na metáfora a *solução do enigma*, Ricoeur se contrapõe ao Ledor quando esse postulou que as “metáforas são enigmas velados” (Aristóteles 1973:177).

Também ao defender a *busca da semelhança*, pelo menos n’A *Metáfora Viva*, Ricoeur problematiza o assunto numa perspectiva revisionista. Mesmo sem esclarecer suas opiniões no sentido de ver na similaridade a antítese, ele defende que para se obter uma metáfora deve-se continuar a identificar a incompatibilidade anterior através de nova compatibilidade; enxergar a semelhança é ver o mesmo apesar, e através, da diferença.

Essa tensão entre similitude e diferença caracteriza a estrutura lógica da semelhança (Ricoeur 1983:315). Apesar dessa revisão, Ricoeur é

um dos pensadores da nossa contemporaneidade que não renuncia aos pressupostos da poética e da retórica clássica.¹¹

¹¹ O lingüista Roman Jakobson (1994:55,57,61) também faz parte desse grupo. Em seu estudo “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia ele argumenta que o desenvolvimento de um discurso pode ocorrer segundo duas linhas semânticas diferentes: um tema (topic) pode levar a outro quer por similaridade, quer por contigüidade. O mais acertado seria talvez falar de processo metafórico no primeiro caso, e de processo metonímico no segundo, de vez que eles encontram sua expressão mais condensada na metáfora e na metonímia respectivamente. Coerentemente, o lingüista compreende a metáfora como um tropo: na poesia, diferentes razões podem determinar a escolha entre esses dois tropos [referindo-se à metáfora e à metonímia]. Finalizando o estudo ele postula que a similaridade das significações relaciona os símbolos de uma metalinguagem com os símbolos da linguagem a que ela se refere. A similitude relaciona um termo metafórico com o termo a que substitui”. Entendemos que a contribuição desse estudo de Jakobson está particularmente endereçada, como o próprio título antecipa, para os estudos sobre a afasia. Sem dúvida, trata-se de um estudo lingüístico que, à época, deve ter trazido um grande avanço teórico para os especialistas da matéria: foneticistas, neurologistas, otorrinolaringologistas, educadores, psicólogos, como deve ainda contribuir para os mais ‘novos’: os fonoaudiólogos. Por que um estudo sobre a afasia põe como tema principal a metáfora e a metonímia? Porque para Jakobson das “duas figuras polares de estilo, a metáfora e metonímia, esta última, baseada na contigüidade, é muito empregada pelos afásicos cujas capacidades de seleção foram afetadas. Garfo é substituído por faca, mesa por lâmpada, fumaça por cachimbo, comer por torradeira (p. 49). [...] A interpretação de um signo lingüístico por meio de outros signos da mesma língua, sob certo aspecto homogêneos, é uma operação metalingüística que desempenha papel essencial na aprendizagem da linguagem pela criança. O recurso à metalinguagem é necessário tanto para a aquisição da linguagem como para seu funcionamento normal. A carência afásica da ‘capacidade de denominar’ constitui propriamente uma perda de metalinguagem” (p.47). Nesse estudo, Jakobson demonstra que tanto a metáfora como a metonímia são os únicos recursos lingüísticos do afásico — o qual só usa um ou outro: “na afasia, um ou outro desses dois processos é reduzido ou totalmente bloqueado — fato que, em si, torna o estudo da afasia particularmente esclarecedor para o lingüista. No comportamento verbal normal, ambos os processos estão constantemente em ação, mas uma observação atenta mostra que, sob a influência dos modelos culturais, da personalidade e do estilo verbal, ora um, ora outro processo goza de preferência” (p. 55). Embora Jakobson no item V desse estudo — *Os pólos metafórico e metonímico* — teorize sobre metáfora e metonímia tanto no campo da literatura como da pintura e do cinema, ele se fundamenta, como assinalamos, na tradição aristotélica quanto aos seus processos de formação ou de mudanças estruturais decorrentes de fatores sociohistórico-culturais. A metáfora, para ele, é um tropo e produto de uma similaridade. Nesse contexto, seu estudo formou discípulos. Ele é a base teórica para Michel Le Guern (1976:138-139) realizar o seu “Sémantique de la métaphore et de la métonymie: não seria

A filiação do pensador francês ao aristotelismo, pelo menos nessa matéria, manifesta-se, por exemplo, quando ele enquadra suas reflexões sobre o processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento na visão empirista de David Hume, para quem o conhecimento é alcançado mediante a associação de idéias. Ricoeur (1983:150) chega a lembrar que a função da inovação semântica (aquela, segundo ele, que faz a metáfora não ser o enigma, mas a “solução do enigma”), “não deve ser mal compreendida enquanto tivermos em mente a teoria da imagem de Hume como uma tênue impressão, isto é, como um resíduo perceptual”.

Aqui, se cristaliza mais ainda a filiação de Ricoeur à tradição associacionista, através de Hume, na medida em que para esse empirista inglês, como já assinalamos, o conhecimento humano é constituído por impressões e idéias. As impressões seriam os dados primitivos recebidos através dos sentidos; as idéias, cópias que a mente recolhe dessas mesmas impressões as quais perdurariam uma vez desaparecidas estas últimas. Como as idéias não têm valor em si mesmas, o conhecimento é obtido a partir da *conexão entre as idéias* seguindo os princípios da semelhança. É o próprio Hume (1973:137) que declara:

embora o fato de as diferentes idéias se ligarem umas às outras seja demasiado evidente para ter escapado à observação, não vejo que algum filósofo tenha procurado enumerar ou classificar todos os princípios de associação. Ora, este é um assunto que bem parece merecer um pouco de atenção. Quanto a mim, creio

exagerado afirmar que o presente livro não é mais que uma prolongação deste trabalho. Apesar de que Jakobson nem sempre dá às suas teorias uma formulação tão explícita como seria esperado, é aqui onde se encontram os fundamentos necessários a todo estudo sobre a metáfora e a metonímia”. Paul Ricoeur (1983:260) também lhe dedica reflexões especiais. Além de Roman Jakobson, os retóricos do *Centre d’Études Poétiques — Université de Liège*, também integram o grupo aristotélico quando teorizam que a metáfora “não é propriamente uma substituição de sentido, mas uma modificação do conteúdo semântico de um termo. Essa modificação resulta da conjunção de duas operações de base: adição e supressão de semas. Noutros termos, a metáfora é produto de duas sinédoques.” Como vimos, o conceito de metonímia/sinédoque estão contidos, embora não assim designados, no conceito do Estagirita. É neste sentido que não identificamos nos estudos do *Centre* lições inovadoras para a teoria da metáfora, muito embora concluam que, formalmente, a metáfora “se liga a um sintagma onde aparecem contraditoriamente a identidade de dois significantes e a não-identidade de dois significados correspondentes” (DUBOIS et al. 1976:151).

existirem apenas três princípios de conexão entre as idéias, a saber: a semelhança, a contigüidade de tempo e lugar e a causa ou efeito.

Retomemos a lição de Lipps sobre a *semelhança*. Nós entendemos que também aí, queira ou não, ele questiona de forma bastante inovadora o que é *literal* para a metáfora. Ou seja, podemos concluir, embora o filósofo alemão não afirme diretamente nada nesse sentido, pelo menos no conteúdo da citação utilizada, que também o *literal* não é um elemento constitutivo da metáfora. O que coincide com a nossa compreensão, porque se a metáfora *organiza* e *cria* novos conhecimentos e significados, daí ela ser uma forma/fonte de conhecimento, não existe o que ser parafraseado.

A Literatura assim como as demais artes são os grandes exemplos de que a metáfora seria ineficaz e tautológica se ela observasse tão-somente as semelhanças existentes entre as coisas, os seres. Imaginemos se ao estudarmos um poema ou um romance fôssemos em busca de um sentido literal de que fala alguns teóricos, a exemplo de Nelson Goodman (1992:177): “o uso metafórico da linguagem difere de modo significativo de seu uso literal”. Estaríamos negando esse poema ou esse romance; estaríamos negando, principalmente, a própria metáfora no seu estatuto de nomear o mundo e sua história sociocultural.

É neste sentido que a nossa compreensão do literal não coincide com a de Nelson Goodman e, muito menos, com a de Donald Davidson. Embora Goodman defenda que o uso metafórico da linguagem, longe de ser um ornamento porque participa plenamente do progresso do conhecimento, ele subordina a metáfora à *substituição* de algumas categorias ‘naturais’ por categorias novas e esclarecedoras ao revisar teorias e ao trazer-nos novas realidades. Tudo isso, porém, sob a ‘luz da substituição’, como se a metáfora do *destino* ou do *inferno* substituísse algum elemento da nossa História.

O sentido literal, como é defendido por Goodman, aponta, ainda que esse autor não queira, para a tese quintiliana da *comparação* e a aristotélica da *semelhança* como teorias básicas, verdadeiras e definitivas sobre a metáfora. Esse, aliás, é, também, um dos conceitos de Davidson

(1992:37-38) para quem uma metáfora nos faz notar certa semelhança, uma semelhança nova ou surpreendente entre duas ou mais coisas. A metáfora, na interpretação de Davidson, depende de algum modo dos significados originais; uma explicação adequada da metáfora deve admitir que os significados primários e originais das palavras permanecem ativos em seu cenário metafórico. (Para contra-argumentar Davidson, lembremo-nos de Lipps, para quem não existe um significado original, mas origem de um significado).

Por conseguinte, podemos argumentar que para esse autor a paráfrase literal é completamente dispensável na medida em que a metáfora, segundo ele, nos faz ver uma coisa como outra, fazendo algum tipo de afirmação literal que inspira o *insight* ou leva a ele (Davidson idem:51). Alguns de seus equívocos, inclusive esse que acabamos de transcrever, decorrem do fato de que ele, como um positivista, se ocupa com algo o qual, segundo a sua própria opinião, nada acrescenta ao conhecimento humano: “mas, se estou certo, a metáfora não diz nada além do significado literal (nem seu criador diz coisa alguma, ao usar a metáfora, além do literal)” (Davidson idem:36). Sobre essa questão ele argumenta, por exemplo, o seguinte: “devemos desistir da idéia de que a metáfora transporta uma mensagem, isto é, de que tenha um conteúdo ou significado; [...] aquilo que eu nego é que a metáfora realiza sua tarefa através de um significado especial, de um conteúdo cognitivo específico” (Davidson idem:49); “[...] podemos aprender muito sobre o significado das metáforas comparando-as com um símile, pois um símile nos diz, em parte, o que uma metáfora simplesmente nos faz notar espicaçando-nos. [...] A diferença semântica mais óbvia entre o símile e a metáfora é que todos os símiles são verdadeiros e que a maioria das metáforas são falsas” (Davidson idem:41-45); “[...] o que as palavras de fato fazem com seu significado literal, em um símile, deve-lhes ser possível fazer numa metáfora. Uma metáfora dirige a atenção para os mesmos tipos de similaridade, se não para as mesmas similaridades, do símile correspondente. Porém as analogias e paralelos inesperados e sutis, que é tarefa da metáfora promover, não precisam depender, para sua promoção, de nada mais que o significado literal das palavras” (Davidson idem:44). Por fim, indo de encontro a essas idéias, o próprio Davidson (idem:36) afirma que a metáfora, no entanto, é um “artifício legítimo,

não apenas na literatura, mas também na ciência, na filosofia e no direito”.

A metáfora, no entanto, não é um artifício, mas um ato criativo, cognitivo, associacionista para os gregos e interacionista, fusão de pensamentos antagônicos, para a modernidade, a exemplo de metáforas criadas pelo Barroco e pelo Romantismo.

No claro / escuro, no eterno / efêmero, no teocêntrico / antropocêntrico barroco; ou na religiosidade e no mundanismo, na fé e no cepticismo romântico pontilham as contradições da natureza humana em metáforas construídas a partir da dialética vida / morte; divino / humano; amor / ódio; pecado / remissão, as quais nos evidenciam a relação inalienável entre metáfora e vida.

Nessa relação metáfora/vida, está inserida naturalmente a relação metáfora/história. Cada sociedade tem a sua metáfora, ou as suas metáforas. É por isso que Hermann Pongs (apud Welleck; Warren 1976:244), defende que “a metáfora greco-romana é quase restrita à analogia, um paralelismo como que obrigatório”. Tal juízo, além de comprovar os conteúdos históricos da metáfora, faz-nos entender melhor toda aquela atenção de Aristóteles à analogia, especialmente quando ele sublinhou que a tragédia é imitação de ações e da vida. Aqui, fica bem patenteado o paralelismo que a *metáfora grega* usou para pensar o ser humano no âmbito da sua existência e do seu destino através da grande arte trágica. Da tragédia à epopéia, desta à poesia contemporânea, a metáfora, condicionada pela História, está, irremediavelmente, ligada a uma certa concepção de vida, a uma visão de mundo, a uma ideologia. A metáfora dos iluministas, por exemplo, jamais corresponderia à metáfora *trágica* dos gregos ou *interacionista de opostos* do Barroco. O Arcadismo configura muito bem a fé iluminista sobre as possibilidades antropocêntricas quando transforma a natureza, *graciosa e redentora*, em uma das metáforas mais significativas e tradutoras da ideologia das luzes.

Lembremo-nos, entretanto, de que a consciência do efêmero, do transitório, a angústia de uma existência dividida entre o humano e o divino, mais o acirramento de crises políticas e sociais que pontilhavam a Europa Ibérica obrigaram o ser humano renascentista a rever e a questionar seus ideais antropocêntricos, depositários de uma grande fé

na condução do mundo e da sua própria história. Mais uma vez essa mesma história mostrará que, além de um médium entre o Criador e a criatura, (o artista) “o poeta é a má consciência do seu tempo” (Perse 1979:17).

Quando Francesco Mazzola, em 1523, se auto-retratou diante de um espelho convexo, ‘iniciando’ a estética maneirista, a metáfora no Ocidente nunca mais poderia se basear na analogia, no paralelismo, na comparação, no equilíbrio ou na linearidade grega. Com a *metáfora do espelho*, cujos conteúdo/fôrma históricos não permitem que sejam confundidos com a do *espelho* de Narciso nem com a ‘emergência do eu’ típica do alvorecer da Idade Moderna, e da qual Mazzola faz parte, o ser humano aprofunda e problematiza ainda mais a leitura e a crítica acerca dos conflitos e das tensões que compõem sua história social: “a metáfora do espelho quase se transforma em obsessão e em substrato da angústia, da morte e do tempo” (Hocke 1974:14). Através dela, o drama humano contradiz a fé antropocêntrica e um conseqüente individualismo típicos do alvorecer da modernidade. O alongamento, em primeiro plano, da mão de Francesco Mazzola, FIG. 2, que a faz anatomicamente insólita, em oposição ao aparente equilíbrio do seu semblante, *espelha* as tensões histórico-político-socioculturais que a Idade Moderna já manifestava:



FIGURA 2 – Francesco Mazzola (cognominado *Il Parmigianino*), Auto-retrato diante do espelho convexo. FONTE: HOCKE (1974:16).

Hocke (1974:17), ao comentar este quadro, assinala que ele não representa tão-somente o retrato do Parmigianino (Francesco Mazzola nasceu em Parma e, por isso, é cognominado 'Il Parmigianino'). Além de retratar os conflitos sociopolíticos da Europa renascentista, ele pinta o homem maneirista, o janota cerebral e melancólico o qual, para Baudelaire, se apresenta como 'alguém de destaque' e que procura 'viver e dormir diante de um espelho'; que tem medo do espontâneo e que ama a escuridão, e que por isso orgulha-se do fato de descobrir o sensível através de metáforas abstrusas e se esforça por captar o fantástico graças a uma linguagem sumamente rebuscada.

A partir do Maneirismo (chegando às Vanguardas e ao Modernismo — com as suas diversas expressões) o processo da metáfora, até então analógico, evolui para o processo interativo entre *dois pensamentos de diferentes coisas* identificado por Richards e adotado, com variações, por Black. Garcia Lorca (1957:72) também dirá algo parecido sobre a formação da metáfora: "a metáfora une dois mundos antagônicos por meio de um salto eqüestre da imaginação". Hugo Friedrich, como veremos, designará esse processo interativo de *técnica da fusão*, ressaltando a capacidade da metáfora moderna de unir algo próximo a algo distante, de desenvolver combinações as mais desconcertantes ao transformar um elemento que já é longínquo num absolutamente remoto. Na poesia, os exemplos desse *processo interativo* são inúmeros. Dentre eles, conforme já assinalamos, a metáfora barroca do claro/escuro, da tensão de opostos: Deus/humano; bem/mal; morte/vida. São João da Cruz, em seu *Noite Escura*, ao tentar conciliar a dialética alma/razão *organiza* uma interação, ou *fusão*, que resulta nas belas metáforas *do amado* e da *noite escura da alma*.

A metáfora barroca como produto dessa tensão, e interação, entre opostos resulta daquilo que, por exemplo, os ingleses chamam de *wit*, e que pode ser traduzido por *sutileza*, *engenho*. É o uso constante desse *wit* que leva Samuel Johnson, a renegar John Donne e suas "junções forçadas de idéias sem correlação" (Vizioli 1985:11). São, entretanto, essas *junções* e outros elementos, como a obscuridade, que levaram alguns poetas contemporâneos (Eliot e Pound, por exemplo) a perceberem a *modernidade* desse poeta barroco, a qual se manifesta no seu realismo sobre a natureza humana, na compreensão de que tudo

pode ser poético, na concatenação de idéias (o conceptismo), no jogo com as palavras (o cultismo), na sátira e na “perfeita fusão da razão com o sentimento no ato da criação poética e a vigorosa expressão de um dualismo que prenuncia toda a fragmentação cultural e espiritual do mundo em que vivemos” (Vizioli op.cit.:12).

Sucedendo o predomínio do Barroco, no contexto da Era Industrial e do Estado Moderno, uma outra metáfora vai depor sobre a desilusão de um projeto político-social que não cumpriu com os ideais revolucionários de liberdade, igualdade e fraternidade. É a metáfora *do sublime e do grotesco*.

“O que o Homem fez com o Homem?” questiona-se Wordsworth no último verso do seu *Versos Compostos no Início da Primavera*. A inquirição sobre o que fizemos, ou fazemos, da nossa existência, embora histórica, assume seus contornos típicos de época.

No Romantismo, ela será provocada não só por aquela desilusão político-revolucionária como pelas conseqüências do capitalismo industrial, pela urbanização desordenada das grandes capitais européias, pela afirmação dos ‘valores’ reacionários da burguesia vitoriosa. Recordemo-nos, como exemplo, do poema *Londres*, de William Blake, e da sua contundente observação acerca da sociedade emergente capitalista. É essa visão, esse espreitar, que fará o poeta romântico evadir-se para universos longínquos, épocas distantes e, principalmente, para a natureza, reduto de bondade e harmonia, e de cuja contemplação surgirá o expressivo sentimento religioso romântico, o qual contribuirá, sem dúvida, na formação de uma das suas melhores metáforas.

Ao contrário do Barroco, onde a busca do *amado* representava o apelo humano para uma reconciliação com o divino, sem por isso o poeta considerar-se um profeta ou um médium, no Romantismo o poeta é um médium, elo da criatura com o Criador; capaz de libertar o ser humano, levando-o até Ele: “Trêmulo permaneço dia e noite; meus amigos ficam espantados. / Mas perdoam o meu divagar, pois não posso afastar-me da grande tarefa! / A tarefa de abrir os Mundos Eternos, de abrir a Visão imortal / Do Homem para os Mundos interiores de seu Pensamento: para a Eternidade / Em contínua expansão no Seio de Deus: para a Imaginação Humana” (Blake 1984:51).

Como sabemos, a interpretação do poeta como médium é histórica; ela não está presente apenas no contexto de um lirismo religioso-cristão. Por isso uma lírica moderna também dará continuidade a essa interpretação: “O poeta é o médium/ da Natureza-mãe/ que explica sua grandeza/ por meio das palavras”, declara Federico Garcia Lorca (1975:196-197) no seu poema *Este é o Prólogo*. Essa leitura acerca do poeta tem raízes socioculturais e coincide com as origens da arte no projeto histórico da humanidade: a arte, além de servir ao ser humano na dominação da natureza e no desenvolvimento das relações sociais, foi um instrumento mediador entre ele e suas projeções metafísicas; em sua origem, a arte foi magia, um auxílio mágico à dominação de um mundo real inexplorado (Fischer 1987:19).

Na contemporaneidade, a histórica aliança da arte com a magia vai reforçar a imagem do poeta como um vidente incompreendido, um esotérico eremita num mundo que se industrializa e se individualiza. Um passante. Magia oculta, exteriorização da dor (autêntica ou fingidora) da alma, egotismo, niilismo, exílio espontâneo, reclusão, fuga são componentes românticos que favorecerão à lírica moderna criar uma metáfora, de raízes maneirista-barrocas, baseada numa técnica que Hugo Friedrich (1991:206) chama de “técnica da fusão: foi em Rimbaud que, pela primeira vez, nos encontramos frente a um procedimento que chamamos de técnica da fusão. Também a lírica do século XX faz uso dela”. Friedrich defende que essa metáfora, “caso se queira falar ainda de metáfora e não já de técnica da fusão” (Friedrich idem:157), se transforma no meio estilístico mais adequado à fantasia ilimitada da poesia moderna porque ela superou, no que poderia ainda recordar, uma das suas funções antigas que é a comparação, não aplicável desde o Barroco e, tampouco, à poesia moderna.

Para Friedrich, a metáfora moderna não nasce da necessidade de reconduzir conceitos desconhecidos a conceitos conhecidos. Ela realiza o grande salto da diversidade de seus elementos a uma unidade alcançável só no experimento da linguagem. Da sua capacidade fundamental de unir algo próximo com algo distante, essa metáfora desenvolveu as combinações mais desconcertantes ao transformar um elemento que já é longínquo num absolutamente remoto, sem se importar com a exigência de uma realização concreta ou, mesmo, lógica. É neste sentido, para o

crítico alemão, que a poesia cria a ligação daquilo que materialmente, de modo algum, é possível relacionar entre si. Será que nesta lição de Friedrich está uma atualidade do pensamento do Ledor quando este defendeu que as “metáforas são enigmas velados”? (Aristóteles 1973:177).

O que o teórico alemão identifica sobretudo em Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e, dentre outros poetas, Apollinaire, Garcia Lorca, Ungaretti, Paul Valéry, T. S. Eliot, Saint-John Perse, Jorge Gullén, explica esta metáfora moderna e o caráter dissonante da poesia que eles criaram:

o que compõem, o exprimem de forma dissonante: o indeterminado por meio de palavras determinantes, o complicado por meio de frases simples; o sem fundamento por meio de argumento (ou vice-versa), o inconexo por meio de conexões (ou vice-versa), o espaço ou a ausência de tempo por meio de designações de tempo, o abstrato por meio das forças mágicas das palavras, o arbitrário quanto ao conteúdo por meio de formas rigorosas, a imagem do invisível por meio de partes de imagens sensíveis. Estas são as dissonâncias modernas da linguagem poética. Continua, porém, sendo linguagem, mesmo se apenas raras vezes seja ainda uma linguagem destinada à compreensão. Pois a linguagem é manejada como um teclado, do qual não se pode prever quais sons e significados emitirá. Os poetas estão sós com a linguagem. Mas também só a linguagem pode salvá-los (Friedrich op.cit.:211).

Esta lição de Hugo Friedrich, com a qual encerramos este capítulo, tem neste levantamento teórico uma importância substantiva porque fundamenta a argumentação de que na Literatura (e nas artes), a metáfora apresenta dois tipos distintos: a metáfora da analogia e da comparação (dos greco-romanos à Renascença) e a metáfora da interação de contrários, ou da técnica da fusão de contrários (do Maneirismo à contemporaneidade), ou seja, a *metáfora grega*: comparação, analogia, transposição; a *metáfora ibérica* (ibérica porque suas primeiras manifestações aconteceram na Itália maneirista): fusão e interação de contrários, de tensões. Esta distinção pode ser demonstrada, por exemplo, através daquelas cinco oposições estabelecidas por Wölfflin (1989:10, 14-16) para caracterizar a passagem do Renascimento ao Barroco; esta passagem, como entende Wölfflin, “é um exemplo bastante elucidativo de como o espírito de uma nova época

exige uma nova forma: **Renascimento** (a metáfora da analogia e da comparação)" 1 — linear, sensibilidade manual; 2 — composição de plano, de forma a ser sentida; 3 — forma fechada, deixando de fora o observador; 4 — pluralidade; 5 — clareza absoluta. **Barroco** ("a metáfora da interação de contrários, ou da técnica da fusão de contrários") 1 — pictórica, sensibilidade visual; 2 — composição em profundidade, para ser seguida; 3 — forma aberta, fazendo com que o observador se interiorize na obra; 4 — unidade; 5 — clareza relativa.¹²

Referência bibliográfica

- ARISTÓTELES. 1987. *Analíticos posteriores*. Tradução e notas de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores.
- _____. S.d. *Arte retórica*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho; introdução e notas de Jean Voilquin e Jean Capello; estudo introdutório de Goffredo Telles Júnior. 14. ed. Rio de Janeiro: Ediouro.
- _____. 2001. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Martin Claret.
- _____. 1973. *Metafísica*. Tradução direta do grego por Vincenzo Cocco; notas de Joaquim de Carvalho. São Paulo: Abril Cultural.
- _____. 1952. *Physique*. Texte établi et traduit par Henri Carteron. 2. ed. Paris: Société D'Édition 'Les Belles Lettres'.
- _____. 1998. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 5. ed. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda.
- _____. 1987. *Tópicos*. Tradução e notas de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores.
- BARCA, Garcia Juan David. 1970. In Aristóteles. *Poética*. Versión directa, introducción y notas de Juan David Garcia Barca. 2º ed. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- BERTI, Enrico. 1998. *As razões de Aristóteles*. São Paulo: Edições Loyola.
- BLACK, Max. 1966. *Modelos y metáforas*. Madrid: Editorial Tecnos.
- BLAKE, William. 1984. *Poesia e prosa selecionadas*. Introdução, seleção e tradução de Paulo Vizioli. São Paulo: J. C. Ismael.
- CARRETER, F. L. 1990. *Diccionario de términos filológicos*. 3. ed. Madrid: Editorial Gredos.

¹² Joel Neves (1986:115-117) assinala que Wölfflin *descarta do Maneirismo, pois impõe a formação do Barroco como sucessão necessária à Renascença em razão da lógica imanente da evolução das formas*.

- DAVIDSON, Donald. 1992. O que as metáforas significam. In: SACKS, S. (Org.). *Da metáfora*. São Paulo: EDUC, Campinas, SP: Pontes.
- DUBOIS, Jean. et al. 1978. *Dicionário de lingüística*. São paulo; Cultrix.
- _____. 1976. *Retórica geral*. São paulo; Cultrix.
- ECO, Umberto. 1984. *Conceito de texto*. São Paulo; Edusp.
- ELKIND, David. 1978. *Desenvolvimento e educação da criança; aplicação de Piaget na sala de aula*. Rio de Janeiro: Zahar.
- FISCHER, Ernst. 1987. *A necessidade da arte*. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara.
- FRIEDRICH, Hugo. 1991. *Estrutura da lírica moderna*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades.
- GARDNER, Howard. 1999. *Arte, mente e cérebro; uma abordagem cognitiva da criatividade*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul.
- GOODMAN, Nelson. 1992. A metáfora como trabalho adicional. In: SACKS, S. (Org.). *Da metáfora*. São Paulo: EDUC; Pontes.
- GREIMAS, Algirdas J.; COURTÉS, Joseph. S.d. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix.
- GUERN, Michael Le. 1976. *La matáfora y la metonimia*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- HOCKE, Gustav R. 1974. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo. Perspectiva.
- HERRNSTEIN, Richard J; BORING, Edwin G. 1971. *Textos básicos de história da psicologia*. São Paulo; Herder; USP.
- HUME, David. *Investigação sobre o entendimento humano*. 1973. São Paulo: Abril Cultural.
- JAEGER, Werner. 1989. *Paidéia — a formação do homem grego*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes.
- JAKOBSON, Roman. 1994. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- KAISER, Wolfgang. 1976. *Análise e interpretação da obra literária*. 6° ed. Coimbra: Armênio Amado.
- LORCA, Federico Garcia. 1957. *A imagem poética em Dom Luís de Gongora*. Obras completas. Madri: Nova Aguilar.
- _____. 1975. *Romanceiro gitano e outros poemas*. Tradução e nota introdutória de Oscar Mendes. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Aguilar.
- MARCUSCHI, Luiz A. 2000. A propósito da metáfora. *Revista de Estudos da Linguagem*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, jan./jun..
- MARQUES, Oswaldino. 1956. *Teoria da metáfora & Renascença da poesia americana*. Rio de Janeiro: São José.
- MERQUIIOR, José Guilherme. 1972. *A Astúcia da mimese*. Rio de Janeiro: J. Olympio.

- MOISÉS, Massaud. 1989. *A criação literária*. 11° ed. São Paulo: Cultrix.
- _____. 1974. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix.
- NEVES, Joel. 1986. *Idéias filosóficas no barroco mineiro*. Belo Horizonte.
- PAZ, Octavio. 1983. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____. 1993. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano.
- PERSE, Saint- John. 1979. *Anábase*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- PHILIPPE, Pe. Marie-Dominique. 2002. *Introdução à filosofia de Aristóteles*. São Paulo: Paulus.
- PLATÃO. 1997. *A República*. São Paulo: Nova Cultura.
- REGO, Lúcia Lins Browne. 1990. *Literatura infantil: uma nova perspectiva da alfabetização na pré-escolar*. 2° ed. São Paulo: FTD.
- RICHARDS, I. A. 1972. *O significado de significado: um estudo da influência da linguagem sobre o pensamento e sobre a ciência do simbolismo*. Rio de Janeiro: Zahar.
- _____. 1950. *The philosophy of rethoric*. New York: Oxford University Press.
- _____. 1967. *Princípios de crítica literária*. Porto Alegre: Globo.
- RICOUER, Paul. 1983. *A metáfora viva*. Porto: Rés.
- _____. 1992. O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento. In: SACKS, S. (Org.). *Da metáfora*. São Paulo: EDUC; Pontes.
- TELES, Gilberto Mendonça. 1989. *Retórica do silêncio I; teoria e prática do texto literário*. 2° ed. Rio de Janeiro: J. Olympio.
- VICO, Giambatista. 1979. *Princípios de (uma) ciência nova: acerca da natureza ciomum das nações*. 2° ed. São Paulo: Abril Cultural.
- VIZIOLI, Paulo. 1985. *John Donne: poeta do amor e da morte*. São Paulo: J. C. Ismael.
- WELLEK, Renee; WARREN, Austin. 1976. *Teoria da literatura*. 3. ed. S. l.: Publicações Europa-América.
- WÖLFFLIN, Heinrich. 1989. *Conceitos fundamentais da história da arte*. 2. ed. São Paulo: Martins.