

A metáfora na formação da alegoria poética seiscentista ibérica

Ana Cláudia dos Santos Silva
UFPI

Resumo: No universo das figuras de linguagem, a metáfora é considerada o artifício que age como espécie investigadora das noções mais escondidas. A metáfora mostra as semelhanças existentes entre os conceitos, provocando um efeito de maravilha, que persuade. Por ser tão artificiosa, a metáfora se torna também parte importante na estrutura de outros ornamentos como é o caso da alegoria. Para autores antigos como Fábio Quintiliano e modernos como Emanuele Tesauro, a alegoria é a continuação da metáfora simples e teria com essa figura uma relação indissolúvel ao se configurar por meio dela. Tal discussão encontra-se mergulhada no âmbito de um universo poético, em muitos aspectos, distinto do atual. No Seiscentos ibérico, deparamo-nos com uma prática discursiva estritamente regrada por convenções específicas. Este trabalho se ocupa dessas discussões, fazendo uso de textos poéticos de Horácio e Jerónimo Baía, sob a proposta de leitura de pesquisadores da área dos estudos retóricos como João Adolfo Hansen e Adma Fadul Muhana.

Palavras-chave: Metáfora, Alegoria, retórica, Seiscentos ibérico.

Abstract: *In the universe of the figures of language metaphor is considered the gimmick that acts as a kind of investigator notions more hidden. The metaphor shows the similarities that exist between the concepts, causing an effect of wonder, that persuades. For being so artful, the metaphor becomes also important part in structure of other ornaments such as allegory. For ancient authors as Fábio Quintiliano and modern as Emanuele Tesauro, the allegory is a continuation of the simple metaphor and would have with this indissoluble relationship figure when you configure through it. Such a discussion is steeped in a poetic universe, in many aspects, other than current. In the seventeenth century iberian, we are faced with a discursive practice strictly ruled by specific conventions. This work deals with those discussions, making use of poetic texts of Horácio and Jerónimo Baía, under the proposal for reading of researchers in the area of rhetorical studies as João Adolfo Hansen and Adma Fadul Muhana.*

Keywords: *Metaphor, Allegory, rhetoric, Seveteenth Century Iberian.*

Introdução

No período que abrange desde os fins do século XVI até o início do século XVIII, na Península Ibérica, encontramos uma prática discursiva formada pelos preceitos da poética e da retórica clássica, que se reproduzem com certas adaptações teóricas tanto na prosa quanto na poesia cristã contrarreformada. Por conta da reinterpretação que se faz dessa preceptiva, a poesia desenvolve aspectos peculiares aos olhos contemporâneos, como a imitação de modelos, ou autoridades, a recorrência das tópicos, ou lugares-comuns como argumentos poéticos, derivados da própria cultura cristã moderna e que se repete largamente em conformidade com os gêneros, além do difundido uso dos ornamentos discursivos como os tropos e as figuras.

Começando com o estudo da metáfora, temos a pretensão de compreender o processo analógico que lhe confere artifício; por esta causa, a metáfora é considerada como o fundamento da agudeza, termo que designa o conjunto das convenções poéticas características da poesia do período em questão. É com Aristóteles que se inicia, no Ocidente, o debate teórico e funcional a respeito da metáfora. Fundamentais nesse segmento do texto são, portanto as definições aristotélicas, delas advêm muito sobre a metáfora. Sabemos que a figura trata do transporte de significado de uma palavra a outra, por meio de suas semelhanças e que sua capacidade de sintetizar essas semelhanças se dá por meio do silogismo retórico.

Retoricamente, a alegoria consiste num discurso que diz o que não significa. Por ela, inicialmente, é apresentado um sentido dito próprio, o mesmo que sentido comum de uma palavra, que, no entanto, parece ser diferente daquilo que se deseja significar. Notamos então na base da alegoria o mesmo princípio analógico de construção da metáfora, quando se percebe que o sentido expreso e o sentido implícito se relacionam por meio de uma comparação não explícita, mas existente na invenção retórica do argumento analógico que lhe dá origem.

Alegoria e metáfora, com suas nuances que são fontes quase que inesgotáveis de possibilidades diversas, figuram, neste estudo, como pontos importantes no desvendar da construção poética ibérica seiscentista. Na perspectiva da corrente crítica que estuda as produções seiscentistas ibéricas utilizando as próprias fontes poéticas e preceptivas, o presente trabalho resgata convenções que regiam essas letras. Dentre essas convenções, encontra-se o pressuposto do tropo como ornamento discursivo, e nela encontramos suporte para a análise dos conceitos de metáfora e alegoria. Passemos ao estudo em si.

A metáfora como o ornamento primeiro

A ornamentação discursiva é um dos aspectos mais peculiares da prática das letras nesse período, causadora, inclusive, de incompreensões desde a crítica “neoclássica” no século XVIII, passando pela romântica, que a vê como excessiva. Dentro das letras seiscentistas, entretanto, o ornamento partilha do pressuposto de que serve também a um fim pragmático. No caso de Portugal, o pragmatismo funciona em razão quer da doutrina quer da política. Segundo o licenciado Rafael Bluteau (1712-1728, sem paginação), ornamento é “coisa que se acrescenta a outra para lhe dar mais graça”, dessa forma, o acréscimo de tropos e figuras ao discurso, seja poético, seja persuasivo serve para lhes conferir maior elegância e eficácia, quanto às suas pretensões que são as de deleitar, mover os afetos e ensinar.

Dentre os ornamentos, o tropo tem perceptível importância, comprovada pela preocupação que lhe é dispensada em diversos escritos, tidos como preceituação para as produções escritas do século XVII. As *Instituições Oratórias*, de Marco Fábio Quintiliano (30 e 90 d. C.), é um desses escritos. Obra concebida durante o Império Romano encerra, no seu conteúdo, muitas das convenções retórico-poéticas que mais tarde constituiriam as letras seiscentistas.

Por tropo, Quintiliano (1887, VIII, VI, I¹) entende e define na obra “la mutación del significado de una palabra a otro, pero con gracia”². Trata-se de uma palavra que, fora do seu contexto familiar, substitui e se apropria do significado de outra palavra, conferindo elegância ao discurso. É linguagem figurada que mantém implícito um sentido próprio, e se realiza pela relação entre palavras, quer por semelhança, por inclusão, por causalidade, ou por oposição (HANSEN, 2006). É pelo tipo de relação que se estabelece entre palavras, que há a geração das diferentes espécies dos tropos. Seguindo esse raciocínio, na relação de semelhança entre termos obtém a metáfora; pela relação de inclusão, a sinédoque e pela oposição, a ironia.

Quintiliano (1887) escreve ainda que existem basicamente dois tipos de tropos, os que servem para significação e os que servem para adorno. Os tropos que servem para significação, segundo seu pensamento são: a metáfora, a sinédoque, a metonímia, a antonomásia, a onomatopeia e a catacrese. Já os tropos de adorno são: o epíteto, a alegoria, o enigma, a ironia, a perífrases, o hipérbato e a hipérbole. A metáfora, dentre esses, ganha destaque, por ser herdeira da concepção poético-retórica grega. Desde Aristóteles ela foi tida como protagonista da

¹ As indicações nos livros antigos por vezes mantêm uma configuração universal, ou seja, é a mesma seja qual for a tradução. Assim, VIII é o livro, VI é o capítulo e I é o parágrafo. Livre tradução: “A mudança do significado de uma palavra para outra, mas com graça”.

² Livre tradução: “Pela metáfora se translada uma palavra de seu significado próprio a outro onde falta o próprio”.

ornamentação discursiva, pela clareza e brilho que proporciona ao discurso, e isso se estende ao século XVII.

A metáfora, na condição de tropo, opera pela substituição de um termo por outro, em que esses termos se relacionam por meio da semelhança, o que no discurso seiscentista resulta no encantamento do espectador. Segundo Quintiliano (1887, VIII, VI, I), “por la metáfora se traslada una voz de su significado propio a otro donde o falta el propio”³. O retor latino toma como próprio o significado que geralmente se associa a uma determinada palavra pelo uso frequente. Na metáfora, o significado próprio é emprestado a outra palavra que não costuma ser vinculada a ele, uma palavra estranha ao contexto da proposição. O processo ocorre da seguinte maneira: uma palavra que contém o significado próprio é substituída por uma palavra estranha ao contexto, porém o significado permanece.

O que possibilita a permanência do significado, no contexto, é a semelhança entre as duas palavras. O que há de comum entre elas traz à mente do leitor a palavra substituída e ainda torna evidente a razão da substituição.

A metáfora então se apresenta como o recurso de que o poeta lançava mão, quando, pela necessidade de expressar melhor um pensamento, encontrava palavras, em contextos estranhos ao da sua proposição, por evidenciarem mais a ideia desejada. Escreve, por isso, Aristóteles (384 - 322 a. C): “há palavras que são mais apropriadas do que outras, e mais semelhantes ao objeto e mais próprias para trazer o assunto para diante dos olhos”. Eram essas as palavras que o poeta no século XVII buscava.

No exemplo de Quintiliano, “homem duro e áspero” (1887), para tratar de um ser dotado de qualidades negativas, com uma demasiada rigidez no comportamento, hermetismo, insensibilidade e indelicadeza. Na formulação, para obtenção desse sentido, as palavras, “duro” e “áspero” encontram-se deslocadas do seu uso mais comum: solidez, enrijecimento, não maciez, desagradável aos sentidos; comumente ligados a objetos sólidos. Num contexto mais familiar, serviriam certamente para descrever uma pedra, porém, na formulação metafórica, fornece uma compreensão mais imediata e sintética da ideia que se deseja alcançar: a de um homem tão insensível e grosseiro quanto uma pedra.

Foi justamente por causa dessa capacidade da metáfora, de significar mais de forma sucinta, que Quintiliano (1887, VIII, VI, I) disse: “El trasladado tiene más fuerza”⁴. A substituição das qualidades negativas do ser em foco, “insensível e grosseiro” pelos termos

³ Livre tradução: “Pela metáfora se traslada uma palavra de seu significado próprio a outro onde falta o próprio”.

⁴ Livre tradução: “O trasladado tem mais força”.

apresentados, “duro e áspero”, causa maior impacto no entendimento do leitor, ao provocar seu raciocínio numa associação imediata entre os significados.

Antes de Quintiliano, Aristóteles (1998, III. 2. 1405b14-15.) também tratou da metáfora. Para o filósofo era o transportar para uma coisa o nome de outra⁵. Por esta razão, a denominação latina para metáfora era *translatio*. O significado se desloca de uma palavra e passa a outra, causando estranheza pelo uso inesperado, conseqüentemente, há um destaque da proposição.

Na *Retórica* (1998), Aristóteles apontou a capacidade da metáfora de dizer “isto é aquilo”, ou seja, de condensar rapidamente a relação de semelhança entre significados. Segundo ele, isso produzia uma aprendizagem mais eficaz sobre o termo que se queria destacar, ao empregar palavras conhecidas em outros sentidos:

Uma aprendizagem fácil é por natureza agradável para todos; por seu turno, as palavras têm determinado significado, de tal forma que as mais agradáveis são todas as palavras que nos proporcionam também conhecimento. É certo que há palavras que nos são desconhecidas, embora as conheçamos no seu sentido ‘apropriado’, mas é, sobretudo, a metáfora que provoca tal (ARISTÓTELES, 1998, 1405b 14-15)

A linguagem poética tem com a metáfora um afastamento do uso corriqueiro das palavras, provocando um encantamento no leitor que persuade e doutrina, por propor um exercício mental que o estimula e encanta, com a sensação de descoberta, o que torna a formulação muito mais atraente. Como escreveu Aristóteles, “as pessoas admiram o que é afastado, e aquilo que provoca admiração é coisa agradável” (ARISTÓTELES, 1998).

Observemos como opera a metáfora na poesia do período em estudo por meio do poema *Ao Menino Deus em Metáfora de Doce*, denominado romance; escrito pelo Frei Jerónimo Baía, autor seiscentista, natural de Coimbra e pregador da corte de D. Afonso VI:

Quem quer *fruta doce*?
Mostre cá, que é isso?
É doce coberto,
É manjar Divino.

Vejamos *o doce*
E depois que o virmos,
Compraremos todo,
Se for todo rico.

Venha ao portal logo,

⁵ Na tradução lemos “coisa”, mas pode ser entendida nesse contexto como palavra.

Verá que não minto,
Pois de várias sortes
É doce infinito.

Descubra, minha alma;
Mas ah que diviso
Envolto em mantilhas
Um Infante lindo.

Pois de que se admira,
Quando este Menino
É doce coberto,
É manjar Divino?

Diga-o como é doce,
Que ignoro o prodígio;
Não sabe o mistério?
Ora vá ouvindo.

Muito antes de Santa Ana
Teve este *doce princípio,*
Porque já do Salvador
Se davam muitos indícios.

Mas na Anunciada dizem
Que houve mais expresso aviso,
E logo na Encarnação
Se entrou por modo Divino.

[..]

É manjar tão soberano,
Regalo tão peregrino,
Que os espíritos levanta,
Tornando aos mortos vivos.

Tão delicioso bocado
Será de gosto infinito
Manjar real verdadeiro,
Manjar branco parecido.

Quem é *manjar dos Anjos* dizem
Talentos mui fidedignos,
Por ser pão-de-ló, que aos Anjos
Foi em figura oferecido (BAIA, 2002, p. 191)

As metáforas que fazem aproximações com doces são uma tópica corrente, ou seja, matéria poética que se repetia largamente em Portugal no Antigo Regime, como se fossem alusões à fama da doçaria lusitana (CARVALHO, 2006, p. 237). O menino Jesus como “doce Divino” é mais que uma divindade habitante de um Céu distante, é alimento para a alma sofrida. A saber, pelo divino sacramento da eucaristia, o corpo de Cristo é sustento espiritual. A doçura

do açúcar, que faz festa ao paladar, faz parecer mais terna ainda a imagem do menino Deus. Assim, a metáfora, que é mais tocante aos afetos, ao ensinar a busca do “manjar real verdadeiro” que é “infinito”, é também doutrinação agradável, doutrinação afetiva e grave, pois “o procedimento formal consiste em construir uma analogia entre vida sensível [o sabor do açúcar], acidental, e a espiritual [corpo de Cristo], lugar da essência divina – a substância, segundo a teologia cristã” (CARVALHO, 2006, p. 257).

A analogia pode ser entendida como o raciocínio anterior que o poeta evidencia no arranjo das palavras e de suas significações, é o que atribui elegância à construção poética. É do pensamento analógico que a metáfora surge e mais que uma comparação sem conectivo, a metáfora é um processo lógico. É comparar termos, mas não apenas isso. A metáfora tem a finalidade de descobrir características em comum entre eles, o que permite a troca de posição entre palavras, um jogo semântico que não produz prejuízo ao discurso, ao contrário, lhe concede beleza e racionalidade. Como exemplo disso, Aristóteles registrou: “*velhice do dia*”, demonstrando a relação análoga que existe entre a vida e o dia, ou seja, a velhice está para a vida, assim como a tarde para o dia, sendo que *velhice* e *tarde* transmitem uma ideia de proximidade do fim. Por causa dessa relação é que se torna possível o transporte de significação entre os termos análogos.

Na *Retórica*, o filósofo fala da capacidade de ostentação dada ao discurso por conta da metáfora. A metáfora é então modalidade da elocução, ornamento do discurso. No pensamento contemporâneo, a palavra *ornamento* está ligada no senso comum à ideia de acessório, mas em se tratando do texto poético é seu elemento essencial. A poesia é o lugar do ornato, nela a beleza do discurso se realiza:

É verdade que o estilo poético não será porventura rasteiro, mas nem por isso é apropriado a um discurso de prosa. Por seu turno, entre os nomes e verbos, produzem clareza os que são ‘próprios’ ao passo que outros tipos de palavras, que foram discutidos na *Poética*, produzem não um estilo corrente, mas ornamentado (ARISTÓTELES, 1998, II, 1404b).

A metáfora é o instrumento que segundo Aristóteles faz “saltar aos olhos” a proposição do poeta, causando um efeito de novidade, que espanta, agrada e persuade. Pela capacidade de ornamentação discursiva, a metáfora é elevada, no século XVII, à condição de figura poética primeira.

Como foi dito, o termo próprio, substituído na metáfora, pode ser entendido como o sentido mais familiar, ou convencional do uso de uma *palavra*, ou contexto; o termo que substitui, possuidor do sentido figurado, pode também ser chamado de *peregrino*, por ser sempre um termo

estranho ao contexto em que é inserido. A metáfora dá mais significação à proposição, por possuir dois sentidos: o próprio, que fica em um segundo plano, e o figurado que está exposto.

Emanuele Tesaurò (1741, VII, p. 235), letrado seiscentista, ao fazer um estudo da metáfora em seu livro *Il Cannocchiale Aristotelico*, afirma que é “el mas ingenioso, y agudo, el mas peregrino, y admirable, el mas jovial, y risueño, el mas facundo, y fecundo parto del humano entendimento”⁶, isso por trazer ao entendimento a palavra de um gênero a outro, explicando um conceito por meio de outro muito diverso, ao encontrar semelhanças em coisas dessemelhantes.

A exposição das semelhanças entre o próprio e o peregrino, na construção metafórica, demonstra um raciocínio semelhante ao de um silogismo, isto é, uma demonstração argumentativa que resulta em uma conclusão que esclarece. O trabalho do poeta, regido por determinados pressupostos, é encontrar essas palavras que melhor expliquem a ideia em mente, pelos campos semânticos diversos, afastados.

Nas convenções retórico-poéticas originárias da antiguidade grega e latinas, a ornamentação discursiva é recurso que agrada e persuade. A metáfora, na condição de tropo que se apoia nas semelhanças entre termos, aponta o que há de comum em ideias distantes e isso faz dela o melhor modo de expressar um pensamento de forma brilhante e sucinta. Pelo transporte da significação de uma palavra a outra, a metáfora causa a estranheza que destaca o discurso. É por trazer o inesperado para diante dos olhos do leitor que o uso da metáfora se estenderá por épocas à frente. Tendo como pressupostos variados modelos antigos, ela será retomada mais tarde significativamente. O uso dos ornamentos implicava vários pressupostos como a ideia de agudeza, engenho e decoro, como veremos no decorrer desta discussão.

A metáfora no século XVII

A centralidade da metáfora na poesia seiscentista pode ser entendida a partir do texto de João Adolfo Hansen, *Retórica da Agudeza*, quando este professor diz que “nas preceptivas retóricas do século XVII, a agudeza é definida como a metáfora resultante da faculdade intelectual do engenho, que a produz como ‘belo eficaz’ ou efeito inesperado de maravilha que espanta, agrada e persuade.” (HANSEN, 2002, p. 317).

O termo *agudeza* remete a um conjunto de convenções poéticas que caracterizam a poesia seiscentista, envolvendo gêneros e matérias poéticas que seguem preceptivas complexas. A agudeza é também a própria metáfora, resultante de um processo dialético ou analógico. É

⁶ Livre tradução: “O mais engenhoso e agudo, o mais peregrino, e admirável, o mais jovial e risonho, o mais fecundo e fecundo parto do entendimento”.

faculdade do pensamento que prevê relações inesperadas e artificiosas entre conceitos distantes (CARVALHO, 2007, p. 123), processo que exige uma percepção aguçada do poeta quanto a uma possível relação entre dois ou mais termos distintos. Essa relação de semelhança ou dessemelhança, que pode ser de difícil entendimento, para o poeta é possível concentrá-la numa metáfora, o que causa o efeito de surpresa, assim, é o processo de construção analógica da metáfora que lhe fornece grandeza.

A analogia, que se dá pela comparação entre conceitos em que, dialeticamente, são estabelecidas suas semelhanças e diferenças, sintetizadas pelo poeta na criação de uma forma nova, de efeito inesperado, é a metáfora aguda. Metáfora perfeita, que caracteriza a criação poética desse período. Pela sua capacidade de ornamentação discursiva, dado que resulta de uma operação dialética, a metáfora aguda é chamada, no período estudado, de “ornato dialético”.

A agudeza, para ter efeito, precisa ser formulada de maneira que não fique clara a premeditação e isso a difere da comparação, ou *símile*. Por esse motivo, na metáfora é suprimido o conectivo “como”, o que agrada, justamente pela dificuldade inicial de estabelecer a relação entre os conceitos comparados.

Por meio do verso “*Da púrpura real, metal louro*”, presente no *Lampadário de Cristal* (1992) de Frei Jerónimo Baía, observamos que a metáfora “*metal louro*” pressupõe a comparação entre os conceitos “ouro” e “louro”, aproximados pela semelhança da cor amarelada e reluzente. Usando de comparação, teríamos a proposição “o metal ouro é como cabelos louros”. O poeta perspicazmente sintetiza esses conceitos, fazendo uma transferência do significado do conceito “a”, ouro, que é próprio, ou seja, é conveniente à proposição, para o conceito “b”, louro, que é peregrino, não pertencente ao universo semântico da proposição. Substituindo um pelo outro temos a metáfora aguda “metal louro”, que permite ao leitor a percepção da analogia gerada pela metáfora: o ouro é o metal louro.

A imagem formada pela metáfora é um silogismo retórico, uma dedução, que se baseia na semelhança de dois termos (ouro e louro) com um terceiro (cor). A metáfora opera como “uma condensação rápida deles” (HANSEN, 2002, p. 320). Esse funcionamento da metáfora aguda termina por fundamentar o pensamento poético seiscentista e por esta razão afirmam os preceptistas que a agudeza não só é metáfora, como a metáfora é “o próprio fundamento da agudeza” (HANSEN, 2002, 321).

A agudeza então pode ser considerada mais que uma forma de construção poética, é um pensamento do período que o caracteriza. Como diz Hansen:

[...] a agudeza deve ser entendida como uma categoria histórica, ou seja, como um modo de pensar e uma forma poética específicos do Antigo Regime, não como uma futilidade afetada e vazia de que ainda vão falando os nossos manuais de história literária caudatários do idealismo alemão (HANSEN, 2002, 322).

Referindo-se às errôneas atribuições que foram dadas à produção seiscentista pela crítica romântica, Hansen atenta para como se deve entender a agudeza. Ela deve ser vista como algo próprio das representações discursivas daquela sociedade que reúne os vários aspectos que refletem uma mentalidade específica e, ao que parece, só foi possível realizar-se naquela conjuntura das letras instruídas pelas retóricas antigas apropriadas por autores modernos e cristãos. A agudeza é o critério de elegância do discurso seiscentista. É discurso que apresenta, no seu interior, uma palavra brilhante, uma metáfora bem formulada pelo engenho do poeta, que tem condensada em si o pensamento de uma época.

Por ser também a própria metáfora, a agudeza é regida pela conveniência, princípio retórico-poético importante dentro das formas discursivas seiscentistas. Trata daquilo que é concorde dentro do discurso com sua composição, publicação e recepção, envolvendo os elementos de formulação, como gênero, linguagem e matéria tratada. A agudeza é definida nas convenções retórico-poéticas das antiguidades greco-latinas como adequação e no Seiscentos como decoro. Adma Muhana define o decoro na poesia, quando diz:

Na noção de decoro, entendida multiplamente como unidade da obra poética adquirida pela concórdia de suas partes em relação tanto à matéria, aos fins, e ao auditório, como ao poeta, e contrária portanto a toda “monstruosidade” e “bizarria”, desprovida de ordenação interna, em que os sujeitos e os predicados não se correspondem, em que os termos não se combinam, em que cada parte diverge do todo (MUHANA, 1997, p. 54).

Condição primeira para o artifício do texto poético seiscentista ibérico é a coerência entre as suas partes que resulta na verossimilhança. Nisso, a noção de gênero surge como paradigma central da construção e determina os outros elementos. O gênero pode ser entendido por aquele pressuposto que assimila as normas para a perfeição do poema, ou seja, cada gênero postula uma noção de perfeição diversa de outros, com seus decoros próprios. Eles surgem, segundo os preceptistas, da relação com os modelos como se lê ainda na *Epopéia em prosa seiscentista* de Adma Muhana:

Ao se proceder a uma derivação genérica ao invés de cronológica, como foi dito, os preceptistas buscam não uma origem para as obras poéticas, mas o seu modelo. No entanto, o modelo – que é o semelhante que é o mesmo – passa por ser também o original, o modelo de cada gênero detém um modelo de

excelência próprio – sendo esses modelos os que fornecem as regras de construção do gênero, na medida em que correspondem à sua realização perfeita e instruem o paradigma do gênero – é este o modelo considerado o fundador do gênero (MUHANA, 1997, pp. 29-30).

Assim, é notório que há uma metáfora aristotélica correspondente a certa noção de decoro e em determinados gêneros, mas essas noções antigas foram perdendo força nos verossímeis seiscentistas, daí também as metáforas mostrarem-se mais permissíveis. Segundo o parâmetro do gênero, as partes, assim como as metáforas, devem estar em harmonia com a matéria e com os demais elementos do texto, segundo as concepções retóricas de clareza e brevidade.

Claro é o discurso que se faz passível de entendimento. Desde Aristóteles, a clareza se apresenta como a qualidade suprema da expressão enunciativa. No livro III da *Retórica*, o retor grego afirma que ela é a principal virtude do discurso, pois se na proposição não tornar manifesto o seu objeto, não cumpre sua missão (ARISTÓTELES, 1998, III, II). Quando há a compreensão do texto retórico, há também o mover dos afetos (*movere*), o aprendizado (*docere*) e o deleite (*delectare*), que são os fins últimos do discurso retórico. Já a brevidade age viabilizando a compreensão do exposto por meio da memorização fácil.

Dentro do discurso prosaico, a clareza advém do uso de palavras próprias e da metáfora, como é lido na *Retórica* de Aristóteles (1998). Quando é empregada, a metáfora afasta o discurso do estilo corrente e resulta em algo não familiar que agrada. A conveniência no emprego das metáforas é fundamental para o alcance do entendimento do discurso: se estiver bem ajustada, há clareza, se não, há afetação.

A clareza é, nesse sentido, prática constitutiva de um pensamento sobre o que é adequado ou não dentro do escrito, convencionado entre os letrados nas antiguidades e no Seiscentos, em que essa prática é reconsiderada. Sendo assim, a clareza está submetida à conveniência e adequação do discurso às tópicas, ou lugares-comuns retóricos, e ao gênero (HANSEN, 2002, pp. 46-47). A metáfora como ornamento discursivo causador da elegância segue também as regras da coerência discursiva, pois como predisse Aristóteles: “[...] é forçoso que as metáforas provenham de coisas apropriadas” (ARISTÓTELES, III, 11, 1412a).

No plano do discurso, a verossimilhança se define pela perfeita harmonia entre a coisa pensada e a forma como esse pensamento se concretiza no texto. O uso da metáfora aguda então segue o padrão da adequação de origem aristotélica, no período em estudo, denominado decoro em que o ornamento dialoga com a matéria produzindo a qualidade do sentido necessário ao discurso poético. Assim, num texto de gênero baixo, as metáforas utilizadas não poderiam

sugerir elevação, mas baixeza, segundo o padrão do gênero, o mesmo acontece quando se trata de uma tópica, como a do navio a deriva, representante de dificuldades, não é conveniente usar outras metáforas que não as náuticas em correspondência com o contexto. Nesse sentido, por verossimilhança do texto poético entende-se a sua aparência de real, que só se consegue pelo decoro.

Tanto o decoro quanto o engenho são, além de noções participantes do sistema de representação que tem a agudeza como um fim, pressupostos na formulação aguda. Enquanto o engenho é a capacidade intelectual que relaciona os conceitos aproximados na agudeza, o decoro condiciona o raciocínio engenhoso que atuará segundo os paradigmas do gênero da composição discursiva escrita ou oral. E no perfeito usufruto dessas noções resulta a verossimilhança.

Por fim, a agudeza era mesmo uma doutrina seiscentista, relacionada à mentalidade de corte das monarquias absolutistas, que instituiu, nos textos pelo pensamento analógico da metáfora, um efeito inesperado que agradava e persuadia. Por causa disso, a lógica contida na metáfora foi transferida a outras figuras como a alegoria, que numa maior extensão, faz associações entre ideias.

A metáfora na constituição da alegoria

A metáfora, na concepção de muitos preceptistas, aparece na base da alegoria, outro tropo muito empregado nas construções poéticas, desde os antigos. Quintiliano afirma que a alegoria se origina da metáfora, como uma continuação dela quando diz: “Mas así como el moderado y oportuno uso de este tropo [metáfora] hace clara la oración, así el frecuente no solo la obscurece, sino que la enteramente fastidiosa, y continuando viene a dar en alegoría” (QUINTILIANO, 1887, p. 178)⁷. Se é pelo grande número de metáforas que obtemos a alegoria, podemos concluir que segundo Quintiliano a relação entre os dois tropos é quantitativa.

Adepto desse pensamento era, também, o preceptista moderno Emanuele Tesauro, denominando a alegoria como “la continuación de la metaphora simples” (TESAURO, 1741, p. 70)⁸, que tinha, aos moldes da metáfora, as mesmas variações construtivas. O que nos leva a pensar numa junção de metáforas coerentemente ajustadas formando uma metáfora maior, como uma composição, que no seu todo tem a função que a metáfora possui. Vemos o mesmo pressuposto no preceptista e humanista espanhol Francisco Cascales em suas *Tablas poéticas* (1617), quando esse afirma que a alegoria era senão “a junção de muitas metáforas”. Sendo assim,

⁷ Livre tradução: “Mas assim como o moderado e oportuno uso deste tropo [metáfora] faz clara a oração, assim o frequente, não só obscurece, como a torna cansativa e continuando vem a dar em alegoria”.

⁸ Livre tradução: “A continuação da metáfora simples”.

seu funcionamento dentro do discurso segue para um âmbito maior, em que muitas metáforas juntas significam uma coisa só, uma ideia maior e mais abstrata.

Na visão da alegoria como uma metáfora continuada, amplamente difundida no período em questão, a metáfora é tropo de salto e a alegoria é então, tropo de salto contínuo, pois em toda sua extensão apresenta incompatibilidade semântica, uma transposição contínua do próprio pelo figurado (HANSEN, 1986, p. 14). Retoricamente a alegoria diz *a* para significar *b*, em que *b* é a designação concretizante e *a* a significação abstrata. Na alegoria as duas faces (*a* e *b*) se relacionam de forma a permitir que a face *b* possa ter seu significado totalmente independente da outra *a*, ou seja, há uma relação entre as faces que admite significações diversas (HANSEN, 1986, p. 14). Um exemplo clássico de alegoria encontramos citado no *Il Cannocchiale Aristotelico* em que Emanuele Tesauro demonstra a dupla significação que a alegoria pode assumir, trata-se do famoso poema de Horácio, bastante citado também em outras preceptivas retórico-poéticas seiscentistas: *Ad Republicam* (À República).

Ó nave, levam-te ao mar novas
Ondas! Que fazes? Rápido entra
No porto. Não vês como
O costado despojado de remos

E o mastro ferido do rápido Áfrico
E as vergas gemem, e como sem cordas
A quilha mal pode suportar

O mar enfurecido? Não tens velas inteiras
Nem deuses a quem invoques oprimida pelo mal.
Embora tu, pinho do Ponto,
Filha de ilustre floresta,

Te orgulhes de tua origem e de tua nobreza inútil,
O nauta amedrontado não crê nas pinturas
Da popa. Cuida-te, se não queres
Servir de juguete aos ventos.

Outrora meu sofrimento e inquietação,
Hoje preocupação e cuidados,
Evita os mares extensos
Entre as Cícladas brilhantes (HANSEN, 1986, pp. 27-28)

O poema, livremente traduzido por João Adolfo Hansen em seu livro *Alegoria* (1986), apresenta a imagem de uma embarcação em alto mar durante uma terrível tempestade. Hansen comenta que ao que parece, a ode foi escrita em referência à Batalha de Filipos (42 a. C), nesse sentido a embarcação seria Roma alegorizada. O poema, que se organiza em metáforas náuticas,

demonstra uma significação exteriormente completa da difícil situação em que se encontra uma embarcação em meio à tempestade, no entanto, em um segundo plano, as metáforas que o compõem denunciam fatos históricos plausíveis.

Um exemplo disso é a metáfora *vento Africo*, que na circunstância da batalha significaria rei egípcio, a expressão “deuses ausentes”, na realidade uma metáfora, refere-se aos generais Bruto e Cássio, mortos ao lutarem contra Marco Antonio e Otávio em Filipos. A tempestade, representada na formulação *novas ondas*, seria, no sentido literal, uma guerra que Sexto Pompeu pretendia contra os vencedores de Filipos, no caso Marco Antonio e Otávio como lido em Hansen (1986, p.28). A revelação da analogia está evidenciada somente no título *A República* que sugere ao leitor um sentido implícito. A transposição que ocorre metáfora após metáfora compõe uma ideia abstrata maior, a situação de Roma num determinado momento histórico.

Hansen demonstra ainda como provavelmente Horácio constrói a sua alegoria seguindo os preceitos retóricos da invenção, da disposição e da elocução, além do uso dos lugares comuns, tópicos recorrentes na construção poético-retórica. Primeiramente, o poeta pensa em um discurso simples, que estaria por trás do discurso alegórico, depois pensa também na transposição de significados do próprio para o figurado e nas regras de clareza e brevidade, sem esquecer-se da conveniência que envolve as regras próprias do gênero, além dos modelos poéticos e tipos de metro. É interessante perceber que todo esse processo elaborado e cuidadoso ao qual o poeta se submete permite a formação de três níveis de significação: um literal, um figurado e um literal ausente. O primeiro diz respeito à leitura descritiva sugerida pelo poema, o que indicaria perda do sentido alegórico e o segundo, que indicaria a “rede associativa” entre os termos presentes e os ausentes; por último, o que liga a “substância” temática do poema, no caso da ode de Horácio, se trataria da “República em perigo”.

Tanto na metáfora como na alegoria existe a transferência de significação. Quando lemos literalmente o termo alegoria no grego, entendemos “dizer o outro”, que é melhor definido por Quintiliano quando diz: “la alegoria muestra una cosa em las palabras y outra em el sentido” (QUINTILIANO, 1887, p. 183). E terminamos por entender a razão das retóricas greco-latinas antigas a preceituarem como ornato do discurso cujo artifício consistia na *translatio* (CARVALHO, 2006, p. 240).

Assim, para entender como opera a alegoria no texto poético, é preciso pensar na ordem da representação feita por meio da metáfora. Vejamos um exemplo de alegoria presente no poema “*Fábula de Polifemo e Galatea*” de Jerônimo Baía. A transferência de significação se

manifesta claramente nos versos da terceira estrofe, que fazem a descrição da caverna onde vive o gigante Polifemo e dele próprio:

Esta, pois gruta de terror cercada,
Que parece a rompeu Plutão na serra
Quando levou a esposa mal roubada
Para a sombra do Inferno ao sol da terra,
Uma torre de membros fabricada
Em Polifemo horror do mundo encerra.
E nos seus gados cálidos e frios
Serras e montes são de leite rios (BAIA, 1999, p. 33)

O poema conta a história do triângulo amoroso entre o ciclope Polifemo, a nereide Galatea e Ácis, o pastor. Polifemo era um monstro pastor, filho de Poseidon e Teosa, que segundo reza o mito grego, habitava no Lilibeu, um dos três montes de Trinácia, antigo nome da Sicília, ilha italiana. Polifemo amava Galatea, divindade marítima, filha de Nereu e Dóris, que, porém, era amante do pastor Ácis. O poema de Baía é uma imitação do poema homônimo de Gôngora, poeta espanhol, como é de conhecimento geral, muito imitado na época, tido, assim como *autoridade* poética em vários gêneros correntes no período.

A *Fábula de Polifemo y Galatea* de Gôngora é um poema misto, pois nele são agrupados aspectos divergentes no que se refere ao gênero em que é composto. No poema vemos uma figura *inferior*, o monstruoso Polifemo, que se adequaria mais aos gêneros jocosos e satíricos, constituintes da poesia de temas baixos, em um poema de composição lírica, com uma temática amorosa e moralizante, componente previsto para gêneros poéticos elevados. A mistura, ou combinação de gêneros na poesia seiscentista era corrente; as características originárias dos gêneros já não se mantêm e por esta razão, os gêneros não são tidos como “puros”.

No trecho acima, há a formação da imagem da caverna onde vive Polifemo por meio de um conjunto de metáforas, sustentada principalmente por duas: *gruta de terror cercada*; *sombra do Inferno ao sol da terra*. Quando Baía escreve *gruta de terror cercada*, ele faz uma analogia com o termo *caverna*, e produz na mente do leitor uma visão mais assustadora da moradia do gigante e de seus arredores, reforçada principalmente pela metáfora, *a sombra do Inferno ao sol da terra*, o que remete de forma eficiente a ideia de que se a caverna é um inferno na terra, só pode se tratar de um lugar que agrupa em si coisas horripilantes.

O cenário bizarro da caverna vai complementar a imagem de Polifemo. Baía atribui ao gigante qualidades que fazem jus a sua habitação. Polifemo é metaforicamente nos versos *uma torre de membros* que agrega em si todo o horror do mundo. É lógico associar o lugar sórdido ao morador, monstro igualmente aterrorizante. Percebe-se que a construção das imagens de

Polifemo e da caverna se dá pelas sucessivas metáforas formadoras do poema, com o que podemos atribuir-lhe o conceito de alegoria. A mesma formação alegórica se alastra por todo o texto, como podemos observar nos versos que fazem a descrição de Galatea:

Do globo azul a ninfa mais fermosa
Tão firme adora como segue amante,
Pois consagrado à luz, que brilha em rosa,
É colosso do sol, do sol gigante;
[...]

Seguida sempre, e nunca conseguida,
Como nau foge pelo falso argento.
Que do vento, e da água bem servida,
Mais que água corre, voa mais que o vento:
Descalça os pés, a trança esparcida,
À vela e remo excede o pensamento,
Que seus pés brancos, seu cabelo louro,
Remos de prata são, velas de ouro (BAIA, 1999, p. 35-36).

Na descrição da ninfa, percebemos a mesma construção associativa entre a *persona* e a habitação dela, no caso, o mar. As metáforas agora, coerentemente, serão marítimas. A nereide é comparada durante o trecho com uma embarcação: *Como nau foge pelo falso argento*. A ideia é reforçada pelas metáforas que se seguem, também marítimas: *Que seus pés brancos, seu cabelo louro, / Remos de prata são, velas de ouro*. Pelo arranjo dessas metáforas marítimas, o autor destaca a beleza da nereide pela construção alegórica da embarcação. Por este ângulo, parece estar evidente que a construção da alegoria poética advém da metáfora, e que ambas funcionam na mesma ordem da representação pelo translado.

Entretanto, a alegoria possui aspectos que a distanciam da metáfora, pois enquanto a metáfora pode constituir-se numa só palavra, a alegoria necessita de uma “continuidade enunciativa”, isso segundo a preceptiva antiga e seiscentista apresentada até aqui. Não apenas isso, mas a capacidade que a alegoria tem de manter, pelo menos, dois níveis independentes de significação.

Conclusão

O que deve ser entendido até aqui é que a relação entre a metáfora e a alegoria na mentalidade letrada seiscentista é aquela que se difunde a partir da obra dos antigos gregos e latinos, seguidores dos pensamentos de Aristóteles, especialmente Quintiliano. A metáfora que funcionava como elemento fundamental na construção da alegoria e formava a sua estrutura é

lida em muitas das obras tidas como preceptivas, já citadas no capítulo, como a importante obra de Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale Aristotelico* (1741). Conclui-se assim que aparentemente o que era considerado alegoria poética no período nada mais era que uma metáfora continuada. Com a análise, porém, das definições de Quintiliano, que estão na base das convenções seiscentistas, como se tem insistido esclarecer, podemos considerar que a questão envolvendo a alegoria e a metáfora seiscentista não está resolvida.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.
- _____. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.
- BAÍA, Jerônimo (frei). *Lampadário de Cristal*. Apres. Crítica: Ana Hathely. Lisboa: Comunicação, 1992. (Textos Literários; 61).
- _____. *Arde o Mar*. Poesia de Jerônimo Baía n' *A Fênix Renascida*. Org.: Filipe Diez. Santiago de Compostela: Ed. Laiovento, 1999.
- BLUTEAU, Raphael. *Vocabulário Portuguez & Latino, Áulico Anatômico, Architectonico, Bellico, Botânico, Brasílico, Cômico, Critico [...], Autorizado com exemplos dos melhores Escriitores Portuguezes, & Latinos [...]* Lisboa: Pascoal e Sylva, 1712-1728. Edição fac-similada.
- CARVALHO, M. S. F. de. *Poesia de agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanitas Editorial; Edusp; Fapesp, 2007.
- _____. A metáfora eucarística na poesia ao divino. In: *Phoros: estudos lingüísticos e literários*: Mestrado em Letras, UFPI. Rio de Janeiro, Editora Caetés, 2006.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria – Construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual editora, 1986.
- _____. *A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- _____. Retórica da Agudeza. *Letras Clássicas*, n.4, p.317-342, 2002.
- Poesia Seiscentista – Fênix Renascida & Postilhão de Apolo*. Org. Alcir Pécora; Intr. João Adolfo Hansen. São Paulo: Hedra, 2002.
- QUINTILIANO, M. F. *Instituciones oratorias*. Tradução direta do Latim por Ignácio Rodriguez y Pedro Sandler. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Madrid, 1887.
- MUHANA, A. *A epopéia em prosa seiscentista: uma definição de gênero*. São Paulo: Unesp; Fapesp, 1997.

TESAURO, E. *Il Cannocchiale Aristotelico*. Tradução para o espanhol de Fr. Miguel de Sequeyros. Madrid, 1741.

Ana Cláudia dos Santos Silva

Mestre em Letras (UFPI) e Graduada em Letras (UFPI).

Enviado em 30 de dezembro de 2013.

Aceito em 15 de maio de 2014.