

SOBRE METÁFORA E LINGUAGEM: A ESTILÍSTICA DA RETÓRICA CLÁSSICA CICERONIANA EM PERSPECTIVA

ON METAPHOR AND LANGUAGE: THE STYLISTICS OF CICERONIAN CLASSICAL RHETORIC IN PERSPECTIVE

Carlos Renato Rosario de Jesus¹

RESUMO: Este trabalho constitui parte de nossas pesquisas sobre a prosa rítmica na Antiguidade clássica e lida com os recursos retóricos propostos e utilizados por Cícero no discurso² oratório, conforme tratado pelo orador romano na sua obra *Orator*. Para este momento, estabelecemos um recorte em que seja possível verificar o papel das figuras (gr. σχήματα, schémata) – com ênfase na metáfora – na organização da elocutio, incluindo aí a importância e a relação da metáfora na linguagem poética, passando pela sua percepção rítmica, exemplificada em sua ligação com a música, até a discussão acerca de sua relevância no eixo mais complexo da linguagem enquanto sistema de signos. Esperamos deixar evidente que os usos da metáfora no discurso oratório movimentam as emoções do auditório, pois o sentido que lhes é atribuído, tanto da parte do orador, quanto da parte do auditório, funciona como um mecanismo cognitivo, envolto no sistema linguístico da própria língua, a qual, por sua vez, favorece tais usos, interligando-os às diversas formas de expressividade artística (poesia, música), além de possibilitar-lhes o gerenciamento dos (pluri)significados que lhes são disponíveis.

PALAVRAS-CHAVE: Retórica; prosa rítmica; figuras; metáfora; poesia.

ABSTRACT: *This paper is part of our research on prose-rhythm in Classical Antiquity and deals with the rhetorical resources proposed and used by Cicero in oratory speech, as treated by the Roman orator in his work Orator. For this moment, we establish a clipping in which it's possible to verify the role of figures (gr. σχήματα, schémata) - with emphasis on metaphor - in the organization of elocutio, including the importance and the relationship of metaphor in poetic language, passing through its rhythmic perception, exemplified by its connection with music, to the discussion about its relevance in the more complex axis of language as a system of signs. We hope to make it evident that the uses of metaphor in oratory speech move the emotions of the audience, because the meaning that is attributed to them, both by the speaker and by the audience, works as a cognitive mechanism, involved in the linguistic system of language itself, which, in turn, favors such uses, both linking them to various forms of artistic expressiveness (poetry, music), and allowing them to manage the (pluri)meanings that are available to them.*

KEYWORDS: *Rhetoric; prose-rhythm; figures; metaphor; poetry.*

¹ Universidade do Estado do Amazonas. E-mail: cjesus@uea.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9642-5924>.

² O termo ‘discurso’ doravante utilizado refere-se exclusivamente ao conceito proveniente da retórica clássica, sem alcance relativo à discussão moderna de seu uso.

Considerações iniciais

Neste artigo, apresentamos brevemente algumas constatações a respeito de nossas pesquisas sobre a prosa rítmica na Antiguidade clássica, a partir da teorização formulada por Marco Túlio Cícero (106 – 43 a.C.), em particular, no contexto da herança da retórica aristotélica. Para este momento, estabelecemos um recorte em que seja possível verificar o papel das figuras (gr. σχήματα, *schémata*) – com ênfase na metáfora – na organização da linguagem artística oratória, incluindo aí sua importância na linguagem poética, passando pela sua percepção rítmica, exemplificada em sua ligação com a música, até a discussão acerca de sua relevância no eixo mais complexo da linguagem enquanto sistema de signos.

Nosso ponto de partida coincide com o tratamento dado ao tema por Cícero, em seu tratado *Orator* (46 a.C.), obra em que procura estampar as qualidades do orador perfeito, dentro de cujas principais características inclui-se a maestria linguística, isto é, o domínio dos recursos estilísticos destinados ao deleite do auditório, entre os quais sobressai-se o uso do discurso ritmado (*oratio numerosa*), que perfazem a perfeita elocução (*elocutio*) oratória. Cícero está, na verdade, decidido a defender seu próprio estilo discursivo, reconhecidamente grandiloquente e opulento, ao modo asianista, que era alvo de críticas de um certo grupo de jovens artistas que defendia uma posição mais comedida em termos de linguagem, e que receberam a alcunha de neo-áticos pelo próprio orador. Os aticistas optaram por um estilo desprovido de adornos estilísticos e sem atenção especial ao ritmo, negligenciando o uso do fator emocional. Em seu tratado, Cícero refuta a égide de um asianista nos termos ditados pelos seus detratores e advoga a favor de uma posição intermediária entre o asianismo e o aticismo, defendendo a um estilo mais moderado e equilibrado. Ou seja, o arpinate reitera uma ideia já expressa em *Brutus* (46. a.C.): o que ele professa, na sua maturidade, não é mais asianismo, mas o aticismo que é representado por Demóstenes. Em poucas palavras, sua linha de defesa não é de defender o asianismo, mas de preconizar o que seria, para ele, o verdadeiro aticismo: o de Demóstenes, de quem o arpinate era seguidor (LEEMAN, 1974, p. 185).

O principal argumento de Cícero para defender esse posicionamento consistia no pressuposto de que o orador ideal seria aquele que sabe usar cada modalidade estilística de acordo com as circunstâncias: não deve prender-se, pois, a apenas um único estilo, nem o simples (próprio ao aticismo, segundo o arpinate), nem o grandiloquente (considerado um defeito nos asianistas). É o

que ele chama de *decorum*³ (gr. πρέπον, ‘conveniência’, cf. *Orator* 70), isto é, *quot officia oratoris, tot sunt genera dicendi, subtile in probando, modicum in delectando, uehemens in flectendo, in quo uis omnis oratoris est* (“quantas são as funções do orador, tantos são os gêneros do estilo: simples ao ensinar, moderado ao agradar, veemente ao convencer. Neste último está a força do orador”⁴ – *Or.* 69). Como forma de validar seu argumento, Cícero faz emergir a necessidade de aprofundar e detalhar a principal característica daquele estilo asianista por ele sustentado, isto é, o uso das figuras como recurso retórico e estilístico. Conforme advertimos acima, é desse ponto do tratado que traçamos nosso recorte para discussão.

Doravante, procuraremos interpretar o posicionamento de Cícero sobre o uso e o papel das figuras no discurso oratório, no contexto da formação estilística de seu orador, à luz de suas influências aristotélicas. Essa opção nos impele a levar em conta outras questões ali implicadas, especificamente, a relação das figuras não apenas com a linguagem artística, mas com o decorrente processo metalinguístico que pode ser inferido da própria natureza da linguagem, enquanto entidade expressiva e plurissignificativa.

Como se vê, estendemos nossas reflexões sobre o papel das figuras, em particular da metáfora, a uma discussão mais ampla sobre sua relação com outras formas de expressão artística, como a música, por exemplo, conforme ilustraremos quando do debate sobre a relação entre as figuras e a linguagem, entendida como um sistema de signos e, principalmente, com sua resignificação na prosa artística/retórica, que é objeto primeiro deste texto, mas também, como não poderia deixar de ser, na linguagem como um todo.

1 As figuras e os *genera dicendi*

As figuras (σχήματα) são largamente defendidas por Cícero como recurso estilístico próprio do orador perfeito, na composição da *oratio numerosa* (prosa rítmica), aquela prosa peculiar ao seu majestoso estilo oratório.

Tal defesa ocorre no *Orator*⁵, quando Cícero descreve suas concepções artísticas pessoais, no contexto da polêmica entre ele e os aticistas, e relaciona o uso das figuras aos três gêneros de

³ Yon (1964, p. 64) não deixa esquecer que ainda no *De oratore*, Cícero já figurava o *decorum* como a quarta das propriedades em que se dividia a *elocutio*, a saber: a correção (*latinitas*), a clareza (*explanatio*), a ornamentação (*ornatio*) e a conveniência (*qui deceat*). Cf. *De Or.* 3, 10, 37.

⁴ Todas as traduções de latim línguas e modernas são de minha lavra. Exceção feita aos excertos do *De oratore*, que são de Scatolin (2009) e dos textos em grego (cujas edições são especificadas nas referências).

⁵ Essa discussão vai do parágrafo 78 ao 97.

estilo⁶ (baixo, médio, elevado). Para ele, ao lado do ritmo do período e da concatenação das palavras (*Or.* 78), o orador deve valer-se dos “acessórios da oratória”⁷ (*oratoriae supellectiles*), isto é, dos ornamentos, das figuras (*quae est in ornamentis* – *Or.* 79), classificadas em duas espécies: figuras de pensamento (*res*) e de palavras (*uerba*). As primeiras são expostas brevemente nos §§ 135 a 139. Já as figuras de palavras são tratadas mais detalhadamente no decorrer da exposição, divididas em palavras isoladas (*simplicia*) e palavras agrupadas na frase (*collocata*)⁸.

As palavras isoladas podem ter significado próprio (*proprium*) – muito usadas, porque soam melhor e expressam melhor a ideia – e significado impróprio (*alienum*), em que se enquadram as metáforas (*translatum*), os neologismos (*factum ab ipso et nouum*) e os arcaísmos (*priscum*). Cícero acrescenta que os arcaísmos, isto é, as palavras antigas e inusitadas, também podem enquadrar-se nas de significado próprio (*proprium*), menos aquelas que são ainda mais raramente usadas. As palavras agrupadas (*collocata*) podem constituir ornamentos se se dispuserem de forma harmônica, simétrica (o que é denominado de *concinnitas* por Cícero), de tal modo que a combinação harmoniosa se desfça caso seja perdida a disposição original, mesmo que a ideia se conserve. Podemos representar essa classificação num quadro sinótico como o seguinte:

⁶ Os *genera dicendi*, conforme nos indicam Dionísio de Halicarnasso (*Demost.* 3.1; *Lys.* 6.1) e alguns estudiosos como Solmsen (1931, p. 242) e Kroll (1940), remontam a Teofrasto. São eles: *tenuis*, *temperatus (medius)* e *grandiloquus*. Cf. também *Or.* 20-21.

⁷ Assim como Cícero, apesar de este denominá-las “ornamentos”, Cohen (1974, p. 43) assevera que as figuras não são ornamentos inúteis: “constituem a própria essência da arte poética. São elas que liberam a carga poética que o mundo esconde e que a prosa mantém cativa”.

⁸ No *De or.* 3, 149ss, a discussão sobre as palavras (*collocata* e *simplicia*) e o uso das figuras são muito mais detalhados e voltados para uma exposição mais descritiva. No *Orator*, a questão perpassa de modo mais franqueado a relação aos *genera dicendi* e, por conseguinte, ao *decorum*. Isso ocorre devido ao seu empenho em enfatizar a opção dos aticistas pelo estilo simples, que minimiza o uso desses recursos estilísticos.

Figuras de Palavras (σχήματα, ornamenta)	Isoladas (simplicia)	Próprias (propria)	Usuais (usitata)	Eufonia (optime sonans)
		Impróprias (aliena)	Metáfora (translatum)	Expressividade (rem maxime explanans)
			Neologismo (nouum)	
	Arcaísmo (priscum)			
Agrupadas (collocata)	Simétricas (concininitas)			

Fonte: o autor

O tratamento conferido às figuras, no texto ciceroniano, concede atenção especial à metáfora, sob o critério do *decorum* como mediador e condicionante do uso daqueles ornamentos no interior dos diferentes gêneros do estilo, conforme advertimos acima.

Ao estilo simples (*tenuis*), caberia a expressão clara e plana, com uso discreto dessas figuras, cabendo a esse orador simples (*tenuis orator*)⁹ o comedimento e a sobriedade na criação de metáforas e no uso de neologismos e arcaísmos. De fato, não haveria problema em usar de metáforas no discurso, uma vez que elas também se manifestam com frequência na linguagem corrente. Não obstante, nos casos em que falta à própria linguagem melhor expressão, é até necessário recorrer a ela por motivos didáticos (*docendi causa*). Porém, é altamente repreensível criar uma metáfora complexa, de difícil associação, e usá-la num discurso de estilo simples, uma vez que tal recurso é mais apropriada ao estilo elevado:

Hoc ornamento liberius paulo quam ceteris utetur hic summissus, nec tam licenter tamen quam si genere dicendi uteretur amplissimo; itaque illud indecorum, quod quale sit ex decoro debet intellegi, hic quoque apparet, cum uerbum aliquod altius

⁹ Referindo-se aos oradores áticos (cf. *Or.* 83: *quidam uocant Atticum*). Aqui, a defesa de seu estilo oratório torna contundente o ataque de Cícero aos seus críticos. Para ele, os neo-áticos seriam incapazes de fazer uso da elegância efusiva dos demais estilos discursivos (*medius* e *uehemens*), daí a limitação daquele grupo a uma única forma: o *tenuis*.

transfertur idque in oratione humili ponitur quod idem in alia deceret. (Or. 82)

Este [orador] simples usará deste ornamento um pouco mais livremente do que dos demais, mas não tão livremente quanto se usasse um tipo elevadíssimo de eloquência. E, assim, aquela falta de conveniência [*indecorum*], que deve ser entendida a partir da noção de conveniência [*decorum*], aparece também aqui, quando se utiliza uma metáfora mais complexa em um discurso simples, já que conviria em outro tipo de discurso.

Esse orador simples também pode utilizar o recurso da *concinntitas*¹⁰ e de algumas figuras de pensamento, mas sempre com reserva e moderação, sem bradar temas que exijam pulmões fortes, não requeridos por esse tipo de orador, pois “[o orador ático] será, tanto na voz quanto nos discursos, mais simples” (*erit enim ut uoce sic etiam oratione suppressior – Or. 85*).

Ao estilo médio, de tom comedido, mas um pouco mais elevado que o simples, convêm todas as figuras de palavras e muitas das de pensamento, bem como o brilho das metáforas (que, neste ponto¹¹, receberão tratamento um pouco mais detalhado da parte de Cícero):

Tralata dico, ut saepe iam, quae per similitudinem ab alia re aut suauitatis aut inopiae causa transferuntur, mutata, in quibus pro uerbo proprio subicitur aliud quod idem significet sumptum ex re aliqua consequenti. (Or. 92)

Chamo metáfora, como já disse muitas vezes, aquelas palavras que mudam de significado, seja por semelhança com outra coisa, seja por beleza ou por falta de denominação própria; chamo metonímia as palavras nas quais é substituída uma palavra própria por outra coisa que tenha o mesmo significado, tomado de alguma relação de causalidade.

Primeiramente, há que se perceber a distinção entre metáfora (*traslatum*) e metonímia¹² (*mutatum*), uma vez que ambas ocorrem por transposição (em que se substitui uma palavra por outra, da maneira como ele instrui acima), para as quais usa exemplos de trechos da poesia de Ênio.

¹⁰ A *concinntitas* é um dos mais importantes recursos que imprimem elegância ao discurso (*Or. 219*): *et quia non numero solum numerosa oratio sed et compositione fit et genere, quod ante dictum est, concinnitatis – compositione potest intellegi, cum ita structa uerba sunt, ut numerus non quaesitus sed ipse secutus esse uideatur* (“e porque a prosa rítmica não se realiza somente com o ritmo, mas também com a estrutura e com uma espécie, como foi dito antes, de harmonia das palavras – por estrutura pode-se entender que as palavras foram de tal modo constituídas, que o ritmo pareça não ter sido buscado, mas advindo naturalmente”).

¹¹ *Or. 92*. Na verdade, Cícero já havia proposto uma definição de metáfora no *De or. 3*, 155-156. Encontramos, ainda, um conceito semelhante em Quintiliano (*Instit. or. 8*, 6, 1-4).

¹² Tradução que prefere também Yon (1964). Mais adiante, no § 93, Cícero faz referência ao equivalente grego da palavra, μετωνόμια, e no § 94, usa o termo *immutationes*, com o mesmo sentido do anterior, também em oposição à metáfora (*tralatio*): *et quamquam tralatio est apud eum multa, tamen immutationes nusquam crebriores*. (“E ainda que nele [Demétrio de Falera] a metáfora seja abundante, em nenhum outro as metonímias são mais numerosas.”). Cf. também *De or. 3*, 167.

Em “*arce et urbe orba sum*”¹³, ‘fortaleza’ (*arce*) refere-se a Heitor, personagem da obra de Ênio, constituindo uma metáfora, por substituir uma palavra com a qual se liga por vínculo de expressividade. Já em “*horridam Africam terribili tremere tumultu*”¹⁴, em que ‘África’ substitui ‘Africanos’, ocorre uma figura que os gregos chamam *ὑπάλλαγη*¹⁵ (*hypállage*), e os gramáticos, de *μετωνυμία* (*metonymía*), porque há também substituição de uma palavra por outra. Cícero recorda que Aristóteles inclui no rol do que seria a metáfora tanto a metonímia quanto a *κατάκρεςις* (*katákresis*), esta também uma forma de substituição¹⁶. Um discurso assim elaborado, continua Cícero, carregado de metáforas, é bastante peculiar, por isso os gregos o chamam de *ἀλληγορία* (*allegoría*), e Aristóteles, em particular, chama a todas essas figuras simplesmente de metáfora. De fato, o estagirita faz poucas anotações para as nuances da metáfora na sua *Rhetorica*, estabelecendo apenas uma ressalva para a **imagem** ou **símile** (εἰκόν):

ἔστιν δὲ καὶ ἡ εἰκὼν μεταφορά: διαφέρει γὰρ μικρόν: ὅταν μὲν γὰρ εἴπη τὸν Ἀχιλλεῖα “ὡς δὲ λέων ἐπόρουσεν”, εἰκὼν ἔστιν, ὅταν δὲ “λέων ἐπόρουσε”, μεταφορά: διὰ γὰρ τὸ ἄμφω ἀνδρείους εἶναι, προσηγόρευσε μετενέγκας λέοντα τὸν Ἀχιλλεῖα. χρήσιμον δὲ ἡ εἰκὼν καὶ ἐν λόγῳ, ὀλιγάκις δέ: ποιητικὸν γάρ. οἰστέατι δὲ ὥσπερ αἱ μεταφοραὶ: μεταφοραὶ γὰρ εἰσι, διαφέρουσαι τῷ εἰρημένῳ. (...) πάσας δὲ ταύτας καὶ ὡς εἰκόνας καὶ ὡς μεταφορὰς ἔξεστι λέγειν, ὥστε ὅσαι ἂν εὐδοκιμῶσιν ὡς μεταφοραὶ λεχθεῖσαι, δῆλον ὅτι αὗται καὶ εἰκόνας ἔσονται, καὶ αἱ εἰκόνας μεταφοραὶ λόγου δεόμεναι. αἰεὶ δὲ δεῖ τὴν μεταφορὰν τὴν ἐκ τοῦ ἀνάλογον ἀνταποδιδόναι καὶ ἐπὶ θάτερα καὶ ἐπὶ τῶν ὁμογενῶν, οἷον εἰ ἡ φιάλη ἀσπίς Διονύσου, καὶ τὴν ἀσπίδα ἀρμόττει λέγεσθαι φιάλην Ἄρεως.

O *símile* é também uma metáfora. A diferença, na verdade, é pequena: sempre que se diz “lançou-se como um leão”, é um *símile*; mas quando se diz “ele lançou-se um leão”, é uma metáfora. Pois devido ao facto de ambos serem valorosos, transferindo-se o sentido, chamou-se “leão” a Aquiles. O *símile* é útil na prosa, embora poucas vezes, pois é um elemento poético. Além disso, deve ser utilizado como as metáforas, diferenciando-se no que foi dito. (...) Em todos estes casos, é possível formulá-los quer como *símiles* quer como metáforas, de forma que todos os que são celebrados quando expressos como metáforas, é evidente que sê-lo-ão também quando *símiles*; e o mesmo com os *símiles*, que são metáforas a que falta uma palavra. É necessário, por seu turno, que a metáfora, proveniente da analogia, tenha sempre uma correspondência entre dois termos do mesmo gênero. Assim, por exemplo, se a taça é o “escudo de Dioniso”, então é apropriado chamar “taça de

¹³ “Estou afastada de minha Fortaleza e de minha cidade”, trecho da peça de Ênio *Andromacha captiva*.

¹⁴ “A selvagem África tremia ante o terrível tumulto”, da mesma peça de Ênio.

¹⁵ De fato, há uma substituição de palavras que sugere o uso do termo “hipálage” (etimologicamente, “substituição”), usado atualmente para designar outra figura, quando se atribui a certas palavras o que pertence a outras. Por exemplo, “aves cheirosas, flores ressonantes” (Gregório de Mattos, “Uma dama dormindo junto a uma fonte”, in: SPINA, 1995, p. 143).

¹⁶ A ideia aqui é uma repetição do mesmo exemplo dado também por Cícero no *De oratore* 3, 169: *ut cum grandem orationem pro longa, minutum animum pro parvo dicimus*. (“Como quando chamamos um discurso de grande em vez de longo, a coragem, de pequena em vez de pouca.”)

Ares” ao escudo¹⁷. (*Rhet.* 3, 4)

Na *Rhetorica*, Aristóteles trata da metáfora com menos alcance do que na sua *Poetica*. Nesta, ele aponta quatro espécies ou maneiras com que se apresenta a metáfora, relacionando-a à analogia: μεταφορὰ δὲ ἐστὶν ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορὰ ἢ ἀπὸ τοῦ γένους ἐπὶ εἶδος ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ τὸ γένος ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ εἶδος ἢ κατὰ τὸ ἀνάλογον (“a metáfora é a transferência de uma palavra que pertence a outra coisa, ou do gênero para a espécie ou da espécie para o gênero ou de uma espécie para outra ou por analogia” – *Poet.* 21, 7). Como se vê, trata-se de um conceito mais amplo do que o da atualidade, pois abrange figuras que chamamos de sinédoque e metonímia. De fato, Aristóteles continua, com exemplos:

τὸ δὲ ἀνάλογον λέγω, ὅταν ὁμοίως ἔχη τὸ δευτέρον πρὸς τὸ πρῶτον καὶ τὸ τέταρτον πρὸς τὸ τρίτον: ἐρεῖ γὰρ ἀντὶ τοῦ δευτέρου τὸ τέταρτον ἢ ἀντὶ τοῦ τετάρτου τὸ δευτέρον. καὶ ἐνίοτε προστιθέασιν ἀνθ’ οὗ λέγει πρὸς ὃ ἐστὶ. λέγω δὲ οἷον ὁμοίως ἔχει φιάλη πρὸς Διόνυσον καὶ ἀσπίς πρὸς Ἄρη: ἐρεῖ τοίνυν τὴν φιάλην ἀσπίδα Διονύσου καὶ τὴν ἀσπίδα φιάλην Ἄρεως. ἢ ὁ γῆρας πρὸς βίον, καὶ ἐσπέρα πρὸς ἡμέραν: ἐρεῖ τοίνυν τὴν ἐσπέραν γῆρας ἡμέρας ἢ ὡς περ Ἐμπεδοκλῆς, καὶ τὸ γῆρας ἐσπέραν βίου ἢ δυσμὰς βίου. ἐνίοις δ’ οὐκ ἐστὶν ὄνομα κείμενον τῶν ἀνάλογον, ἀλλ’ οὐδὲν ἦττον ὁμοίως λεχθήσεται: οἷον τὸ τὸν καρπὸν μὲν ἀφιέναι σπεῖρειν, τὸ δὲ τὴν φλόγα ἀπὸ τοῦ ἡλίου ἀνώνυμον: ἀλλ’ ὁμοίως ἔχει τοῦτο πρὸς τὸν ἥλιον καὶ τὸ σπεῖρειν πρὸς τὸν καρπὸν, διὸ εἴρηται “σπεῖρων θεοκτίστην φλόγα.” ἐστὶ δὲ τῷ τρόπῳ τούτῳ τῆς μεταφορᾶς χρῆσθαι καὶ ἄλλως, προσαγορεύσαντα τὸ ἀλλότριον ἀποφῆσαι τῶν οἰκείων τι, οἷον εἰ τὴν ἀσπίδα εἴποι φιάλην μὴ Ἄρεως ἀλλ’ αἶονιν [...].

E por analogia entendo quando o segundo termo está para o primeiro como o quarto está para o terceiro; assim, o poeta usará o quarto em vez do segundo ou o segundo em vez do quarto. Às vezes, acrescentam ao termo que usam aquele que ele está a substituir. Dou um exemplo: a taça está para Diôniosos como o escudo está para Ares. Assim, dir-se-á que a taça é o escudo de Diôniosos e que o escudo é a taça de Ares. Ou a velhice está para a vida como o entardecer está para o dia. Poderá dizer-se, então, que o entardecer é a velhice do dia ou o crepúsculo da vida. Todavia, em alguns casos de analogia, não existe palavra apropriada, mas proceder-se-á exactamente da mesma maneira. Por exemplo, espalhar semente é semear, mas o espalhar da luz pelo Sol não tem designação própria. No entanto, isto está para o Sol como o semear está para a semente; por isso se disse “semeando uma luz divina”. E também é possível lidar com esse tipo de metáfora de outro modo: depois de aplicar a uma coisa o nome que é de outra, negar alguma das suas características próprias como, por exemplo, se se chamasse ao escudo de “taça”, não de Ares, mas “sem vinho” [...]. (*Poet.* 21, 11-14)

Tanto Cícero quanto Aristóteles, não obstante, concordam quanto ao uso parcimonioso e

¹⁷ Isto é, a palavra da frase que evidencia que se trata de uma comparação, como em “Idrieu **assemelha-se** aos cachorros à solta” (*Rhet.* 3, 4).

cuidadoso da metáfora e das demais figuras no discurso, para o bem da eficiência de sua aplicação. Contudo, o problema apresentado acima, sobre a metáfora/analogia, nos leva a dois questionamentos, ambos ligados à nossa preocupação inicial de relacionar o uso das figuras à linguagem artística utilizada no discurso oratório antigo, e que constituía matéria da formação estética do orador ciceroniano. O primeiro, o mais importante, debate acerca do que efetivamente consistiria a natureza das figuras no conjunto da arte retórica – levando em conta seu fator rítmico-estilístico – e, em determinada instância, da linguagem (ou da metalinguagem) em sentido mais amplo. E o segundo questionamento, não tão aprofundado, mais voltado para a questão teórica ou epistêmica dos usos da metáfora, envolve as implicações epistemológicas do emprego da metáfora (e da analogia, levando em conta o conceito aristotélico) no discurso retórico. Tentaremos oferecer elementos para responder a essas questões nas linhas das duas seções seguintes.

2 As figuras e os sistemas (meta)linguísticos: música, discurso e linguagem

A primeira pergunta – elaborada no final da seção anterior – faz-se pertinente devido à natureza do tratado ciceroniano, *Orator*, de onde partimos para esta reflexão. Ali, conforme advertimos, Cícero busca, essencialmente, descobrir os meios pelo qual se faz um orador perfeito e, nessa empresa, o burilamento do período oratório, unidade a partir da qual o arpinate confecciona seu suntuoso discurso, é enriquecido justamente com o “brilho”¹⁸ das figuras. Com efeito, as figuras têm significativa relação com a estrutura rítmica do período oratório e, na tentativa de ilustrar essa relação, optamos por apresentar um percurso trilhado de modo semelhante por Vickers (1984), no qual o estudioso defende a estreita relação entre as figuras retóricas e a música no que se convencionou chamar de “retórica musical”. Em extenso artigo no qual pretende traçar o percurso que levou a uma teorização acerca das relações entre as figuras retóricas e a música na Idade Média nos duzentos anos que precederam o Renascimento europeu, Vickers parte da posição de Quintiliano¹⁹ sobre não haver “perfeita eloquência” sem a música²⁰, algo que gerou muita discussão sobre a relação entre essas duas áreas. Segundo o autor, “a Retórica deu aos escritores de música

¹⁸ Cícero constantemente se refere às figuras do discurso como *lumina* (cf. *Orator* § 85: *sententiarum lumina*; § 95: *lumina uerborum*; § 134: *lumina orationis*; § 181: *Lumen orationis*).

¹⁹ Marco Fábio Quintiliano, importante rétor do séc. I-II d.C.

²⁰ Cf. *Instit. orat.* 1, 10, 11-22. Quintiliano faz um apanhado das artes necessárias para completar a educação geral do orador ideal. Suas reflexões sobre a música ecoaram por muito tempo depois da era clássica. Da música e das habilidades do músico, o orador deveria apreender a variedade da inflexão da voz, sem esquecer, no entanto, que, diferentemente da música, o discurso não tem interesse na variação do arranjo e da melodia para lidar com a defesa de um caso, por exemplo.

um conceito de *decorum* expressivo, enquadrando *res* nas *uerba*²¹ e também produzindo intensas imagens visuais²² (VICKERS, 1984, p. 13). Isto seria possível, porque tanto a oratória quanto a música constituem fenômenos cujos objetos são perceptíveis pelos ouvidos de um auditório, que é movido, de alguma maneira, pelos recursos oferecidos por uma e outra arte. No entanto,

está, certamente, na natureza das coisas que nós podemos descrever uma arte na linguagem de outra apenas até certo ponto. Não há dúvida de que o processo geral de criação na retórica - *inuentio, dispositio, elocutio, pronuntiatio, memoria* – poderia ser adaptado à música – aceitando-se certo engenho – sem causar nenhuma grande distorção²³. (VICKERS, 1984, p. 18)

Talvez isso tenha levado alguns teóricos da música, durante o século XVI (mesmo com a evidência da dificuldade em aplicar à retórica musical, em profundidade, os procedimentos da *elocutio*, especialmente no que se refere às figuras) a aplicarem as figuras retóricas a certa teoria musical, o que provocou uma série de imprecisões quanto ao significado de cada figura (até mesmo as enciclopédias e os especialistas não apresentavam uniformidade e clareza na conceituação das mesmas). Por exemplo, a anáfora, que na retórica é a repetição de uma palavra no começo de uma sequência de frases ou sentenças, na música ganhou a definição de “imitação de um tema musical em apenas algumas das partes vocais”²⁴ (VICKERS, 1984, p. 28). Ou seja, tornou-se patente que o modelo retirado da retórica não poderia ser totalmente aplicado à música, a não ser parcialmente, e apenas alguns deles – os que pudessem ser aplicados ou adaptados ao efeito ou à estrutura musical. As figuras de pensamento que dependem do componente semântico, como a ironia, por exemplo, em seu sentido estrito de significar o contrário do que se diz, não pode ser facilmente adaptada à música. Enfim,

embora a influência da retórica tenha conferido aos compositores ideias sobre a forma musical e as etapas da composição, e tenha incentivado o foco na representação e na excitação dos sentimentos, nem sempre auxiliou o desenvolvimento de recursos especificamente musicais, e a tentativa de encontrar equivalentes para os dispositivos verbais foi problemática²⁵. (VICKERS, 1984, p. 41)

²¹ Cf. também *Rhet.* 3, 10.

²² “Rhetoric has given writers on music a concept of expressive *decorum*, fitting *res* to *uerba* and also producing intense visual images”.

²³ “It is surely in the nature of things that we can describe one art in the language of another only up to a point. No doubt the general processes of creation in rhetoric – *inuentio, dispositio, elocutio, pronuntiatio, memoria* – could be adapted to music – given some ingenuity – without causing any great distortion”.

²⁴ “Imitation of a musical subject in only some of the voice parts”.

²⁵ “While the influence of rhetoric gave composers ideas about musical form and the stages of composition, and encouraged focus on the representation and arousal of feeling, it did not always assist the development of specifically musical resources, and the attempt to find equivalents for verbal devices was problematic”.

O que interessa desse percurso – e aqui voltamos àquele questionamento inicial – é o fato de que o elo mais forte dessa analogia com a teoria musical, pelo menos na Idade Média, ocorreu a partir das inferências das técnicas da *elocutio* que lidam com as figuras. Ou seja, a tentativa que os estudiosos da música fizeram, no período medieval, de aproximar a retórica da música, a partir das figuras, constitui forte argumento para interpretá-las como uma poderosa matriz rítmica do discurso oratório, que, se por um lado não logra adaptar-se plenamente à música em sentido mais geral, conforme nos ressaltou Vickers, também não escapa às nuances do que as duas áreas têm em comum: despertar emoções em seus ouvintes através de expedientes estilísticos e, em particular, figurativos, algo que, ainda no período clássico, não passou despercebido a Quintiliano, quando afirmou que não existe maneira mais eficiente de excitar as emoções do que através do adequado uso das figuras retóricas²⁶.

Iam uero adfectus nihil magis ducit. Nam si frons, oculi, manus multum ad motum animorum ualent, quanto plus orationis ipsius uultus ad id, quod efficere intendimus, compositus? Plurimum tamen ad commendationem facit, siue in conciliandis agentis moribus siue ad promerendum actioni fauorem siue ad leuandum uarietate fastidium siue ad quaedam uel decentius indicanda uel tutius.

Todavia, nada existe que mais provoque a emoção [do que as figuras]. Pois, se a face, os olhos e as mãos são importantes para mover os ânimos, quanto mais o aspecto do próprio discurso, quando harmônico, para aquilo que tencionamos demonstrar? De fato, as figuras reforçam sobejamente a intenção, seja na captação da boa vontade do auditório, seja para aumentar a disposição favorável em relação ao processo, seja para reprimir a monotonia através da variedade, seja para apontar certas questões de modo mais conveniente e mais seguro. (*Inst. orat.* 9, 1, 21)

Acerca dessa percepção, constatou-se o viés psicológico que advém das figuras de linguagem através da *ars*, mas que tem origem na própria natureza. De fato, ainda segundo Vickers (1984, p. 21),

vários outros escritores de retórica aplicam tais definições psicológicas das figuras de retórica, e outros adicionam o importante corolário de que as figuras são apenas a representação de sentimentos fortes, como é observado na vida. A

²⁶ Cf. *Instit. orat.* 9, 1, 21. Por ser o $\rho\upsilon\theta\mu\acute{o}\varsigma$ um elemento da natureza da língua, Cícero (*De or.* 3, 197) atribui fundamental importância à necessidade de deleitar o auditório e, com isso, despertar emoções: *Ars enim cum a natura profecta sit, nisi natura moueat ac delectet, nihil sane egisse uideatur; nihil est autem tam cognatum mentibus nostris quam numeri atque uoces; quibus et excitamur et incendimur et lenimur et languescimus et ad hilaritatem et ad tristitiam saepe deducimur.* (“De fato, uma vez que a arte vem da natureza, se não mover e deleitar por natureza, não parece ter feito absolutamente nada. Não há nada tão afim a nossas mentes do que os pés e os sons da voz, que nos excitam, incendiam, acalmam, enfraquecem e muitas vezes nos levam à alegria e à tristeza.”)

retórica, então, codificou as consequências linguísticas de emoções melancólicas²⁷.

Percebe-se, com as citações acima que, assim como a retórica, também a música pode suscitar emoções, mas, evidentemente, de forma diferenciada, pois aquela é uma área da linguagem altamente sistematizada que pode combinar formas finitas de figuras retóricas com uma infinita combinação de significados (*ibid.*, p. 44). A retórica, aliás, enquanto forma de linguagem, não pode escapar aos limites do significado que interagem entre o sistema de signos de indivíduos e o da sociedade, que constituem nosso compartilhado, negociável, mas ainda, em última análise, concordado e trocado jogo de significados (*ibid.*). Conclui Vickers lembrando que a retórica diz respeito inalienavelmente à comunicação e somente através dela pode usar de palavras e de significados em vista de seus efeitos artísticos.

Nesse ponto, formula-se uma questão importante, que vale tanto para a ilustração que fizemos a respeito da música, quanto para o que de fato nos interessa neste artigo, *i. e.*, as figuras e a linguagem da retórica: por que esse sistema estético, que são as figuras de retórica, pertencentes a um sistema linguístico (no sentido da linguagem verbal, comunicacional), pode ser análogo – embora não totalmente ligado – a um sistema não-linguístico (ou extralinguístico)? As breves palavras acima podem ter ajudado numa possível explicação, mas deixam margem para um último comentário sobre o papel das figuras no sistema linguístico. A esse respeito, é preciosa a contribuição de Hjelmslev (2009), quando pondera de modo semelhante ao que apresentamos acima, podendo complementar nosso raciocínio. Para ele, numa definição inicial e, segundo ele próprio, “frágil”, pode-se dizer que a linguagem é um sistema de signos e que signo é, antes e acima de tudo, “signo *de* alguma coisa (...). Um ‘signo’ funciona, designa, significa. Opondo-se a um não-signo, um ‘signo’ é portador de uma significação” (HJELMSLEV, 2009, p. 49). Assim, as frases, as proposições veiculam um significado e, portanto, são “signos”, os quais se definem de modo relativo, isto é, unicamente pelo lugar que ocupam no contexto, de modo que, isoladamente, nenhum signo tem significado. O contexto, por sua vez, será sempre explícito, situacional. O problema é que, apresentando o inventário de signos e não-signos de uma economia relativa e considerando que essa é a finalidade da linguagem enquanto um sistema de signos, ela deve atender a essa finalidade, sendo capaz de produzir novos signos, novas palavras e novas raízes. Ou seja,

²⁷ “Several other writers on rhetoric give such psychological definitions of the figures of rhetoric, and others add the important corollary that the figures are merely the representation of strong feelings as observed from life. Rhetoric, then, has codified the linguistic consequences of upset emotions”.

essa necessidade de uma quantidade ilimitada de signos só pode ser realizada se todos os signos forem formados com a ajuda de não-signos, que são extremamente reduzidos, chamados de *figuras*:

A linguagem, portanto, é tal que a partir de um número limitado de figuras, que podem sempre formar novos arranjos, pode construir um número ilimitado de signos. Uma linguagem que não fosse assim constituída não poderia preencher sua finalidade. Portanto, temos inteira razão de pensar que encontramos na construção de signos a partir de um número bem restrito de figuras **um traço essencial e fundamental da estrutura da linguagem**. (HJELMSLEV, 2009, p. 52) [Grifo nosso]

Conclui o estudioso afirmando que, por esse raciocínio, a definição de linguagem como conjunto de signos não resiste a uma análise mais profunda, o que acaba por responder nossa pergunta anterior, que instigou esta seção: tal definição só funciona se se considerar as relações externas à língua. Ou seja, o sistema de figuras pode servir para formar signos e lidar com as funções *internas* da língua, e não com seus fatores extralinguísticos. Daí porque, afinal, considerando o discurso oratório um sistema linguístico com características muito peculiares, circunstanciais e historicamente motivadas – mas ainda assim um sistema linguístico natural e autônomo –, pode ser imiscuído de um outro recurso também linguístico que lhe complementa, enriquece e ressignifica.

3 A metáfora e suas implicações linguísticas

Agora, precisamos responder àquela segunda pergunta sobre as figuras, que formulamos anteriormente, ao final da seção 2: quais as implicações epistemológicas do emprego da metáfora/analogia no discurso retórico? Evidentemente, as figuras que se referem mais propriamente ao ritmo frasal, como as figuras de repetição, omissão e antítese, por exemplo, seriam mais importantes para uma interpretação da estrutura rítmica do período oratório, unidade estilística do discurso. Contudo, se queremos estabelecer uma conexão mais clara entre a prosa artística, ou melhor, entre a elocução (*elocutio*) oratória da maneira como propugnava Cícero e a expressão linguística em termos mais amplos – entre a prosa e a poesia/música, por exemplo – parece-nos que a metáfora cumpre bem com essa finalidade. Por um lado, a metáfora se dirige a uma sensação externa, uma vez que, segundo Aristóteles, é preciso que se empregue a expressão apropriada, “pois uma palavra é mais própria que a outra, aproxima-se mais do objeto e é **mais capaz de o pôr**

diante dos nossos olhos²⁸ (grifo nosso). Trata-se, então, de uma “tela” que faz os ouvidos “verem”, conforme continua explicando o sábio grego: “precisamos explicar agora o que entendemos por servir de tela e por que meios se chega a esse resultado. Digo que uma expressão põe o objeto debaixo dos olhos quando mostra as coisas em ato”²⁹. Assim, Aristóteles se refere à metáfora como uma imagem vívida, que estabelece a relação direta entre A e B (“esse homem é uma raposa”), feita de forma não corriqueira e vulgar, e que Perelman (2004) chama de “analogia condensada”. O esquema típico de analogia, para o autor, seria o do tipo em que A está para B assim como C está para D. Essa distinção é feita por Perelman com a finalidade de assinalar o uso de ambas dentro do que podemos chamar de “estilo científico”, o qual raramente lança mão de metáforas, especialmente em fase inicial, mas que, ao se encontrar em uma área nova de pesquisas, não hesita em guiar-se por analogias. Já em poesia, as analogias são mais raras do que as metáforas, “que, para alguns críticos, são a alma do estilo poético, afastando-o da linguagem comum” (PERELMAN, 2004, p. 336). Daí a distinção feita por Cohen (1974) em “metáforas explicativas” e “metáforas poéticas”: estas afastam o poeta do uso habitual da linguagem, que é o objetivo único da estratégia poética (a mudança de sentido), mas, graças à metáfora afetiva, restabelece o sentido de sua mensagem: “se o poema infringe o código da fala é para que a língua o restabeleça transformando-se” (COHEN, 1974, p. 95). O objetivo da poesia é, portanto, uma mutação na língua, que seria o mesmo que uma “metáfora mental”, no dizer de Cohen (1974). Na interpretação de Perelman acerca das formulações de Cohen, contudo, a linguagem poética viola o código objetivo, não permitindo a veiculação de uma mensagem cognitiva satisfatória. No entanto, o leitor, não resignado ao absurdo, ressignifica as palavras, atribuindo-lhes um sentido apropriado.

A metáfora, nessa perspectiva, sai do eixo de simples mudança de sentido, ou transposição de sentido, ou veiculação de uma imagem, e passa a atuar na natureza do sentido, pois, segundo Cohen (1974), transfere o sentido nocional para o sentido emotivo. “É para facilitar essa transposição que o poeta recorrerá com tanta frequência às figuras sugeridas por uma similitude fonética, à repetição de sons, de sílabas, às aliterações de toda espécie”³⁰ (PERELMAN, 2004, p. 338).

Assim, os usos da metáfora no discurso oratório movimentam as emoções, pois o sentido

²⁸ Cf. *Rhet.* 3, 2.

²⁹ *Rhet.* 3, 11. Cf. também *Rhet. ad Her.* 4, 34; *Instit. orat.* 8, 6, 19.

³⁰ Cf. o que diz Aristóteles: “É preciso também que a metáfora seja tomada de coisas belas; ora, a beleza de uma palavra, como diz Licímnio, reside quer nos sons, quer na significação” (*Rhet.* 3, 2, 13).

que lhes é atribuído, tanto da parte do orador, quanto da parte do auditório, funciona como um mecanismo cognitivo, envolto no sistema linguístico da própria língua, a qual, por sua vez, favorece tais usos, interligando-os às diversas formas de expressividade artística (poesia, música), além de possibilitar-lhes o gerenciamento dos (pluri)significados que lhes são disponíveis.

Considerações finais

De uma maneira ou de outra, a discussão que aqui apresentamos, longe, obviamente, de esgotar o tema proposto, retorna a uma preocupação frequente acerca do contato entre duas fronteiras, à primeira vista, muito distintas – prosa e poesia –, relacionadas pelo uso dos recursos estilísticos de uma pela outra, sempre na perspectiva do alcance das emoções, seja como significação, no caso das figuras de um modo geral, seja como ressignificação, no caso da metáfora em particular. Há quem interprete a discussão a respeito das figuras, no âmbito da retórica clássica, no sentido de uma aproximação com a gramática, uma vez que o sentido expresso de uma palavra nem sempre é suficiente para realizar os efeitos esperados na comunicação. Daí resulta que os ajustes e modificações a ela impostos implicam, muitas vezes, “infrações” ou “desrespeitos” a uma eventual norma gramatical (*latinitas*). A adequação da palavra ao discurso, contudo, seu papel no ornamento do texto, seu desenho no jogo de significação e de maneiras de dizer são preocupações que uma abordagem conjunta retórica/gramática pode desenvolver (PÉREZ, 2010). Nossa contribuição com esse assunto buscou um suporte conceitual e teórico que pudesse inserir uma mais declarada e precisa relação do discurso – ou dos seus elementos que aqui nos propusemos discutir – com a poesia e, em nível mais amplo, com a linguagem, na descrição da metáfora no discurso oratório. Uma trilha posterior reivindicaria uma pormenorização de seu papel na definição (ou eliminação) dos limites entre prosa e poesia. Mas esse é um problema para outra investigação.

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. 4 ed. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

ARISTÓTELES. **Retórica**. 4ª ed. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto, Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.

ARISTOTLE. **The ‘art’ of rhetoric**. With an English translation by Jonh Henry Freese. London: Harvard University Press, 1994.

CICÉRON. **L'orateur. Du meilleur genre d'orateurs.** Textes établis et traduits par Albert Yon. Paris: Les Belles Lettres, 1964.

CICÉRON. **De l'orateur.** Texte établi par Henri Bornecque et traduit par Edmond Courbaud et Henri Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 1930. 3 vol.

D'HALICARNASSE, D. **Opuscles Rhétoriques:** Démosthènes. Texte établi et traduit par Germaine Aujac. Paris: Les Belles Lettres, 2003. Tome II.

D'HALICARNASSE, D. **Opuscles Rhétoriques:** Les orateurs antiques. Texte établi et traduit par Germaine Aujac. Paris: Les Belles Lettres, 2003. Tome I.

[CICERO]. **Ad C. Herennium de ratione dicendi (Rhetorica ad Herenium).** Translation by Harry Caplan. London: William Heinemann LTD, 1964.

[CÍCERO]. **Retórica a Herênio.** Trad. e introd. de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética.** Trad. Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1974.

HJELMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem.** Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2009.

KROLL, W. **Rhetorik.** RE suppl. 7, Stuttgart, 1940. pp. 1039-1138.

LEEMAN, Anton D. **Orationis ratio:** teoria e pratica stilistica degli oratori, storici e filosofi latini. Trad. de Gian Carlo Giardina e Rita Cuccioli Melloni. Bologna: Il Mulino, 1974.

PERELMAN, C. **Retóricas.** Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

PÉREZ, L. **La figura en la retórica latina antigua.** Libro de actas do I Colóqui Nacional de Reórica "Retórica y Política" e I Jornadas Latinoamericanas de Invertigación en Estudios Retóricos. 17 a 19 de março de 2010 - Facultad de Derecho, Universidad de Buenos Aires, Argentina. pp. 1249-1254.

QUINTILIEN. **Institutio oratoria.** Texte établi et traduit par J. Cousin. Paris: Les Belles Lettres, 1975-80. 7 vol.

SOLMSEN, F. Demetrius *περὶ ἐρμηνείας* und sein éropatetisches Quellenmaterial. **Hermes**, No. 66, 1931. pp 241-267.

SCATOLIN, A. **A invenção no Do Orador de Cícero:** um estudo à luz de *Ad Familiares I, 9, 23*. São Paulo, SP: 2009. Tese (Doutorado em Letras Clássicas), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2009.



ISSN: 1981-0601
V. 14, N. Especial (2021)



SPINA, Segismundo. **A poesia de Gregório de Matos**. São Paulo: Edusp, 1995.

VICKERS, B. Figures of rhetorics/figures of music. **A Journal of the History of Rhetoric**. University of Californian Press. Vol. 2, N° 1 (Spring. 1984), pp. 1-44.