José Luiz Fiorin

Figuras de retórica

editoracontexto

Metáfora

Tomemos um exemplo de uma metáfora banal. No capítulo III de *A intrusa*, de Júlia Lopes de Almeida, a personagem Argemiro faz o seguinte comentário sobre o sogro:

> – Não é homem que discuta fatos consumados. Depois, está velho e é amigo do repouso... Fez-se botânico, para entreter os ócios da chácara. Teve uma mocidade tempestuosa; a mulher não foi feliz; agora então, para compensá-la, dá-lhe toda a soberania e é um cordeiro. O bom velho fez esquecido o mau rapaz...

O que nos interessa é a afirmação de que agora ele é um cordeiro. Trata-se como se percebe de uma predicação não pertinente. Afinal, um homem não é um cordeiro. Qual é o mecanismo para estabelecer a propriedade semântica dessa frase? O termo *cordeiro* possui, entre outros, os seguintes traços semânticos: mamífero, ovino, lanoso, macho, não adulto; a expressão *meu sogro* tem, entre outros, os traços semânticos: mamífero, humano, macho, adulto. Os dois termos apresentam uma intersecção sêmica, traços comuns a ambos: pacífico, cordato.

A metáfora é uma concentração semântica. No eixo da extensão, ela despreza uma série de traços e leva em contra apenas alguns traços comuns a dois significados que coexistem. Com isso, dá concretude a uma ideia abstrata (no caso, a de mansidão do sogro), aumentando a intensidade do sentido. Poder-se-ia dizer que o sentido torna-se mais tônico. Ao dar ao sentido tonicidade, a metáfora tem um valor argumentativo muito forte. O que estabelece uma compatibilidade entre os dois sentidos é uma similaridade, ou seja, a existência de traços comuns a ambos. A metáfora é, pois, o tropo em que se estabelece uma compatibilidade predicativa por similaridade, restringindo a extensão sêmica dos elementos coexistentes e aumentando sua tonicidade.

A metáfora não é um tropo apenas da linguagem verbal. Ela aparece em outras linguagens, como, por exemplo, a visual. No logotipo da Good Year, fábrica de

pneus, aparece um pé dotado de asas para metaforizar a velocidade do produto fabricado. O 22º Anuário de Criação traz uma publicidade da Parati GTI. O texto diz "Nova Parati GTI. Agora com motor de 16 válvulas". Mostra-se uma imagem de uma Parati num estacionamento, cercada por tartarugas "estacionadas" nas outras vagas. A similaridade que faz coexistirem os significados de tartarugas e outros carros, que não a nova Parati, é a lentidão. O artista de rua italiano Blu realizou em Berlim uma pintura em que um bloco de gelo transformando-se em água na parte superior de uma ampulheta e uma cidade sendo submergida na parte inferior metaforizam a destruição da civilização, com o tempo, pelo aquecimento global; é a destruição da cultura pela natureza. O derretimento da pedra de gelo na parte superior da ampulheta é idêntico à liquefação das geleiras; a submersão de uma cidade na parte inferior é análoga às inundações das cidades costeiras provocadas pelo aumento do nível dos oceanos.

As metáforas podem ter a dimensão de uma palavra, de uma frase ou de um texto. José Eduardo Agualusa, na parte 15 do terceiro capítulo de seu livro *Barroco tropical*, tem uma frase que ele próprio analisa como metáfora:

> Vi cair o belo palácio de Dona Ana Joaquina, a golpes de camartelo, para ser substituído por uma réplica em mau betão, e achei que era uma metáfora dos novos tempos – o velho sistema colonial e escravista ser substituído por uma réplica ridícula em nefasto calão dos musseques.

Chamamos alegoria um texto que constitui em sua integralidade uma metáfora. São exemplos as fábulas, os apólogos, as parábolas, etc.

> O asno e a carga de sal
>
> Um asno carregado de sal atravessava um rio. Um passo em falso e ei-lo dentro da água. O sal então derreteu e o asno se levantou mais leve. Ficou todo feliz. Um pouco depois, estando carregado de esponja às margens do mesmo rio, pensou que se caísse de novo ficaria mais leve e caiu de propósito nas águas. O que aconteceu? As esponjas ficaram encharcadas e, impossibilitado de se erguer, o asno morreu afogado. Algumas pessoas são vítimas de suas próprias artimanhas.
>
> (Esopo, *Fábulas*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1997, p. 139-140)

A moral da fábula é uma leitura da metáfora narrada pelo texto figurativo: o asno é o símile do homem vitimado por sua tentativa de ser esperto e levar vantagem em tudo.

A catacrese é uma metáfora lexicalizada. Ela já pertence ao léxico da língua e, então, no sentido próprio deixa de ser um tropo, pois só é tropo uma construção livre. No entanto, mesmo com essas metáforas cristalizadas, um poeta como José Paulo Paes constrói, no livro *É isso ali*, um poema metaforizando as razões da língua:

Inutilidades

Ninguém coça as costas da cadeira.
Ninguém chupa a manga da camisa.
O piano jamais abana a cauda.
Tem asa, porém não voa, a xícara.

De que serve o pé da mesa se não anda?
E a boca da calça se não fala nunca?
Nem sempre o botão está em sua casa.
O dente de alho não morde coisa alguma.

Ah! se trotassem os cavalos do motor...
Ah! se fosse de circo o macaco do carro...
Então a menina dos olhos comeria
Até bolo esportivo e bala de revólver.

Metonímia, sinédoque e antonomásia

Castro Alves traduz assim uma estrofe de um poema de Victor Hugo, intitulado "A Olímpio":

> A nuvem carregada, espanto do marujo,
> Que a vela mal abriga,
> Para o trabalhador, que vê crestado o campo,
> É o saco da espiga.

Temos uma afirmação não pertinente nessa estrofe "a nuvem carregada, espanto do marujo, é o saco da espiga para o trabalhador". Qual é o mecanismo para estabelecer a propriedade semântica dessa frase? O termo "nuvem carregada" é a causa da "chuva"; o "saco da espiga" é o efeito da "boa colheita". A compatibilidade sêmica se dá, quando percebemos o significado da frase: a chuva propicia boa colheita para o trabalhador. Os traços do efeito (a chuva) transitam para sua causa (nuvem carregada) e os da causa (colheita) transferem-se para seu efeito (saco da espiga).

A metonímia é uma difusão semântica. No eixo da extensão, um valor semântico transfere-se a outro, num espalhamento sêmico. Com isso, no eixo da intensidade, ela dá uma velocidade maior ao sentido, acelerando-o, pois, ao enunciar, por exemplo, um efeito, já se enuncia também a causa, suprimindo etapas enunciativas. Ao dar ao sentido aceleração, a metonímia tem um valor argumentativo muito forte. O que estabelece uma compatibilidade entre os dois sentidos é uma contiguidade, ou seja, uma proximidade, uma vizinhança, um contato. Assim, são metonímicas as compatibilidades de causa e efeito ("Ganhar a vida com o suor de seu rosto"), instrumento e autor ("Ele é um bom garfo"), continente e conteúdo ("Bebeu só um copo"), lugar e objeto que o caracteriza ("Tomou um cálice de Porto"), símbolo e aquilo que ele simboliza ("Ele é a âncora da família"), coisa e ser que ela caracteriza ("Esta festa está cheia de cuecas"), autor e obra ("Leu os pré-socráticos"), marca e

produto ("Comprou um pacote de gilete"), abstrato e concreto ("É preciso respeitar a velhice"; "Ele ficou com os louros"), etc. Metonímia, em grego, significa "além do nome, o que sucede o nome". A metonímia é, pois, o tropo em que se estabelece uma compatibilidade predicativa por contiguidade, aumentando a extensão sêmica com a transferência de valores semânticos de um para outro dos elementos coexistentes e aumentando sua aceleração com a supressão de etapas de sentido.

A sinédoque é um tipo de metonímia, em que a relação de contiguidade é do tipo *pars pro toto* (parte pelo todo), o que significa que a transferência sêmica se faz entre dois sentidos que constituem um todo. Sinédoque, em grego, quer dizer "compreensão simultânea", ou seja, o que apresenta traços que coocorrem necessariamente num significado. Nela, há uma inclusão, um englobamento. Assim, podemos dizer que são sinédoques a coexistência de parte e todo ("As velas enchiam a baía"); matéria e objeto ("Na batalha, ouvia-se o ruído do ferro"); singular e plural ("O brasileiro é, em geral, simpático"); gênero e espécie ("Os mortais têm sempre uma angústia existencial"; "Em casa onde falta pão, todos falam e ninguém tem razão"), etc.

Uma espécie de sinédoque é a antonomásia, em que se transfere o valor semântico de um nome próprio para um nome comum que contém uma característica que marca o nome próprio (o Estagirita para designar Aristóteles; o Apóstolo dos Gentios para denominar São Paulo; o Mestre do Suspense para Alfred Hitchcock) ou se designa, num processo de transferência semântica, com um nome próprio, a totalidade dos indivíduos que têm uma dada característica ("Era um Casanova" = um conquistador).

Pensa-se que a metonímia tem apenas a dimensão de uma palavra ou quando muito de um sintagma. Por exemplo: "Manda equipar batéis, que ir ver queria/ *Os lenhos* em que o Gama navegava" (*Os Lusíadas*, VII, 73). Lenho é a madeira de que são feitos os barcos e, por isso, no texto, tem esse significado. No entanto, com metonímias podem-se construir textos, que constituem uma totalidade metonímica. No texto abaixo, fragmento do capítulo VI de *O Ateneu*, de Raul Pompeia, fala-se do tipo de eloquência que se praticava no Grêmio da escola, e aqui *Cícero* significa "orador":

> A eloquência representava-se no Grêmio por uma porção de categorias. Cícero tragédia – voz cavernosa, gestos de punhal, que parece clamar de dentro do túmulo, que arrepia os cabelos ao auditório, franzindo com fereza o sobrolho, que, se a retórica fosse suscetível de assinatura, acrescentaria ao fim de cada discurso pesadamente: *a mão do finado*; Cícero modéstia – formulando excelentes coisas, atrapalhadamente, no embaraço de um perpétuo *début*, desculpando-se muito em todos os exórdios e

> ainda mais em todas as confirmações, lágrimas na voz, dificuldade no modo, seleto e engasgado; Cícero circunspecção – enunciando-se por frases cortadas como quem encarreira tijolos, homem da regra e da legalidade, calcando os *que* e os *cujo*, longo, demorado, caprichoso em mostrar-se mais raso do que o muito que realmente é, amigo dos períodos quadrados e vazios como caixões, atenuando mais em cada conceito a atenuante do conceito anterior, conservador e ultramontano, porque as coisas estabelecidas dispensam de pensar, apologista ferrenho de Quintiliano, retardando com intervalos o discurso impossível para provar que divide bem a sua elocução, com todos os requisitos da oratória, pureza, clareza, correção, precisão, menos uma coisa – a ideia; Cícero tempestade – verborrágico, por paus e por pedras, precipitando-se pela fluência como escadas abaixo, acumulando avalanches como uma liquidação boreal do inverno, anulando o efeito de assombroso destampatório pelo assombro do destampatório seguinte, eloquência suada, ofegante, desgrenhada, ensurdecedora, pontuada a murros como uma cena de pugilato; Cícero franqueza – positivo, indispensável para o encerramento das discussões, dizendo a coisa em duas palavras, em geral grosseiro e malfalante, pronto para oferecer ao adversário o encontro em qualquer terreno, espécie perigosa nas assembleias; Cícero sacerdócio – sacerdotal, solene, orando em trêmulo, alçando a testa como uma mitra, pedindo uma catedral para cada proposição, calçando aos pés dois púlpitos em vez de sapatos, espécie venerada e acatada.
>
> Nearco introduziu o tipo ausente do Cícero penetração – incisivo, fanhoso e implicante, gesticulando com a mãozinha à altura da cara e o indicador em croque, marcando precisamente no ar, no soalho, na palma da outra mão o lugar de cada coisa que diz, mesmo que se não perceba, pasmando de não ser entendido, impacientando-se até ao desejo de vazar os olhos ao público com as pontas da sua clareza, ou derreando-se em frouxos de compaixão pela desgraça de nos não compreendermos, porcos e pérolas.

Finalmente, cabe lembrar que a metonímia não é um tropo apenas da linguagem verbal; vai aparecer também em outras linguagens, como a visual, por exemplo. As indicações de lugares em placas são, em geral, metonímicas: os talheres significam "restaurante", uma taça quer dizer "bar", uma ducha tem o sentido de "lugar onde se pode tomar banho". Em *La Belle Saison*, de René Magritte, as árvores são uma folha, o que quer dizer que a parte significa o todo. Em francês chama-se "bela estação" o fim da primavera, o verão e o início do outono, em que as árvores caducas estão cobertas de folhas. Como se observa, a sinédoque não denota somente as árvores, mas a chamada *belle saison*.

Apóstrofe

Na primeira estrofe do célebre poema de Fernando Pessoa "Mar português", o poeta dirige-se ao mar e fala com ele, o que parece uma impertinência semântica, já que, em princípio, apenas os humanos podem ser parceiros da enunciação:

> Ó mar salgado, quanto do teu sal
> São lágrimas de Portugal!
> Por te cruzarmos, quantas mães choraram,
> Quantos filhos em vão rezaram!
> Quantas noivas ficaram por casar
> Para que fosses nosso, ó mar!

Trata-se da figura retórica denominada *apóstrofe* (do grego *apostrophé*, que significa "afastamento, ato de desviar-se, ação de mudar o curso de"), que é um distanciamento da situação de enunciação para trazer à cena enunciativa quem, em princípio, não era o interlocutor. Por isso, na apóstrofe, há uma concentração sêmica, para expressar uma emoção viva e profunda, para exprimir um elã passional, o que significa intensificar o enunciado. Com efeito, quando um elemento é considerado parceiro da enunciação, atribui-se a ele um traço humano, um sema de presentidade. Nela, o enunciador interpela um ser natural ou sobrenatural, animado ou inanimado, concreto ou abstrato, presente ou ausente, para exprimir pedidos, censuras, lamentos, etc. Quando o falante se endereça a um ser não humano, seja ele, concreto ou abstrato, não deixa de construir uma prosopopeia, pois, ao dirigir-se a ele, torna-o seu interlocutor, o que confere a ele traços humanos. Foi o que fez Álvaro de Campos, um dos heterônimos de Fernando Pessoa, em seu poema "Ode triunfal": "Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r-r eterno!"

Como se disse, na apóstrofe, o enunciador pode trazer à situação enunciativa um ser considerado sobrenatural, como fez Camões, no final de *Os Lusíadas* (X, 145, 1-4), ao dirigir às musas seu desalento com as consequências das conquistas portuguesas:

No mais, Musa, no mais, que a lira tenho
Destemperada e a voz enrouquecida;
E não do canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda, e endurecida

Pode dirigir-se a uma coisa inanimada (objetos, lugares, partes do corpo, etc.), como as flores do pino ou do verde ramo, na "Cantiga" escrita por Dom Diniz, como a bandeira brasileira, em texto antológico de Castro Alves, ou como os sinos das igrejas de São Paulo e as preces que nelas se faziam, na "Oração à cidade de São Paulo", de Paulo Bomfim:

Ai flores, ai flores do verde pino,
se sabedes novas do meu amigo!
Ai Deus, e u é?

Ai flores, ai flores do verde ramo,
se sabedes novas do meu amado!
Ai Deus, e u é?

Auriverde pendão da minha terra,
Que a brisa do Brasil beija e balança,
Estandarte que a luz do sol encerra,
E as promessas divinas da esperança...
Tu, que da liberdade após a guerra,
Foste hasteado dos heróis na lança,
Antes te houvessem roto na batalha,
Que servires a um povo de mortalha!...

Sinos do meu São Paulo, despertai
aqueles que morreram em beleza!
Bronzes da Sé, de São Bento,
dos Remédios, São Gonçalo,
Oh! dobres de São Francisco,
Orações da Boa Morte,
Preces da Luz, evocai
A saga de Manuel Preto,
A febre de Fernão Dias,
As lutas do Pai Pirá,
Os martírios do Anhanguera,
As monções flutuando em sangue,
O verde das descobertas,
E os gibões que se encantaram
na mata virgem do tempo!

Pode endereçar-se a uma noção abstrata, como faz Camões (III, 119, 1-8) ao dirigir-se ao amor:

> Tu só, tu, puro amor, com força crua
> Que os corações humanos tanto obriga,
> Deste causa à molesta morte sua,
> Como se fora pérfida inimiga.
> Se dizem, fero Amor, que a sede tua
> Nem com lágrimas tristes se mitiga,
> É porque queres, áspero e tirano,
> Tuas aras banhar em sangue humano

Pode convocar os mortos, como faz Castro Alves no final do poema *O navio negreiro*:

> Levantai-vos, heróis do Novo Mundo...
> Andrada! arranca este pendão dos ares!
> Colombo! fecha a porta de teus mares!

Pode interpelar os ausentes, como fez histrionicamente Roberto Jefferson, quando denunciou o que se chamou mensalão: "Zé Dirceu, se você não sair daí rápido, você vai fazer réu um homem inocente, que é o presidente Lula. Rápido, sai daí rápido, Zé!"

Mesmo quando o enunciador fala com alguém presente, para haver a figura da apóstrofe, é preciso que haja um afastamento da situação enunciativa. Por isso, é necessário haver uma singularização ou uma ampliação dos interlocutores, o que implica uma presentidade criada pelo discurso. Na primeira Catilinária, Cícero falava ao senado romano, mas singulariza seu interlocutor: "Até quando abusarás, Catilina, de nossa paciência." Vieira, em muitos sermões, dirige-se aos cristãos em geral e não somente a seu auditório. Na VI parte do *Sermão do Primeiro Domingo do Advento*, pregado na capela real, em 1650, o orador amplia seus ouvintes para todos os cristãos e, ao mesmo tempo, restringe-os, dirigindo-se ao príncipe e aos ministros:

> Sabei, cristãos, sabei, príncipe, sabei, ministros, que se vos há de pedir estreita conta do que fizestes, mas muito mais estreita do que deixastes de fazer. Pelo que fizeram, se hão de condenar muitos; pelo que não fizeram, todos.

Não há uma dimensão para a apóstrofe. Muitas vezes, um texto inteiro ou quase inteiro é uma apóstrofe. O *Sermão Pelo Bom Sucesso das Armas de Portugal Contra as de Holanda* é denominado de apóstrofe atrevida, porque nele o pregador se dirige diretamente a Deus, provocando-o, ao dizer que, se permitisse a vitória dos holandeses, eles destruiriam a religião católica e Deus não teria mais quem o louvasse, quem o honrasse, quem celebrasse o seu culto, etc. Ele diz já na primeira parte:

> Não hei de pregar hoje ao povo, não hei de falar com os homens, mais alto hão de sair as minhas palavras ou as minhas vozes: a vosso peito divino se há de dirigir todo o sermão.

Essa figura ocorre muitas vezes na linguagem do dia a dia, quando, por exemplo, se diz: "Meu Deus, que é que eu fiz para merecer isso?"

Oximoro

Em um artigo da revista *Veja*, aparece uma expressão, em princípio, estranha: "Nas últimas semanas, o arcabouço que sustentava os interesses dos Estados Unidos numa região vital como o Oriente Médio simplesmente se desmanchou. O governo americano acompanhou tudo com estridente silêncio" (23/3/2011, p. 65). A construção *estridente silêncio* parece paradoxal, porque o silêncio é o contrário da estridência (= forte ruído; estrépito). No entanto, quando refletimos melhor, verificamos que nela se harmonizam termos contraditórios com a finalidade de expressar, de modo mais adequado, uma situação conflitante. Com efeito, no exemplo acima, o que se pretende dizer é que os Estados Unidos se manifestam sobre todos os acontecimentos do mundo e que, portanto, seu silêncio inabitual chamou mais a atenção do que qualquer pronunciamento.

Trata-se da figura de retórica denominada *oximoro*, em que se combinam numa mesma expressão elementos linguísticos semanticamente opostos. A palavra oximoro é formada de dois termos gregos: *oxýs*, que significa "agudo", "penetrante", "inteligente", "que compreende rapidamente", e *morós*, que quer dizer "tolo", "estúpido", "sem inteligência". Como se vê, o vocábulo é formado de dois elementos contraditórios, o que significa que a palavra *oximoro* é um oximoro. Cabe ainda lembrar que, embora a pronúncia mais difundida seja com a tônica na antepenúltima sílaba, isto é, oxímoro, o Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa só reconhece as formas *oximoro* (paroxítona) e *oximóron*. Para acomodar a contradição expressa no oximoro, o que se faz é restringir o sentido de um dos elementos de forma a poder aplicar a ele o termo antitético. No exemplo acima, *silêncio* deixa de significar "estado de quem se cala ou se abstém de falar" e passa a denotar uma maneira de pronunciar-se sobre alguma coisa. Ocorre, pois, uma concentração sêmica. O oximoro tem a finalidade de apreender as aporias, os paradoxos, as incoerências de uma dada realidade. Ao provocar um estranhamento, ele torna o sentido mais profundo, mais verdadeiro, mais intenso.

Normalmente, essa figura é construída relacionando uma qualidade, expressa por um atributo, um adjunto adverbial ou um predicado, àquele que a porta, manifestado por um substantivo, um verbo ou adjetivo, um sujeito, ou estabelecendo uma relação entre duas qualidades conflitantes. No livro *Barroco tropical*, de José Eduardo Agualusa, há uma personagem, o General Benigno dos Anjos Negreiros, sogro do narrador, que tem prazer na construção de oximoros. O narrador também tem o gosto do paradoxo e, por isso, essa figura aparece muitas vezes ao longo da narrativa. Vejamos alguns casos: a) "A Inteligência Militar, perdoe-me o oximoro, teve um papel relevante na derrota de nosso fraterno inimigo" (parte 3 do terceiro capítulo): há uma contradição entre o substantivo *inimigo* e seu atributo *fraterno*; faz-se também uma ironia, ao considerar que o adjetivo *militar* é incompatível com o substantivo *inteligência*; b) "Repare no contraste! – gemeu Mouche. – Neste país até o futuro é arcaico" (parte 5 do terceiro capítulo): há um conflito semântico entre o sujeito *futuro* e o predicado *é arcaico*; c) "Tudo tão falso e tão ingenuamente autêntico – poderia escrever, para, uma vez mais, agradar ao meu sogro: 'falsamente verdadeiro' – que me vieram lágrimas aos olhos de pura emoção" (parte 3 do terceiro capítulo): o adjetivo *verdadeiro* é o oposto do advérbio *falsamente*; além disso, as qualidades expressas pelos adjetivos *falso* e *autêntico* são antitéticas. Também pode construir-se um oximoro, postulando a existência e a inexistência ao mesmo tempo: um poema de Cabral traz o título "O nada que é".

Essa figura serve para expressar a complexidade da realidade. Agualusa, ao descrever Benigno, diz: "Benigno é, quase sempre, muito simpático. Acho-o de uma *simpatia assustadora*" (parte 14 do terceiro capítulo). Por outro lado, quando se considera contraditória uma combinação, que une dois termos em princípio não opostos, esse pretendido oximoro serve para determinar uma visão sobre a realidade. Ainda em Agualusa encontra-se: "– Conheço. Ainda hoje encontrei uma dessas lamentáveis incongruências, um político honesto – olhe, ofereço-lhe o oximoro, é para sua coleção." (capítulo 20).

Normalmente, um oximoro é construído com dois termos: "Evidente que há mérito do Coritiba [...]. Tocou fácil a bola, envolveu o Palmeiras com *sofisticada simplicidade*, com perdão da contradição" (Antero Greco, "Jogo de criança", in *O Estado de S. Paulo*, 6/5/2011, E2). Entretanto, essa figura pode ser erigida em princípio de construção do texto, como acontece neste soneto de Camões:

Amor é um fogo que arde sem se ver,
é ferida que dói e não se sente;
é um contentamento descontente,
é dor que desatina sem doer.

É um não querer mais que bem querer;
é um andar solitário entre a gente;
é um nunca contentar-se de contente;
é um cuidar que ganha em se perder.

É um querer estar preso por vontade;
é servir a quem vence, o vencedor;
é ter com quem nos mata, lealdade.

Mas como causar pode seu favor
nos corações humanos amizade,
se tão contrário a si é o mesmo Amor?

O poeta tenta, nos onze primeiros versos (os dos dois quartetos e os do primeiro terceto), definir o amor. Cada verso tem a estrutura de uma definição: termo a ser definido (= amor) + verbo de ligação (= é) + conteúdo definicional. Esse conteúdo é uma metáfora, construída primeiro com substantivos concretos (fogo e ferida), depois com nomes abstratos (contentamento e dor), em seguida com infinitivos substantivados (um não querer, etc.), a seguir com verbos (servir e ter). Cada uma dessas definições encerra um oximoro: por exemplo, amor é fogo que arde (= visível) sem se ver (= invisível); é um não querer (= desprendimento) mais do que bem querer (= sôfrego); é um andar solitário (= isolamento) entre a gente (= acompanhado); é um nunca contentar-se (= insatisfação) de contente (= satisfação); é cuidar que ganha (= enganador) em se perder (= malogro); é um querer estar preso (= limitação) por vontade (= deliberada); é servir o vencedor (= devoção) a quem vence (= imerecida); é ter lealdade (= fidelidade) com quem nos mata (= indevida). Como uma definição não pode conter contradição, cada uma delas é abandonada. No último terceto, o poeta renuncia a definir o amor e expõe sua perplexidade numa interrogação: por que os homens buscam tanto esse sentimento se ele é algo contraditório? O poema começa com a palavra *amor* e termina com ela. É como se, ao final da experiência de buscar apreender o sentido dessa paixão, o poeta concluísse: amor é amor. São os oximoros que permitem deixar patente a impossibilidade de precisar o sentimento amoroso: o poema mostra que o amor é da ordem do sentimento e não do domínio da compreensão.

Há também oximoros visuais. No site *Retórica e publicidade*, apresenta-se uma peça publicitária da Pirelli como exemplo de oximoro, em que um atleta do sexo masculino, em posição de largada para uma corrida, calça sapatos de salto vermelhos. A legenda diz: "O poder não é nada sem controle". Nele unem-se os termos da oposição *masculino* vs. *feminino*, explorando os estereótipos ligados a esses universos, principalmente a *força* e a *graça*, a *sofisticação* e a *simplicidade*.

Sinestesia

O poema "Recordação", de Cecília Meireles, começa com os seguintes versos:

> Agora o cheiro áspero das flores
> leva-me os olhos por dentro de suas pétalas.

Nele, a poeta junta vocábulos que remetem a duas ordens sensoriais distintas: *cheiro* (olfato) e *áspero* (tato).

Trata-se da figura denominada *sinestesia* (do grego *syn*, que significa "reunião", "junção", "ao mesmo tempo" e *esthesia*, "sensação", "percepção"), que é a reunião de termos pertencentes a planos sensoriais diversos: por exemplo, palavras referentes à audição e ao tato, ao olfato e ao paladar, etc. No capítulo C de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, há o seguinte passo:

> No quarto, desfazendo a mala e tirando a carta de bacharel de dentro da lata, ia pensando na felicidade e na glória. Via o casamento e a carreira ilustre, enquanto José Dias me ajudava, calado e zeloso. Uma fada invisível desceu ali e me disse em voz igualmente macia e cálida: "Tu serás feliz, Bentinho; tu vais ser feliz."

Nele, aparece o substantivo *voz*, que é da ordem sensorial da audição, determinado pelos adjetivos *macia* e *cálida*, que pertencem ao domínio sensório tátil. No capítulo LXIII de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, aparece *luz* (visão) *úmida* (tato):

> Virgília amava-me com fúria; aquela resposta era a verdade patente. Com os braços ao meu pescoço, calada, respirando muito, deixou-se ficar a olhar para mim, com os seus grandes e belos olhos, que davam uma sensação singular de luz úmida; eu deixei-me estar a vê-los, a namorar-lhe a boca, fresca como a madrugada, e insaciável como a morte.

A sinestesia é uma figura da mistura, em que se altera o significado de um termo que indica uma sensação, ao combiná-lo com outro de ordem sensorial diversa, para criar uma percepção diferente do mundo, intensificando, assim, o sentido. Ocorre

uma concentração semântica, já que, quando se diz, por exemplo, *a aspereza da voz*, o que se faz é concentrar na qualidade tátil o que é da ordem da audição.

Essa figura ocorre bastante na linguagem cotidiana. Lembremo-nos de expressões correntes como *voz áspera*, *perfume doce*, *olhar frio*, *sorriso doce*, *cor berrante*, *gosto macio*. No entanto, foram os poetas simbolistas e pós-simbolistas, como os surrealistas e os expressionistas, que fizeram largo uso das construções sinestésicas, pois sua poesia pretendia alcançar uma percepção totalizante da realidade. É de Baudelaire o poema "Correspondências" (tradução de Jorge Pontual)

> Da Natureza, templo de vivos pilares,
> Uma fala confusa muitas vezes sai;
> Pela selva de símbolos o homem vai
> Sob a contemplação de íntimos olhares.
>
> Como ecos distantes que confundem tons
> Numa crepuscular e profunda unidade,
> Tão vasta como a noite e como a claridade,
> Conversam os perfumes, as cores, os sons.
>
> Há cheiros frescos como dos recém-nascidos,
> Doces como oboé, verdes como um jardim
> – e outros triunfais, ricos e corrompidos,
>
> Com toda a expansão dessas coisas sem fim,
> Como âmbar, almíscar, benjoim e incenso,
> Que cantam os sentidos e a mente em ascenso.

Arthur Rimbaud estabelece a cor das vogais e mostra as sensações que cada uma delas apresenta:

> Vogais
>
> A negro, E branco, I rubro, U verde, O azul, vogais:
> Ainda desvendarei seus mistérios latentes:
> A, velado voar de moscas reluzentes
> Que zumbem ao redor dos acres lodaçais;
>
> E, nívea candidez de tendas e areais,
> Lanças de gelo, reis brancos, flores trementes;
> I, escarro carmim, rubis a rir nos dentes
> Da ira ou da ilusão em tristes bacanais;

U, curvas, vibrações verdes dos oceanos,
Paz de verduras, paz dos pastos, paz dos anos
Que as rugas vão urdindo entre brumas e escolhos;

O, supremo Clamor cheio de estranhos versos,
Silêncios assombrados de anjos e universos:
– Ó! Ômega, o sol violeta dos Seus Olhos!

(Tradução de Augusto de Campos)

Outros exemplos:

asas de auréola aos meus ouvidos,
Grifam-me sons de cor e de perfumes,
Ferem-me os olhos turbilhões de gumes,
Descem-me na alma, sangram-me os sentidos

(Mário de Sá-Carneiro, "Álcool")

Mais claro e fino do que as finas pratas
O som da tua voz deliciava...
Na dolência velada das sonatas
Como um perfume a tudo perfumava.
Era um som feito luz, eram volatas
Em lânguida espiral que iluminava
Brancas sonoridades de cascatas...
Tanta harmonia melancolizava.

(Cruz e Souza, "Cristais")

Indefiníveis músicas supremas,
Harmonias da Cor e do Perfume...
Horas do Ocaso, trêmulas, extremas,
Réquiem do Sol que a Dor da Luz resume...

(Cruz e Souza, "Antífona")

A sinestesia pode ser visual: por exemplo, quando, para transmitir a sensação de gelado (tátil e gustativa), mostra-se uma garrafa suada (visual).

Hipálage

No início do capítulo v de *A cidade e as serras*, de Eça de Queirós, aparece o seguinte passo:

> Nos silenciosos corredores, onde me era doce fumar antes do almoço um pensativo cigarro, circulavam agora, desde a madrugada, ranchos de operários, de blusas brancas, assobiando o Petit-Bleu, e intimidando meus passos, quando eu atravessava em fralda e chinelas para o banho ou para outros retiros.

Observe-se que há nele um curioso sintagma formado do adjetivo *pensativo* e do substantivo *cigarro*. Quem narra esse trecho é Zé Fernandes. Então, era ele que pensativo fumava um cigarro, antes do almoço, nos corredores. O determinante, no caso, um adjetivo, foi deslocado e deixa de determinar o eu, para qualificar cigarro. Com isso, cria-se um sentido muito forte: toda a ação de andar pelos corredores fumando está determinada pelo adjetivo *pensativo*, toda ela constitui o pensar.

Trata-se da figura conhecida pelo nome de *hipálage* (do grego *hypallagé*, que significa "troca", "mudança", "transposição"), que consiste em deslocar um determinante de uma posição sintática, em que, por razões semânticas, se esperaria que ele estivesse, para outro lugar, em que contrai uma relação de determinação com outro termo. No conto "Maria pintada de prata", de Dalton Trevisan, ocorre: "Relutante, volta-se para a fulana: em cada olho um grito castanho de ódio". Observe-se que *castanho*, que deveria, semanticamente, determinar o substantivo *olho*, foi deslocado para a posição de determinante de *grito*, para indicar que os olhos é que expressam o sentido intenso de ódio. A hipálage é uma concentração semântica, pois um traço sêmico de um determinante passa a ter um alcance maior, com a finalidade de intensificar o sentido: ela cria uma percepção global do que está sendo narrado ou descrito.

O caso mais comum de hipálage é o deslocamento de um adjetivo, que deixa de qualificar um substantivo e passa a determinar outro: "*abundantes/ Mesas d'altos manjares*, excelentes,/ Lhe tinha aparelhadas, que a fraqueza/ Restaurem da cansada

natureza" (*Os Lusíadas*, X, 2, 5-8). A determinação antes do deslocamento era *altas mesas de abundantes manjares*.

No capítulo I de *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, aparece: "Houve um *ruído domingueiro* de saias engomadas, Juliana entrou arranjando nervosamente o colar e o broche" (trata-se de um ruído de saias domingueiras (= saias para serem usadas aos domingos) engomadas). No capítulo XII do romance *O esqueleto*, de Camilo Castelo Branco, ocorre: "Abria os olhos molhados de *culposas lágrimas*" (a culpa é relativa ao sujeito Beatriz e não às lágrimas). Muitas vezes, o determinado primeiro está implícito: "Papel, amigo papel, não recolhas tudo o que escrever esta *pena vadia*. Querendo servir-me, acabarás desservindo-me" (nesse caso, trata-se da pena deste escritor vadio, pois a pena é uma metonímia para designar quem a utiliza) (8/4/1888, *Memorial de Aires*, Machado de Assis).

No entanto, podem ocorrer outros deslocamentos. No conto "O moinho", de Eça de Queirós, há a seguinte descrição de um homem: "O marido, mais velho que ela, era um inválido, sempre de cama, inutilizado por uma doença de espinha; havia anos que não descia à rua; avistavam-no às vezes também à janela murcho e trôpego, agarrado à bengala, encolhido na robe de chambre, com uma face macilenta, a barba desleixada e com um barretinho de seda *enterrado melancolicamente* até ao cachaço" (melancólico é o sujeito que veste o barretinho de seda). O adjetivo torna-se determinante do verbo e, por isso, converte-se em advérbio.

Constituem também hipálages a transformação de um complemento ou adjunto introduzido por *de* em adjetivo:

> Quem sabe se aquela afeição de D. Carmo, tão meticulosa e tão serviçal, não acabará fazendo dano à bela Fidélia? A carreira desta, apesar de viúva, é o casamento; está na idade de casar, e pode aparecer alguém que realmente a queira por esposa. Não falo de mim, Deus meu, que apenas tive *veleidades sexagenárias* [= veleidades de sexagenário]; [...] digo alguém de verdade, pessoa que possa e deva amar como a dona merece.
> (4/9/1888, *Memorial de Aires*, Machado de Assis)

Nesse caso, também existe uma mudança, pois o adjetivo não tem o mesmo valor da locução formada por *de* + adjetivo, pois esta indica o possuidor (O sexagenário tinha veleidades), enquanto aquele qualifica o substantivo *veleidades*. No capítulo XIV de *Os maias*, de Eça de Queirós, ocorre: "*Uma alvura de saia* moveu-se no escuro" (= alguém com uma saia branca se moveu no escuro). Nesse caso o determinante de alguém é deslocado para a posição de determinado e, assim, a locução "com uma saia branca" torna-se substantivo, "alvura".

Somos levados a pensar que a hipálage só aparece no discurso literário, mas há inúmeras construções do cotidiano que se valem dessa figura: "A bicicleta furou o pneu" (= furou o pneu da bicicleta: o adjunto é deslocado para posição de sujeito); "O sapato não entra nos pés" (= Os pés não entram no sapato); "vitória suada" (= vitória em que o vitorioso suou muito, teve muito trabalho). No hino nacional brasileiro, há uma hipálage na seguinte passagem: "Ao som do mar e à luz do céu profundo" (*profundo* indica verticalidade para baixo; portanto, esperar-se-ia que o mar, e não o céu, fosse profundo).

A hipálage pode ser visual: por exemplo, um cartaz em que aparecem duas mãos dando um presente ao Papai Noel.

Ironia

Na terceira parte de uma crônica datada de 16 de julho de 1878, Machado de Assis comenta a introdução de touradas no Rio de Janeiro:

> A providência, em seus inescrutáveis desígnios, tinha assentado dar a esta cidade um benefício grande; e nenhum lhe pareceu maior nem melhor do que certo gozo superfino, espiritual e grave, que patenteasse a brandura de nossos costumes e a graça de nossas maneiras: deu-nos os touros.

Lendo-se o texto, tem-se a impressão de que Machado está elogiando a tauromaquia, embora cause certa estranheza considerá-la um modo de patentear a brandura de nossos costumes e a graça de nossas maneiras. Continuando a ler o texto, outros elementos vão mostrando que se trata de uma predicação impertinente, isto é, que o texto acima não faz sentido, se o entendemos como um louvor às touradas. Veja-se: "os prazeres intelectuais hão de sempre dominar nesta geração"; "nobre diversão do espírito"; "não estou entre os inconsoláveis admiradores do Pontes [um toureiro], que lá se vai, mar em fora. Perdão, do artista Pontes. Sejamos do nosso século e da nossa língua. No tempo em que uma vã teoria regulava as coisas do espírito, estes nomes de *artista* e de *arte* tinham restrito emprego: exprimiam certa aplicação de certas faculdades"; "Daí vem que farpear um touro ou esculpir o *Moisés* é o mesmo fato intelectual". Lendo-se a totalidade do texto, percebe-se que só se pode dar pertinência ao que está citado acima, se o entendermos como uma inversão semântica do que foi dito: o gozo da tourada é grosseiro, nada tem de espiritual e de grave, ele patenteia a dureza de nossos costumes e a deselegância de nossas maneiras. Trata-se, enfim, de uma ironia.

A *ironia* (do grego *eironéia*, que significa "dissimulação") ou *antífrase* (do grego *antíphrasis*, que quer dizer "expressão contrária") é um alargamento semântico, uma difusão sêmica. No eixo da extensão, um significado tem o seu valor invertido, abarcando assim o sentido x e seu oposto. Com isso, há uma intensificação maior ao sentido, pois se finge dizer uma coisa para dizer exatamente o oposto. O que

estabelece uma compatibilidade entre os dois sentidos é uma inversão. A ironia apresenta uma atitude do enunciador, pois é utilizada para criar sentidos que vão do gracejo até o sarcasmo, passando pelo escárnio, pela zombaria, pelo desprezo, etc. Na verdade, são duas vozes em conflito, uma expressando o inverso do que disse a outra; uma voz invalida o que a outra profere. Assim, a ironia é um tropo em que se estabelece uma compatibilidade predicativa por inversão, alargando a extensão sêmica dos pontos de vista coexistentes e aumentando sua intensidade.

Muitos autores, como Cícero, no *De oratore* (II, 65-67), distinguem a ironia da antífrase. Aquela é a dissimulação do orador, que, por exemplo, usa palavras elogiosas para criticar, enquanto esta é uma inversão semântica. Na prática, no entanto, como, quando o elogio deve ser compreendido como reprimenda, o que se faz é entender o inverso do que se disse, podemos considerar sinônimos os termos ironia e antífrase, pois a antífrase também é uma operação enunciativa, uma dissimulação do enunciador. É assim que entendem autores como Vieira, um grande conhecedor da retórica:

> O reinado de Davi todo foi inquieto e perturbado com guerras, e infestado de inimigos. O de Salomão, como ele mesmo diz, não teve inimigo que o inquietasse: *Non est satan, neque; occursus malus* – todo foi sossegado e opulento na mais alta e deleitosa paz. Isto mesmo trouxeram escrito no fado de seus nascimentos, ou no prognóstico e profecia dos nomes de um e outro rei: Davi quer dizer *manu fortis*, Salomão, *pacificus*. Gerou, pois, o rei guerreiro ao pacífico, e o pacífico sucedeu ao guerreiro, porque a paz é filha da guerra, e à guerra sucede a paz. Muito é que de uma mãe tão feia e tão descomposta nasça uma filha tão formosa e tão modesta? Mas por isso os antigos chamaram à guerra *bellum*, não por ironia ou antífrase, como muitos cuidam, senão porque da guerra nasce a bela paz.
> (Primeira parte do *Sermão XII do Rosário*)

A compreensão da ironia exige a percepção de uma impertinência predicativa. No capítulo III do conto "A parasita azul", de Machado de Assis, aparece a frase "Soares olhava para Camilo com a mesma ternura com que um gavião espreita uma pomba". Evidentemente, "um gavião espreita a pomba" não pode admitir o uso da palavra *ternura*. Por isso, aqui ela significa "frieza", "malvadez".

A ironia pode ter várias dimensões. Vai desde uma palavra até uma obra toda, passando por passagens de diferente extensão de uma dada obra. No exemplo abaixo, um texto de Almada Negreiros, intitulado "Manifesto Anti-Dantas" (Dantas é Júlio Dantas, autor português), o termo *modéstia* tem que ser entendido como o seu inverso:

> E fique sabendo o (Júlio) Dantas que se um dia houver justiça em Portugal todo o mundo saberá que o autor dos Lusíadas é o Dantas que num rasgo memorável de modéstia só consentiu a glória do seu pseudónimo Camões.

No *Sermão Pelo Bom Sucesso das Armas de Portugal Contra as de Holanda*, Vieira, a partir de uma passagem da narrativa bíblica dos sofrimentos de Jó, ironiza a divindade ao dizer que, se Deus permitir que os portugueses, que são católicos, sejam vencidos, então ele que espere louvor dos holandeses, que são hereges.

> Não me atrevera a falar assim, se não tirara as palavras da boca de Jó que, como tão lastimado, não é muito entre muitas vezes nesta tragédia. Queixava-se o exemplo da paciência a Deus – que nos quer Deus sofridos, mas não insensíveis – queixava-se do tesão de suas penas, demandando e altercando porque se lhe não havia de remitir e afrouxar um pouco o rigor delas, e como a todas as réplicas e instâncias o Senhor se mostrasse inexorável, quando já não teve mais que dizer, concluiu assim: *Ecce nunc in pulvere dormiam, et si mane me quaesieris, non subsistam* (Jó 7,21): Já que não quereis, Senhor, desistir ou moderar o tormento, já que não quereis senão continuar o rigor, e chegar com ele ao cabo, seja muito embora, matai-me, consumi-me, enterrai-me: *Ecce nunc in pulvere dormiam.* Mas só vos digo e vos lembro uma coisa, que se me buscardes amanhã, que me não haveis de achar: *Et si mane me quaesieris, non subsistam.* Tereis aos sabeus, tereis aos caldeus, que sejam o roubo e o açoite de vossa casa, mas não achareis a um Jó que a sirva, não achareis a um Jó que a venere, não achareis a um Jó que, ainda com suas chagas, a não desautorize. – O mesmo digo eu, Senhor, que não é muito rompa nos mesmos afetos que se vê no mesmo estado. Abrasai, destruí, consumi-nos a todos; mas pode ser que algum dia queirais espanhóis e portugueses, e que os não acheis. Holanda vos dará os apostólicos conquistadores, que levem pelo mundo os estandartes da cruz; Holanda vos dará os pregadores evangélicos, que semeiem nas terras dos bárbaros a doutrina católica e a reguem com o próprio sangue; Holanda defenderá a verdade de vossos Sacramentos e a autoridade da Igreja Romana; Holanda edificará templos, Holanda levantará altares, Holanda consagrará sacerdotes, e oferecerá o sacrifício de vosso Santíssimo Corpo; Holanda, enfim, vos servirá e venerará tão religiosamente, como em Amsterdã, Meldeburg e Flisinga, e em todas as outras colônias daquele frio e alagado inferno, se está fazendo todos os dias.

Jonathan Swift escreveu um panfleto intitulado *Uma módesta proposta para prevenir que, na Irlanda, as crianças dos pobres sejam um fardo para os pais ou para o país, e para as tornar benéficas para a República*, que deve ser entendido como uma ironia, ao sugerir que as crianças servissem de alimento

aos adultos. O conto "A igreja do diabo", de Machado de Assis, é uma ironia da construção de uma religião e do seu moralismo, que impele a praticar o contrário do que prega.

A ironia pode aparecer em outras linguagens, como a visual, como numa tira da série "Malditos designers", de Rômolo Hipólito, em que aparece um luminoso triângulo no céu diante do qual uma multidão de publicitários se ajoelha fazendo exclamações de grande admiração, pois sobre o quadro aparece uma interjeição formada de todas as interjeições que exprimem maravilha em português: nnhhhóóóóóuuummm. Não se deve entender o triângulo como o símbolo da divindade, ou seja, um conteúdo, mas como uma simples forma que os designers adoram.