

Algumas figuras de linguagem

Ao tratar da presença das figuras de linguagem no poema (ou na prosa de ficção), é sempre bom ter em mente que o importante, mais do que saber exatamente qual o nome de determinada figura, é compreender o que aquela combinação de imagens criou de expressivo para o verso e o poema como um todo. Dizendo de outro modo, mais importante do que identificar a figura pelo nome é compreender por que tal figura é fundamental para o sentido do poema, mesmo que haja (como muitas vezes há) dúvida quanto a sua exata definição, já que a terminologia das gramáticas, tratados e poéticas não dá conta da inúmera variação que a criação de uma imagem pode apresentar nos diferentes contextos. Ainda assim, vamos a algumas definições, a fim de auxiliar na leitura do poema.

1. Antítese e oxímoro

A antítese caracteriza-se por apresentar uma formação em dois segmentos que se opõem ou criam um contraste entre si. É uma figura que aparece constantemente na formação dos provérbios (os ditados populares), geralmente compostos em binômio:

Devagar/ se vai ao longe.

Quem tudo quer/ tudo perde.

Depois da tempestade/ vem a bonança.

A antítese supõe uma formação em binômio e, por extensão, uma simetria; quando essa simetria vem amparada numa rima interna ou externa, ganha maior ênfase.

Água mole/ em pedra dura
Tanto bate/ até que fura.

Quem dá o que tem/ a pedir vem.
(do romance *São Bernardo*)

Fica claro, já em alguns dos exemplos acima, que a antítese não requer a construção em antônimos, mas sim com ideias que se oponham. Na verdade, o mais comum na poesia é justamente o poeta evitar o antônimo direto do termo precedente, a fim de esquivar-se a uma construção previsível. Vejamos alguns exemplos tirados da poesia lírica ou da prosa de ficção (o exemplo acima está em Graciliano, mas é uma expressão da cultura popular):

Temos todos duas vidas:
A verdadeira, que é a que sonhamos na infância,
E que continuamos sonhando, adultos, num substrato de névoa;
A falsa, que é a que vivemos em convivência com outros,
Que é a prática, a útil,
Aquele em que acabam por nos meter num caixão.
(Álvaro de Campos)

No exemplo acima, do poema “Dactilografia”, há oposição direta entre as expressões “vida verdadeira” e “vida falsa”; mas o excerto (bem como o poema todo) vai desdobrar essa oposição em diferentes aspectos, dando-lhe grande complexidade.

Ana dava a tudo, tranquilamente, sua mão pequena e forte [...].
(Clarice Lispector)

Neste exemplo, há um cruzamento suposto, pois a priori se associaria o pequeno ao fraco e o grande ao forte; daí a força expressiva da construção “pequena e forte”, que está supondo o pré-conceito do leitor.

Tive ouro, tive gado, tive fazendas.
 Hoje sou funcionário público.
 (Carlos Drummond)

Numa formulação como esta, há uma construção antitética suposta na justaposição dos versos, significando, obviamente, que o eu-lírico está falando de um processo de empobrecimento.

A roda anda e desanda,
 e não pode parar.
 Jazem no fundo, as culpas:
 morrem os justos, no ar.
 (Cecília Meireles)

Notável este exemplo de Cecília, pois não há um termo que não seja antitético: anda/desanda//não pode parar; fundo/ar; culpas/justos; e, finalmente, a oposição inesperada entre jazem/morrem. É curioso porque “jazer” significa, muito comumente, “estar morto” e “estar sepultado” (daí a expressão tumular “Aqui jaz”). E, no entanto, a poeta cria uma antítese justamente com termos que são sinônimos; claro que ali o sentido de “jazer” é “estar quieto e imóvel” (e, portanto, vivo), com a significação própria ao contexto de delatores que se escondem.

A tradição retórica fala também do oxímoro, associado à antítese. Muitas vezes é empregado unicamente o termo “antítese”; outras, somente “oxímoro”; faremos a distinção, pois ela ajuda a tornar o sentido mais claro, ou melhor, auxilia a perceber a força de uma expressão em relação a outra. Mas o fato é que toda antítese tende a ter algo de oxímoro ou, dizendo de outro modo, na poesia todo contraste tende a ter algo de paradoxo (veja-se o exemplo acima de Cecília Meireles). Sendo assim, na dúvida deve-se considerar a imagem como um oxímoro.

O oxímoro é uma formulação também antitética, mas radicalizada: um impossível lógico, à medida que supõe um paradoxo, uma contradição nos

termos, que em princípio se anulariam. Na antítese, geralmente temos dois tempos, duas condições distintas; no oxímoro, os tempos se sobrepõem, anulando-se ou levando a tensão ao limite. A formulação paradoxal do oxímoro é uma maneira de a poesia apreender a vida na sua condição mais intensa. Observe-se este exemplo:

Ganhei (perdi) meu dia.
 E baixa a coisa fria
 também chamada noite [...].
 (Carlos Drummond)

Este caso radicaliza a oposição, criando propriamente um “impossível lógico”, pois se o Eu ganhou, não perdeu; se perdeu, não ganhou. Obviamente, a contradição se explica (mas não se anula, enquanto tensão) pela “razão poética”. De um lado, o Eu ganhou o dia, na expressão popular que significa um sentido pragmático da vida, de alguma maneira ligado ao ganho material (e, de fato, ganhou a fração de salário do mês); digamos que aí o Eu está endossando uma voz pública que fala desse sentido “ideológico” do trabalho; mas esse Eu, como sabemos pelo verso do exemplo anterior, é um funcionário público fazendo um serviço burocrático e sem sentido; ou seja, os parênteses (já vimos o sentido deles para a poesia lírica) indicam uma voz interior, subterrânea, uma voz angustiada ou melancólica que traz consigo a consciência do tempo; logo, o segundo termo anula o primeiro, sorrateiramente, anulando o outro de maneira precisa (note-se que são duas dissílabas e oxítonas, terminadas em /i/; e o segundo /i/ é mais enfático, já que o primeiro é de um ditongo decrescente, criando uma assonância com o centro de “dia”). Essa oposição do contraditório se duplica no verso seguinte, pois a voz pública, que “ganha o dia”, chama de “noite” ao que a voz subterrânea do Eu lírico chama de “coisa fria” (é de se notar inclusive que “noite” está numa posição inferior, pois “a coisa fria” é “também” chamada noite).

Os oxímoros aparecem constantemente em títulos de obras e poemas; vejamos alguns, ao lado de outros exemplos:

Claro enigma

(Carlos Drummond).

“Balada do morto vivo”

(Vinicius de Moraes).

“O enterrado vivo”

(Carlos Drummond)

Neste caso, “enterrado” é metonímia de “morto”.

“Amar amaro”

(Carlos Drummond)

Neste caso, do ponto de vista sonoro forma-se também uma paronomásia perfeita.

dize: “Eu não pude conhecê-la,
sua história está mal contada,

mas seu nome, de barca e estrela,
foi: “SERENA DESESPERADA”.

(Cecília Meireles)

[Ana] atravessara o amor e o seu inferno [...].

(Clarice Lispector)

Entenda-se: atravessara o amor e o inferno do amor.

O mito é o nada que é tudo.

(Fernando Pessoa)

então, só essa pintura
de que foste capaz,
de que excluístes até
o nada, por demais,
(João Cabral)

Entenda-se: a pintura abstrata (de Mondrian) eliminou tudo que dispersava, que era excessivo (para atingir sua essência), a tal ponto que chegou a eliminar também o “nada” por considerá-lo coisa demais.

Um último comentário: o dicionário consigna “oximoro” (paroxítone); mas a proparoxítone está absolutamente consagrada.

2. Símile

É muito simples definir o símile: trata-se de uma comparação poética. Se eu disser “Aquele árvore é mais alta do que a casa”, estarei fazendo apenas uma comparação, pois estou comparando seres de mesma natureza, estabelecendo uma relação objetiva e quantificadora; mas se eu disser “Aquele árvore é alta como um sonho”, estarei fazendo uma comparação poética, pois estou aproximando seres heterogêneos, de diferentes naturezas e áreas semânticas, criando uma comparação ou aproximação transgressora, subjetiva; isto é, estabelecendo relações de qualidade, não de quantidade. Uma comparação metafórica, sem ser uma metáfora, como veremos depois. Tomemos o exemplo abaixo:

A lua é branca como um lírio.

Trata-se de uma comparação poética, transgressora, pelos elementos heterogêneos aproximados. O símile também é formado de duas partes como a antítese, mas que tendem a se fundir. A primeira contém o “comparado”, isto é, o objeto que se quer dar a conhecer; a segunda traz o “comparante”, o objeto propriamente transgressor, metafórico, que

possibilita conhecer o comparado, ambas as partes estando ligadas por um “nexo sintático”. Nos dois segmentos está implicado um “análogo”, isto é, uma qualidade, um traço, que justifica a aproximação. O análogo tende a figurar de modo explícito na primeira parte e, de modo implícito, na segunda. Assim, teríamos:

A lua é branca como um lírio [branco],

em que a primeira parte é formada de comparado mais análogo explícito (lua branca); a segunda, do comparante mais análogo implícito (lírio [branco]), ambas ligadas pelo nexos (como).

Algumas observações complementares: a) a transgressão pode estar nos elementos aproximados, mas pode estar também na qualidade que os liga; b) o análogo, a qualidade que pertence aos dois, pode estar ausente (na poesia, muitas vezes está, como veremos); c) o nexos tem várias formulações: como, tal como, qual, tal qual, assim como, parece, semelha, lembra etc.

Nos exemplos abaixo, vemos que essa formulação elementar tende a se apresentar de maneira menos esquemática:

Minh'alma é triste como a flor que morre
Pendida à beira do riacho ingrato;
(Casimiro de Abreu)

Nesses versos bastante românticos, temos um símile claro: o comparado e sua qualidade ou condição (o análogo) – “Minh'alma é triste” –; o nexos sintático que liga as duas partes – “como” –; e o comparante que dá a conhecer como a alma do Eu é triste: “a flor que morre pendida à beira do riacho ingrato”. Note-se que o comparante é o todo da imagem; seria incompleto dizer que a alma do Eu é triste como “a flor que morre”.

Minh'alma é triste como o grito agudo
 Das arapongas no sertão deserto;
 (Casimiro de Abreu)

Outro símile do mesmo poema, cuja construção é idêntica, não restando dúvida. Cito esses versos por uma curiosidade: eles são do mesmo poema, mas sentimos algo de diferente em relação ao romantismo anterior; os anteriores são bastante românticos, mas estes têm algo de diferente, sem deixar de ser românticos. O segundo par tem um traço brasileiro na formação das imagens, e um traço prosaico; ainda que românticos, estes segundos já têm algo ligeiramente moderno pelo prosaísmo. Vejamos o mesmo símile agora na voz propriamente de um modernista:

Minha alma corcunda como a avenida São João...
 (Mário de Andrade)

No exemplo de Mário, o análogo que liga a alma do Eu e a Avenida São João está no verbo “corcunda” (a corcova), que pode também ser lido como adjetivo e, nesse caso, sem verbo. Em qualquer dos casos, o termo “corcunda” nesse exemplo tem um sentido metafórico, já que nem a alma nem a avenida são corcundas.

Sua voz quando ela canta
 me lembra um pássaro mas
 não um pássaro cantando:
 lembra um pássaro voando
 (Ferreira Gullar)

Neste exemplo de Gullar, o comparado (que o Eu quer dar a conhecer) é “sua voz quando ela canta”, e o análogo está implicado na voz cantante; mas cria-se um jogo, uma brincadeira poética, ao negar o primeiro símile: a voz dela não se parece com a voz do pássaro (o que seria banal) e, sim, com o voo do pássaro. Logo, o sentido do análogo está no cruzamento entre voo e voz cantando: como um canto pode lembrar um voo? A resposta que for

dada identificará a analogia (esta poderá passar pelo sentido de suavidade, harmonia, do sublime implicado na altura etc.).

Catar feijão se limita com escrever:

(João Cabral)

Neste exemplo de Cabral, o comparado (que se quer conhecer) e o comparante (que dá a conhecer) estão em lugares trocados, já que o interesse é definir o que é o ato de escrever. O nexos sintático é “se limita com”, ao passo que o análogo está ausente, e será desenvolvido ao longo do poema.

Dir-se-ia, quando aparece
dançando por *siguiriyas*,
que com a imagem do fogo
inteira se identifica.

(João Cabral)

Neste outro exemplo, a sintaxe é um tanto complicada; é o início do poema “Estudos para uma bailadora andaluza”. Desmembrando, teríamos – comparado: “[A bailadora andaluza] quando aparece dançando por *siguiriyas*” (uma forma de dança flamenca); o nexos: “dir-se-ia que inteira se identifica com”; e o comparante: “a imagem do fogo”. Dois comentários: a) a expressão “inteira se identifica” está colocada numa posição ambígua, pois se refere tanto à bailadora (a bailadora inteira se identifica com a imagem do fogo), quanto à própria imagem do fogo (a bailadora se identifica com a imagem inteira do fogo), o que reforça a identidade entre ambas; b) o análogo está implicado no cruzamento dos gestos da dança com o fogo e, como no caso anterior, será desenvolvido no todo da primeira parte do poema.

Apenas de vez em quando
O ruído de um bonde
Cortava o silêncio

Como um túnel.
(Manuel Bandeira)

Neste último exemplo, do poema “Profundamente”, há um símile radical e hermético: ele compara o ruído de um bonde cortando o silêncio da noite como um túnel corta a montanha (a paisagem aqui é a do Rio). Cria-se a equivalência: noite silenciosa/uma montanha; ruído do bonde/um túnel. Davi Arrigucci analisa o poema em seu livro sobre Bandeira, vendo na imagem implicações de morte em vida; ou seja, o ruído está “soterrado” pelo silêncio da noite, assim como o túnel está soterrado pela montanha, e o Eu lírico expressa um sentimento de soterramento em vida (morte em vida); isso porque o ruído cortando o silêncio é uma imagem de violência da modernidade, para um Eu identificado com o passado.

3. Metáfora

A mais importante das figuras de linguagem para a poesia, a metáfora se define propriamente como se define a lírica. Vejamos inicialmente a definição:

A lua é branca como um lírio.

Vimos que uma frase como esta forma um símile, uma comparação poética; mas podemos formular a frase de maneira mais concisa e concentrada, criando uma radicalidade maior da imagem:

A lua é um lírio.

Nesse caso, não se trata de uma comparação; diz-se que a lua é um lírio, o que rompe a lógica, a razão cotidiana, visto que a lua é a lua, e um lírio é um lírio. Não se trata de uma aproximação como no símile, mas de uma afirmação taxativa, dizendo que um ser é o outro ser. Não há comparante nem comparado, não há nexos sintático nem análogo: o um é o outro, o que

equivale ao princípio da lírica, o *um-no-outro*. Talvez possamos definir a metáfora de forma simples, dizendo que sempre que houver um cruzamento semântico de áreas heterogêneas, haverá ali uma metáfora.

No símile, temos uma construção analítica, em que o pensamento cria aproximação: isto, neste sentido, se parece com aquilo; na metáfora, a construção é sintética, um salto: isto é aquilo. Neste sentido, ela é radical, inesperada, criando figurações inusitadas, insólitas. Mas fique registrado desde já: ela não é melhor do que o símile; o que é melhor ou pior é a imagem construída, não o procedimento; sendo assim, há metáforas melhores que determinados símiles, assim como há símiles mais poéticos e radicais do que determinadas metáforas. O que é melhor ou pior é sempre a obra, não o procedimento. A prova disso são os símiles de João Cabral, que os cultiva em função de seu pensamento analítico.

Desse modo, falaremos apenas em termo metaforizado e termo metafórico; ou seja, no exemplo acima, “a lua” é o metaforizado, que se quer dar a conhecer; e “um lírio”, o metafórico, o que possibilita o conhecer. Note-se que a relação estabelecida não está explicada; por isso, a metáfora é mais radical, mais ambígua, mais enigmática na sua construção, já que requer muito mais interpretação: por que a lua é um lírio? Há várias sugestões implicadas na relação entre os termos da metáfora, conforme ficará explicitado em alguns exemplos abaixo.

Outro aspecto a considerar é que a metáfora não é um embelezamento do discurso simplesmente; ela é um instrumento do conhecimento humano; nosso conhecimento do mundo e da vida ficaria enormemente empobrecido sem a metáfora, sem as relações metafóricas; pensemos no tempo: tudo quanto sabemos do tempo tem muito de uma dimensão metafórica. Agora, observe-se o exemplo abaixo:

No céu da noite, um lírio.

Essa formulação é ainda mais radical, pois há somente o termo metafórico (um lírio); o metaforizado está ausente e cria uma ambiguidade maior ainda: o que é esse lírio no céu? Uma lua, uma estrela ou outro ser? Nesse caso, o contexto tende a criar sugestões de interpretação. A tradição retórica chama a essa metáfora de metáfora pura ou em ausência (ausência do metaforizado), diferindo da anterior, que seria a metáfora impura ou em presença. Vejamos alguns exemplos:

E agora, José?
 Sua doce palavra,
 seu instante de febre,
 sua gula e jejum,
 sua biblioteca,
 sua lavra de ouro,
 seu terno de vidro,
 sua incoerência,
 seu ódio – e agora?
 (Carlos Drummond)

No excerto de “José”, podemos dizer que a maioria dos versos deve ser lida em sentido literal (como metonímias), o que não quer dizer que não sejam imagens sugestivas; mas quando o Eu diz “sua biblioteca” é disso mesmo que ele está falando, ainda que a imagem possa ter uma dimensão maior. Mas há duas expressões que cruzam áreas semânticas distintas: “sua doce palavra” e “seu terno de vidro”. Aqui, claramente, temos duas metáforas; a primeira é bastante simples (e poética), não criando grandes dificuldades de compreensão: a palavra (a fala) doce de José está associada, por exemplo, a uma maneira afetuosa de se relacionar com o outro e o mundo (ainda que em Drummond essa palavra seja sempre problematizada, interdita, dando ao gauche sua condição de incomunicabilidade).

Mas a segunda é mais complicada: como o terno de José pode ser de vidro? Há uma construção transgressora, em que o segundo termo contamina

semanticamente o primeiro, criando sugestões de sentido. Nesse caso, uma abordagem possível seria ver o que significa o terno como elemento importante na vida social (o poema é de um tempo em que havia cinemas que não aceitavam a entrada de homens sem terno; e muitos iam ao futebol de terno). E depois ver que sugestões o vidro pode trazer para complicar essa primeira imagem, já que claramente se trata de uma metáfora negativa, irônica. Por exemplo, o terno está associado ao respeito social, à segurança do sujeito que se sente autoconfiante, superior etc.; o vidro se caracteriza materialmente por pelo menos três traços marcantes: a transparência, a fragilidade, a dureza. Não seria difícil associar José às imagens de transparência (um sujeito que se sente exposto, indefeso); de fragilidade (sentindo-se inseguro); e dureza (sentindo-se desconfortável); ou seja, três condições claramente associadas ao *gauche*.

O tempo cobre o chão de verde manto

Que já coberto foi de neve fria.

(Luís de Camões)

No exemplo acima, o segundo verso é literal, falando do inverno; o primeiro, metafórico, pois o chão não é coberto por um manto; trata-se claramente da vegetação viçosa renascida com as estações quentes. Alguns comentários: a) veja-se como a metáfora cria sugestões, pois o termo “manto” tem dois sentidos, ao menos: está ligado a cobertor (daí a palavra “manta”), em oposição ao frio da neve; e também é expressão do esplendor da natureza, à medida que manto é uma peça de vestuário ligada à realeza e à divindade; b) o próprio tempo já está metaforizado, criando uma pequena alegoria, à medida que o tempo “cobre” o chão (uma metáfora), pois se trata de uma ação humana (a mãe cobre o filho com o cobertor); c) o segundo verso é literal, pois neve fria (um pleonasma finíssimo) é literal, e contrasta com o anterior, criando o choque do inesperado no seio do esperado, de que fala Jakobson; ainda assim, o “coberto” contamina de metáfora o início do verso; d) formam também uma antítese, e aqui um comentário importante: uma imagem pode concentrar várias figuras; neste exemplo

temos no mínimo: metáforas, metonímias (chão, neve fria), pleonasma, alegoria, antítese.

Risco nesse papel praia,
em sua brancura crítica,
(João Cabral)

Duas metáforas: “papel praia”, sem dúvida, em que a folha de papel é associada à areia da praia extensa (veja-se que interessante: o verso é de Frei Caneca no poema *Auto do Frade*; o fato de chamar a folha de papel de “praia” e “riscar” seus poemas no papel praia remete à imagem de outro religioso, José de Anchieta). A outra metáfora, muito cabralina, é “brancura crítica”; “crítica” é de outra área semântica, não é um qualificativo de cor (por exemplo, branco alcalino); trata-se do desafio que a folha em branco impõe ao rigor do poeta, na construção de seu verso, uma imagem claramente mallarmiana.

o silêncio paciente
vagaroso se infiltra,
(João Cabral)

Neste exemplo, chamo atenção para dois aspectos: a) tudo é metáfora nesses versos, pois o poeta alegoriza o silêncio; e aqui uma regrinha da metáfora: geralmente ela é feita de quatro classes gramaticais: substantivo, adjetivo, verbo e advérbio; as quatro estão presentes nos versos; b) retomo o que já disse no início: fica claro neste exemplo como a metáfora é um meio de conhecimento; como o poeta conseguiria dizer a força e significação do silêncio em termos científicos? A metáfora não pode ser inteiramente explicada pelo conceito.

Eu permaneci, com as bagagens da vida.
(Guimarães Rosa)

Neste exemplo tirado da prosa de ficção, fica clara a metáfora: “bagagens da vida”, com a sugestão do peso das responsabilidades e sofrimentos (o exemplo é do conto “A terceira margem do rio”, e a história trágica do filho que não consegue se livrar da imagem do pai). De certo modo, a metáfora mostra como um termo contamina o outro, ou seja, a metáfora está propriamente na imagem das “bagagens”, sugerindo o que dissemos acima; mas note-se que essa imagem contamina “vida” de uma condição metafórica, pois se a vida supõe “bagagens”, então a vida é uma viagem.

Não leio mais, não posso, que este tempo
 a mim distribuído
 cai do ramo e azuleja o chão varrido,
 chão tão limpo de ambição
 que minha só leitura é ler o chão.
 (Carlos Drummond)

O trecho acima pertence ao poema “Apelo a meus dessemelhantes em favor da paz”, poema bastante irônico, e mesmo jocoso, de Drummond. Praticamente tudo nesse trecho é metáfora: o primeiro verso admite ser entendido literalmente, quando o Eu diz que não pode mais ler (dada a velhice e o pouco tempo de vida), fazendo portanto o apelo a seus “dessemelhantes” para que não lhe mandem originais pra ler, e sendo irônico o tempo todo. Mas a partir daí, tudo é metáfora: “tempo distribuído” (espécie de ração de tempo, para esse Eu próximo da morte); o tempo “cai do ramo” (como as folhas mortas); e “azuleja o chão varrido” (imagem densa: cai no chão e forma um desenho que é o sentido dos passos do Eu; mas também o fato de azulejar o chão significa que o chão fica frio, não nascendo mais nada do chão de terra; claramente uma sugestão de morte (o azulejo também cobre os túmulos); “chão tão limpo de ambição” (metáfora clara, o Eu já não tem mais ambição na vida); e finalmente, “minha só leitura é ler o chão” (ou seja, ler o desenho formado pelos passos na vida; em outras palavras, compreender o que foi sua história).

4. Metonímia e sinédoque

Como sabemos, os dois eixos da linguagem se traduzem na noção de metáfora (similaridade) e metonímia (contiguidade), que formam as duas figuras básicas de linguagem. Vejamos inicialmente uma contraposição entre metáfora e metonímia para entender a diferença: se eu disser

O sol sangrava na tarde

todos entenderão que há aqui uma metáfora, pois estou traduzindo a vermelhidão do pôr-do-sol pela imagem do sangue; ou seja, o sangue pertence a um outro contexto e está qualificando este de agora. Pela similaridade, associei a vermelhidão dos raios ao sangue escorrendo, e o fiz não comparando como seria próprio do símile, mas fundindo as imagens, como manda a metáfora. Vejamos agora:

Na igrejinha da vila, de hora em hora, o bronze soava na tarde.

Neste exemplo, há uma imagem “estranha” ou inesperada que é o “bronze”. O sentido também é claro: de hora em hora o sino da pequena igreja tocava marcando o tempo. Mas eu não disse que o sino soava na tarde; eu disse que o bronze fazia isso, pois o sino do meu exemplo era feito de bronze. A isso chamamos de metonímia (mais especificamente, aqui, de sinédoque; mas vou desconsiderar essa diferença por enquanto e tratar pelo conceito mais amplo de metonímia). Qual a diferença do anterior para este exemplo? Ou por outra, qual a diferença da metáfora para a metonímia?

Basicamente, está no fato de que a metáfora não pertence ao contexto de que se fala, havendo uma substituição de um termo literal pelo termo figurado, metafórico (ao invés de dizer que os raios do sol eram avermelhados, disse que o sol estava sangrando). A metonímia (e a sinédoque) por sua vez pertence ao contexto: o sino soava na tarde; mas o sino é feito de bronze; ao invés de dizer que o sino soava na tarde, eu disse

que o bronze soava na tarde, o que é um fato. O bronze pertence ao contexto, ele faz parte do sino. Nesse caso, eu não *substituí* uma palavra por outra, como no caso da metáfora: eu *suprimi* uma informação; ou seja, ao invés de dizer o termo mais esperado, eu disse um que lhe ficava ao lado, e criei um estranhamento na frase. Se eu trazer o outro termo de volta, acaba o estranhamento:

O sino de bronze soava na tarde.

O bronze do sino soava na tarde.

Como se vê, nos dois casos eu trouxe de volta o termo que faltava e a frase perdeu o estranhamento. Assim, a metáfora não pertence ao contexto de que se fala, havendo um salto para outro contexto, uma *substituição* de um dado deste contexto por um dado daquele outro. A metonímia, por sua vez, pertence ao contexto; eu apenas *suprimo* um dado do contexto da frase por outro dado do mesmo contexto, ambos remetendo ao objeto de que se fala. Esse *deslocamento* cria o estranhamento, que é fonte de poesia.

Qual a diferença entre metonímia e sinédoque? É uma diferença simples, mas pode dar algum trabalho às vezes; na dúvida, vale o maior e deve prevalecer a metonímia. A metonímia tem por princípio a relação entre a parte e o todo. Mas num caso (o da sinédoque), essa relação é mais direta; no outro (da metonímia), a relação é mais indireta, estranha etc. Vejamos uns exemplos:

Preciso de um teto para morar.

O bronze soava na tarde.

Nos dois casos, temos a presença de uma sinédoque (havia dito que trataria de início o caso do sino como metonímia, o mais geral). Qual a semelhança entre os dois? Nos dois eu tenho uma *relação de extensão*, uma relação

material entre termos de mesma natureza. Entre teto e casa há uma extensão, sem intervalo (o teto é parte da casa); entre bronze e sino também há uma extensão (o bronze é o material que tem a forma de um sino: onde termina um, termina o outro). Vejamos agora o caso propriamente da metonímia:

Vivo do suor do meu rosto.

Esta frase banal e conhecidíssima é sempre um primeiro exemplo de metonímia. O falante está dizendo que vive do seu trabalho; mas ao invés de dizer “vivo do meu trabalho”, disse “vivo do suor do meu rosto”. Qual a diferença para o caso da relação teto/casa? No exemplo acima, nem a palavra “trabalho”, nem a expressão “suor do rosto” diz a totalidade, pois a totalidade é um processo feito de várias etapas, de vários elementos heterogêneos. Eu poderia fazer uma série de variações com essa formulação, todas elas etapas do processo de trabalho que dá o sustento ao indivíduo; vejamos o caso:

Vivo do suor do meu rosto.

Vivo do despertador que me acorda.

Vivo de tomar metrô lotado.

Vivo do cartão de ponto.

Vivo de “o senhor está atrasado”.

Vivo do meu holerite etc.

Todas essas frases são partes de um processo e, portanto, são metonímias desse processo, que tem uma natureza heterogênea. Assim, podemos definir a metonímia de modo simples, dizendo que ocorre sempre uma relação de deslocamento de uma parte para outra num conjunto, processo ou contexto

heterogêneo, havendo sempre supressão de um dado, uma lacuna de informação; mas essa informação pode ser facilmente recuperada através de uma espécie de silogismo (como se verá). Não há nela a mesma noção de extensão material que há na sinédoque. Por isso, a metonímia é mais sugestiva, ficando mais próxima da metáfora.

Tomemos outro caso banal, bastante próximo de nossa experiência e nosso tempo: o caso de uma partida de futebol a que se vai assistir. Ao invés de usar essa expressão, eu poderia falar por metonímias, criando um estranhamento na representação:

Domingo tem Maracanã.

Domingo tem Neymar.

Domingo tem grito de gol.

Domingo tem rede balançando.

Domingo tem torcida vibrando etc.

Todas essas expressões são metonímias de uma partida de futebol; em todas elas eu suprimi uma expressão e a substituí por outra que lhe concerne, criando um efeito de “estranhamento” pelo que falta; uma pessoa que não soubesse grande coisa de futebol poderia ter dificuldade em entender o sentido de uma dessas expressões ou outra que fosse. Sendo assim, a relação entre as partes, no processo metonímico, tem um caráter mais solto do que a relação entre as partes do todo, no caso da sinédoque. No primeiro, a relação é heterogênea e indireta com o todo; no segundo, a relação é homogênea e direta com o todo. A rigor, o processo de que fala a metonímia não se reduz a um nome para o todo; qualquer coisa que se diga será sempre uma parte. Por isso, uma distinção que se faz é que a sinédoque é uma relação entre a parte e o todo (teto/casa), e a metonímia é uma relação entre a parte e a parte (suor/trabalho); isso porque nem a palavra

“trabalho”, a rigor, dá conta do todo; ou seja, ninguém vive do trabalho: vive de um processo que começa antes e acaba depois, ainda que o centro possa ser o trabalho.

Um último exemplo: num determinado filme francês, há uma cena de um senhor idoso, muito distinto, que se dirige a uma “garota de programa”, com quem já havia se relacionado numa cena anterior, no quarto de um hotel barato, em cujo saguão ela se encontra; para chegar ao quarto, que fica uns dois andares acima, é preciso subir uma escada íngreme e cansativa. Ele se aproxima de forma calma, andando com certa dificuldade, trajado de modo distinto, e diz a ela: “Senhorita, será que podemos subir aquelas escadas novamente?” A frase é poética e inesperada, não simplesmente pelo modo cortês com que ele age, quando se esperaria uma atitude e fala mais prosaica, se não grosseira; mas é poética sobretudo por ser formulada na chave de uma metonímia: ao invés de usar uma expressão que pudesse se referir ao todo ou à razão do encontro, ele utiliza uma parte do processo que, literalmente, se distancia do centro e cria o efeito do estranhamento. Poderia ter utilizado outras expressões similares, que também seriam metonímicas, como, por exemplo, ao dizer: “Será que a senhorita poderia acender novamente o abajur do seu quarto?”, ou outra semelhante. A metonímia é sempre um deslocamento que cria a ambiguidade e o sugestivo, por conta desse deslocamento. É de se notar também que a parte escolhida nunca é gratuita: tem uma implicação importante para a cena. No caso mencionado, ela fala do sofrimento do idoso para vencer as escadas e, por contraste, do prazer envolvido na cena.

O título das obras literárias ou de ficção será sempre metonímico, quando não metafórico, pois falará de uma parte do todo ou de uma parte de um processo: para citar um exemplo qualquer, tomemos o caso de *Agosto*, romance de Rubem Fonseca: o título é metonímico porque não fala do mês de agosto em si, o que não faria muito sentido; fala, isto sim, dos acontecimentos de agosto de 54, contando o suicídio de Getúlio Vargas e

uma história policialesca; neste caso, temos dois elementos que compõem o todo de sentido: em agosto ocorreram determinados acontecimentos, acontecimentos que o romance vai narrar; logo, o romance se chama *Agosto*. Neste caso, ocorre uma modalidade de metonímia, a troca do conteúdo (os acontecimentos) pelo continente (o mês de agosto). O título cria certa sugestão pelas implicações do mês no imaginário popular, e como data que ganha uma dimensão histórica. Aqui, novamente o mesmo aspecto: o deslocamento cria o sugestivo.

Antes de ir aos exemplos literários, alguns casos da linguagem jornalística: o jornalista esportivo diz que “Messi é o nome do gol”. A metonímia explica o estranhamento da frase, com um mero silogismo: Messi é o nome do jogador, e o jogador fez o gol: logo, Messi é o nome do gol (houve supressão de uma informação). O jornalista econômico diz que os números da economia foram ruins no mês de abril, mas que os números podem melhorar em maio: “Esperemos que não haja outro abril em maio” (a supressão da informação dos números). O jornalista político diz que os políticos estão evitando aprovar a reforma porque “temem as urnas” ou “temem o mês de outubro”; nos dois casos, há supressão de uma informação óbvia.

Como se sabe, há vários casos descritos de sinédoque e metonímia pelos manuais; mas basicamente se reduzem a esse esquema, sendo desnecessário decorá-los todos; em todo caso, mencionemos alguns mais constantes: na sinédoque, dois: a) a parte em lugar do todo (o caso do teto em lugar da casa); b) o material em lugar do artefato (o caso do bronze em lugar do sino). No caso da metonímia, são muito comuns: a) o efeito em lugar da causa (o caso do suor no rosto em lugar do trabalho); b) o continente em lugar do conteúdo (o caso de Maracanã em lugar do jogo); c) o concreto em lugar do abstrato ou geral (o caso das urnas em lugar de eleição). Nessas modalidades (e outras) apresentadas pelos manuais, um mesmo exemplo pode se encaixar em mais de uma.

Para uma descrição muito boa de todas as formas de metonímia e sinédoque, q.v. o livro de Othon M. Garcia, *Comunicação em prosa moderna*, consultando o índice onomástico com os termos “sinédoque” e “metonímia”.

Algumas últimas observações: a) tanto a sinédoque quanto a metonímia elegem a parte mais significativa do todo; b) a metonímia é uma condição da linguagem; sem metonímia é impossível dizer a realidade; c) como foi dito, havendo dúvida entre sinédoque e metonímia, considerar metonímia, por ser o processo geral. Vejamos alguns exemplos:

De repente do riso fez-se o pranto
Silencioso e branco como a bruma
(Vinicius de Moraes)

Há pelo menos três figuras nesses versos: a) um símile na comparação entre o pranto e a bruma; b) um oxímoro na relação contraditória entre os opostos, já que o pranto nasce “do” riso; não vem depois do riso; c) e finalmente o que nos interessa por agora: há uma metonímia (ou duas) nas expressões “riso” e “pranto”, isso porque as duas expressões são um dado concreto que substitui o abstrato “alegria e tristeza” ou “felicidade e infelicidade” etc. Disse que uma expressão substitui a outra, mas a rigor ocorre sempre uma supressão de informação: a personagem estava alegre e, portanto, ria (houve a supressão da causa do riso).

Aquilo na noite do nosso teatrinho foi de Oh.
(Guimarães Rosa)

Essa frase deixa claro o comentário anterior, mostrando que se pode considerar metonímia, pelos dois modos; mas para isso é preciso contextualizar um pouco a frase. Ela faz parte do conto “Pirlimpsiquice”, em que o narrador em primeira pessoa conta que num teatrinho de ginásio ele esqueceu o texto e começou a improvisar junto com os colegas; acabaram criando “magicamente” uma peça que encantou a todos; ou seja, houve

entre os alunos que representavam uma espécie de transe inesquecível (um dos momentos de sublime na obra do autor). Vamos pensar a metonímia: eu posso dizer que a frase é metonímica porque substitui um termo abstrato por um concreto; ou seja, ao invés de o narrador dizer que “aquilo foi de admirar”, disse que “aquilo foi de Oh”, a reação concreta tomada pelos presentes. Mas poderia também dizer que houve supressão de uma informação, que pode ser recuperada pelo silogismo: as pessoas ficaram admiradas e disseram um Oh: logo, aquilo foi de Oh.

Desabado aquele feito, houve muitas diversas dores, de todos, dos de casa: um de-repente enorme.

(Guimarães Rosa)

Um caso semelhante, do mesmo Rosa, mas em sentido inverso. No conto “A menina de lá”, o narrador conta a história da garotinha do título, que morre inesperadamente; quando isso ocorre, todos são pegos de surpresa e sofrem um choque enorme com o acontecido. Eu posso explicar a metonímia aqui também de dois modos: primeiro, dizendo que houve uma supressão de informação: a garota morreu de repente; foi um choque enorme: logo, foi um de-repente enorme. Mas posso explicar também dizendo que houve a substituição de um termo agora abstrato no lugar de um termo concreto: ou seja, ao invés de dizer que houve um choque enorme (expressão mais concreta ou direta), disse que houve um de-repente enorme (mais abstrata ou indireta).

Era como se as mãos e os braços da multidão fossem agarrá-lo, subjugá-lo, espremê-lo num canto de parede.

(Graciliano Ramos)

No exemplo de Graciliano, um caso claro de sinédoque (a parte pelo todo): Fabiano sente-se acuado e tem a sensação de que as pessoas da multidão vão sufocá-lo; ao invés de pessoas, diz o narrador “as mãos e os braços da multidão”.

Nenhum de nós sabe, sem a Senhora, conversar com os outros: bocas raivosas mastigando.
(Dalton Trevisan)

No exemplo acima, há uma ambiguidade: é possível ler como sinédoque e como metonímia (mais, a segunda); se eu leio “bocas” no lugar de “pessoas”, tenho uma sinédoque da parte em lugar do todo: “pessoas raivosas mastigando”. Mas eu posso considerar “bocas raivosas” como metonímia da raiva das pessoas, ou seja, não a parte “boca” em lugar do todo “pessoa”, mas o emprego de “bocas raivosas” ao invés do genérico “pessoas com raiva” (o concreto no lugar do abstrato).

Talvez se possa tirar uma regrinha daqui: sempre que uma sinédoque for qualificada, ela passará a metonímia. Assim, se alguém disser “Os braços subiam e desciam na avenida”, estará utilizando uma sinédoque, ao dizer que as pessoas (braços) subiam e desciam na avenida (a parte no lugar do todo). Mas se disser: “Ela tem braços inteligentes”, a frase ficará ambígua, sugestiva, pelo qualificativo que a parte recebeu e pela aproximação inusitada dos dois elementos, sendo por isso muito mais uma metonímia da inteligência da pessoa do que uma sinédoque do corpo: ela tem braços, e é uma pessoa inteligente: logo, tem braços inteligentes. Num caso como esse, a relação é tão heterogênea que a metonímia ganha algo de metafórico.

Assim, na companhia paterna ia-me eu embebendo dessa ideia que a poesia está em tudo – tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas.

(Manuel Bandeira)

No *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira conta que aprendeu na infância com um poeta popular, que passava na casa de seu pai pedindo comida e recitando versos, que é possível ser poético falando de amores como de chinelos; ou como ele mesmo diz: aprendeu que a poesia está em tudo, pois o poeta da historietta de fato falava em amores e chinelos no poema dele. Logo essas expressões não são metafóricas: são metonímicas. Como se o poeta dissesse

ter aprendido que a poesia está nas coisas elevadas ou sublimes e nas coisas baixas e prosaicas; ao invés desses termos mais abstratos ou gerais, usou “amores” para o primeiro par e “chinelos” para o segundo. Dizendo de outro modo, “amores” e “chinelos” são metonímias de coisas elevadas e baixas (ou, aproveitando o que ele mesmo diz, metonímias de “coisas disparatadas” e de “coisas lógicas”).

Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu.

(Machado de Assis)

Exemplo curioso de Machado: trata-se do início de *Dom Casmurro*, em que o narrador diz conhecer o rapaz “de vista e de chapéu”. Conhecer “de vista” não traz dificuldade; mas conhecer “de chapéu” cria um estranhamento. É possível entender a expressão como uma metonímia em que há a substituição do gesto de respeito ao tocar no chapéu (indicando tirar o chapéu para o outro em sinal de respeito) pela expressão direta “conheço de chapéu”. O interessante é que a expressão direta se torna ambígua: primeiro, uma sugestão de desprezo pelo outro (bastaria comparar “conheço de chapéu”, expressão irônica, com a expressão cordial “conheço de cumprimentá-lo”); depois, cria a ambiguidade de sugerir que o chapéu possa ser do outro, falando de sua condição social (sugerindo um chapéu precário e, portanto, de um pobretão, comentário afim com os preconceitos do narrador). A interpretação mais correta parece ser a primeira, mas isso prova que a metonímia é portadora de sugestões, admitindo muitas vezes mais de uma leitura.

Neste ponto, vale discutir outra regrinha, semelhante ao caso comentado um pouco acima das “bocas raivosas” e “braços inteligentes”: os autores tendem a considerar os elementos de vestuário como sinédoques.

Entretanto, o mais correto ou abrangente seria considerar como metonímias, à medida que o vestuário e o corpo formam um conjunto heterogêneo, de natureza distinta. Assim, se alguém disser que “havia cinquenta cabeças

assistindo à conferência”, compreende-se que é uma sinédoque de “cinquenta pessoas” (a parte pelo todo). Mas se alguém disser “uma bengala passou por aqui”, “uma casimira passou por aqui”, “uma seda suave passou por aqui” etc., esses objetos todos estão sugerindo mais do que uma pessoa: estão qualificando-as, positiva ou negativamente e, portanto, falando de um contexto social sugerido por essas qualidades. Muitas expressões que podem ser entendidas como duas figuras distintas se resolvem em função do contexto.

Sou eu, o poeta precário
 que fez de Fulana um mito,
 nutrindo-me de Petrarca,
 Ronsard, Camões e Capim;
 (Carlos Drummond)

Os versos são do poema “O mito”; a imagem que mais chama atenção pelo estranhamento é “Capim”, criando um choque com os nomes precedentes, todos ligados à alta poesia lírica do Ocidente: metáfora ou metonímia? Certamente, está no plano metafórico, pois o poeta não se alimenta de capim (a própria maiúscula do nome está alegorizando a figura). Mas a resposta não está completa: é preciso recuperar uma informação anterior da imagem.

É possível que numa mesma formulação ocorra uma metonímia inserida num processo metafórico: Se alguém disser “Eu sou um pássaro e posso voar”, certamente estará formando uma metáfora, ao fundir dois seres de natureza distinta (eu/pássaro). Mas e se disser “Eu tenho asas e posso voar”? O termo “asas” é metonímia de pássaro (na verdade, sinédoque); nesse sentido, a frase acima supõe que antes da relação com a sinédoque “asas”, o sujeito estabeleceu uma metáfora (implícita) com o pássaro. Portanto, “asas” nesse caso é uma metáfora formada de uma metonímia; ou seja, ao invés de dizer o todo da metáfora (“Eu sou um pássaro e tenho asas”), disse apenas a metonímia, mas uma metonímia metafórica ou, por outra, uma metáfora formada de metonímia.

Voltando ao exemplo de Drummond, ocorre algo semelhante naquele verso: o capim é metonímia de boi, por ser seu alimento básico ou mais comum. Sendo assim, antes de “capim”, há no poema uma metáfora implícita entre eu-lírico e boi, recorrente na poesia de Drummond (basta lembrar-se do poema “Um boi vê os homens”). Estabelecida essa relação metafórica, o que é metonímia para o boi (o capim) vira metáfora metonímica para o eu-lírico, que fica ruminando o capim de seus pensamentos, de suas cismas, de suas angústias. É possível estabelecer também outra leitura, implicada nesta: o capim como metonímia metafórica das coisas prosaicas e cotidianas, pobres, em contraposição aos grandes poetas líricos citados; ou seja, o Eu se alimenta das coisas elevadas e das coisas baixas.

Como último exemplo, quero mencionar uma passagem de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, em que há um exemplo notável do que seja uma metonímia. A passagem está no capítulo “O mundo coberto de penas”, em que a seca começa a ficar forte; o resultado é que as aves vêm beber a água do bebedouro destinada aos bois, e sinhá Vitória pragueja dizendo que “aquelas excomungadas” queriam “matar o gado”. Fabiano acha estranho a mulher dizer aquilo e fica com a impressão de que ela começava a endoidecer e dizer disparates. Mais tarde, a frase volta ao seu pensamento e ele reflete:

Como era que sinhá Vitória tinha dito? A frase dela tornou ao espírito de Fabiano e logo a significação apareceu. As arriboções bebiam a água. Bem. O gado curti sede e morria. Muito bem. As arriboções matavam o gado. Estava certo. Matutando, a gente via que era assim, mas sinhá Vitória largava tiradas embaraçosas. Agora Fabiano percebia o que ela queria dizer. Esqueceu a infelicidade próxima, riu-se encantado com a esperteza de sinhá Vitória. Uma pessoa como aquela valia ouro.

Finito!

BIBLIOGRAFIA

(Sobre os autores citados nos exemplos de figuras, sonoridade e ritmo)

AMORA, Antônio Soares. *Presença da literatura portuguesa*. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1974 (vol. IV: Simbolismo).

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Org. do autor. 19. ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 2. ed. das Edições Críticas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

_____. *Itinerário de Pasárgada*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984.

BOSI, Alfredo (org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

BRAYNER, Sônia (org.). *A poesia no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981 (vol. 1: Das origens até 1920).

CAMÕES, Luís de. *Lírica*. Org. de Massaud Moisés. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1976.

CANDIDO, Antonio & CASTELLO, José Aderaldo (orgs.). *Presença da literatura brasileira: história e antologia*. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997 (vol. 1: Das origens ao realismo).

DIAS, Gonçalves. *Cantos*. Org. de Cilaine Alves Cunha. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. Porto Alegre: L&PM, 2015.

GULLAR, Ferreira. *Toda poesia: 1950-1980*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. *Flor de poemas*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

MELO NETO, João Cabral de. *Os melhores poemas*. Sel. de Antonio Carlos Secchin. São Paulo: Global, 1985.

_____. *A educação pela pedra e outros poemas*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2008.

MORAES, Vinicius de. *Antologia poética*. Org. do autor. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

MOTA, Mauro. *Itinerário*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1975.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Org. de Maria Aliete Galhoz. 3. ed. 12. reimpr. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 18. ed. São Paulo: Martins, 1967.

REIS, Zenir Campos. *Augusto dos Anjos: poesia e prosa*. São Paulo: Ática, 1977.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

VELOSO, Caetano. *Letra só/ Sobre as letras*. Sel. e org. Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.