

Para uma pedagogia da metáfora

As considerações que se vão seguir têm dois pontos de partida. O primeiro é uma citação literária; o segundo, uma observação da vida cotidiana. Proponho-me a mostrar que, embora não estejam ligados por qualquer nexos de consubstancialidade, ambos os pontos de partida acabam levando, por caminhos homólogos, ao que parece ser uma mesma apetência ou propensão humana.

A citação a que me refiro, usada por Gérard Genette como epígrafe do seu livro *Figuras*, diz: “Figura traz ausência e presença, prazer e desprazer”.¹ É de Blaise Pascal e foi tirada do artigo X dos seus *Pensamentos*.² Nesse artigo, onde se ocupa do que chama de “os figurativos”, Pascal insiste em que o Velho Testamento não deve ser tomado ao pé da letra, pois os sucessos ou “coisas visíveis” ali narrados não passam de figurações “de uma santidade invisível”. A existência de dois sentidos, um literal e outro figurado, é indispensável para provar que o Messias prometido pelos profetas de Israel é de fato o Jesus Cristo do Novo Testamento. Neste segundo Testamento estaria a “chave” para o correto entendimento do primeiro, chave de resto antecipada pela “interpretação mística que os próprios rabinos deram à Escritura”.

Pascal não chega a dizer o que entende exatamente por figura. Mas nada faz supor tivesse em mente o sentido demasiadamente lato do termo na retórica clássica, em que designa quaisquer mudanças efetuadas na sintaxe usual da frase com vistas a obter algum tipo de efeito. Longino, por exemplo, capitulava entre as figuras o assíndeto ou ausência de conjunções, o hipérbato ou inversão dos termos da frase, a perífrase ou circunlóquio etc.³ Pelos exemplos que aduz no artigo X, Pascal estava era se referindo especificamente a *imagens* ou *metáforas*. Assim, a passagem do mar Vermelho por Moisés seria uma “imagem da Redenção” e a ruína de Jerusalém uma “figura da ruína do mundo”. Ou seja: o invisível ou espiritual metaforicamente significado pelo visível ou concreto.

Para esclarecer o porquê do duplíssimo sentimento de prazer e desprazer que vê associado à presença e ausência induzidas pela figura, Pascal recorre ao exemplo do retrato: “Um retrato traz ausência e presença, prazer e desprazer. A realidade exclui a ausência e o desprazer”. Prazer evidentemente na medida em que o retrato torna iconicamente presente a coisa retratada; desprazer na medida em que o ícone⁴ não alcança substituir satisfatoriamente a realidade palpável. O estatuto de inferioridade que a figura tem aqui em relação ao figurado explica-se pela ótica ortodoxamente cristã dos *Pensamentos*, a qual inverte o sentido usual de “real”: este passa a designar não a concretude do sensível e do visível e sim a intangibilidade do espiritual e do divino. Ademais, tal ótica, por privilegiar a coisa figurada em detrimento da coisa figurante, é de índole claramente maniqueísta.

Os judeus seriam um “povo indigno” do reino de Deus porque “amaram tanto as coisas figurantes e as esperaram tanto que desconhecaram a realidade quando ela veio no tempo e da maneira preditos”. A “realidade” no caso é, quase excusava dizer, Jesus Cristo e a sua doutrina; com isso, a importância do Antigo Testamento passa a ser de ordem meramente instrumental e suas figurações um substituto implicitamente *descartável* daquilo que figuram: “Foi o que fizeram Jesus Cristo e os apóstolos. Tiraram o selo, rasgaram o véu e descobriram o espírito”. Todavia, quando da ótica teológico-cristã passarmos para a ótica especificamente literária, veremos que figurante e figurado vão alcançar estatuto de plena equiponderância na economia do processo metafórico.

Antes, porém, devemos voltar-nos para aquela observação da vida cotidiana que constitui o nosso segundo ponto de partida. Essa observação diz respeito a um certo tipo de comportamento infantil da fase anterior à aquisição da fala. É a fase em que a criança começa a explorar o mundo à sua volta e a reconhecer gestos e expressões das pessoas. Uma das brincadeiras mais comuns a que costuma recorrer o adulto para atrair-lhe o interesse é esconder o próprio rosto atrás de um anteparo qualquer para, uns instantes depois, voltar a mostrá-lo de surpresa. A expressão de alarma com que a criança reage à ocultação prolonga-se por um átimo após o reaparecimento do rosto e logo se desfaz num sorriso de aliviado reconhecimento.

É bem de ver que o interesse do jogo não se esgota na primeira vez; prolonga-se e aumenta nos ulteriores encobrimentos/descobrimentos. A reiteração do sorriso, que amiúde se amplia num riso de satisfação, dá a entender que a criança experimenta prazer com a repetitividade.⁵ Como todo jogo, porém, este também tem as suas regras. O sumiço do rosto conhecido não pode ser demorado, sob pena de o alarma da criança abeirar-se do choro, ou então ela perder o

interesse, desviando a atenção para alguma outra coisa. Tampouco pode ser tão rápido que ela nem chegue a perceber o desaparecimento.

Aquele átimo em que, da primeira vez, dura a expressão de alarma logo após a reaparição do rosto é, tudo faz crer, o tempo que a criança leva para reconhecê-lo como o mesmo que acabara de sumir. E seu primeiro sorriso deve resultar do alívio trazido pelo reconhecimento. Mas dificilmente seria de supor que, nas vezes subseqüentes, os mesmos sentimentos continuassem a atuar. Mais verossimilmente, eles se transmudam, a partir de então, naquele “elemento de tensão e solução” que Huizinga, em vez de postular um “instinto de jogo” já tido por Frobenius como “uma confissão de impotência perante o problema da realidade”, prefere apontar como o condicionador psicológico da “alegria” propiciada pelas formas mais elementares de atividade lúdica.⁶ Essas formas o infante humano as partilha com os animais. Gatinhos novos ficam longo tempo tentando agarrar a ponta de um cordel que seu dono faça aparecer e desaparecer atrás de um móvel ou abertura de porta; já mais crescidos, transformam a perseguição a camundongos e baratas numa atividade que tem a ver menos com a busca de alimento que com o prazer lúdico de perseguir o que tenta fugir-lhes. Com esse prazer têm a ver igualmente os brinquedos infantis de esconde-esconde. Como deixar de supor, nestes casos, a transmutação do gesto venatório e utilitário da busca de alimento no gesto gratuito do comprazimento lúdico?

A esta altura já se dão a perceber os nexos de homologia do jogo de encobrir/descobrir com a citação de Pascal. Nos dois casos, há uma alternância de presença e ausência a que se associam, concomitantemente, sensações de prazer e desprazer. Mas, diferentemente da leitura cristã das Escrituras que, com deslocar toda a ênfase para o espiritual figurado em prejuízo do concreto figurante, põe a perder a labilidade da presença ausente *ou* ausência presente — e o *ou* é a marca gramatical dessa labilidade —, o jogo do encobrir/descobrir jamais a perde, pois nela tem a sua própria razão de ser.

Daí tal jogo servir à maravilha para ilustrar, em paralelo por assim dizer didático, a dinâmica do processo metafórico. Em sua *Arte retórica*, onde discorre longamente acerca da técnica persuasiva do discurso em prosa nos seus três gêneros, o deliberativo, o demonstrativo e o judiciário, Aristóteles introduz a certa altura duas noções básicas para a descrição do funcionamento da metáfora. Em primeiro lugar, a noção de *desvio* do “sentido ordinário” das palavras como meio de dar elevação ao discurso; em segundo lugar, a noção da admirativa *estranheza* que tais desvios suscitam: “importa dar ao estilo um ar estrangeiro, uma vez que os homens admiram o que vem de longe e que a admiração causa prazer”. Registre-se, de passagem, a correlação de desvio com o gesto de ocultação no nosso jogo homológico, e de estranheza com o esforço de reconhecimento do rosto reaparecido como o mesmo que pouco antes desaparecera. Aristóteles distingue as metáforas como “o meio que mais contribui para dar ao pensamento [...] o ar estrangeiro de que falamos”, e delas diz outrossim que “são enigmas velados”.⁷ Não passe sem registro tampouco a correlação de “enigma” e “velado” com o gesto de ocultação do rosto.

No discurso em prosa de que se ocupa a *Arte retórica*, a metáfora tem um papel secundário em relação ao entitema. Silogismo oratório baseado em premissas apenas prováveis, contrariamente às premissas verdadeiras do silogismo lógico, o entitema é um dos meios principais de persuasão do discurso retórico, onde a metáfora desempenha apenas funções subalternas de ornamentação ou realce. Já na *Arte poética*, o papel desta última é nuclear. A começar do próprio conceito aristotélico da poesia como arte de imitação, conceito que, *lato sensu*, dá a entender a própria poesia como uma metáfora do mundo. Pois não se funda a imitação na analogia e não é a analogia o ponto de partida da metaforese? E não se pode ver a conversão do particular em universal — graças à qual a poesia se torna “mais filosófica e de caráter mais elevado que a história”⁸ — como uma transposição metafórica da espécie para o gênero? Disso trata Aristóteles no breve capítulo XXI da sua *Arte poética*, onde conceitua metáfora “como a transposição do nome de uma coisa para outra, transposição do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra, por via de analogia”.

Para bom entendimento de tal conceituação, convém lembrar que em *Lógica* o gênero é definido como uma classe cuja extensão se divide em outras classes, denominadas “espécies” relativamente à primeira. Assim, para citar exemplos do próprio Aristóteles, “deter-se” é um verbo genérico do qual “lançar ferro” é uma espécie, donde haver metáfora quando, em vez de dizer “a nau aqui lançou ferro”, dizemos “a nau aqui se deteve”. Já em “Ulisses levou a efeito milhares e milhares de belas ações”, a transposição é da espécie, “milhares a milhares”, para o gênero, “muitas”. Acrescenta Aristóteles que há analogia “quando o segundo termo está para o primeiro, na proporção em que o quarto está para o terceiro, o segundo em lugar do quarto”.⁹ Assim, em “a tarde (1) é a velhice (2) do dia (3), e a velhice é a tarde da vida (4)”, velhice = tarde e vida = dia.

Na *Arte poética*, Aristóteles não distingue imagem de metáfora, distinção que, embora considere ser de pequena monta, cuida de estabelecer na *Arte retórica* com o exemplo do Aquiles “que se atirou como leão”, uma imagem, contraposto ao do “Este leão atirou-se”, uma metáfora. A diferença estaria, pois, no uso ou não da conjunção comparativa quando do estabelecimento do nexos analógico. Outrossim, ainda na *Arte poética*, ao condenar o “abuso das metáforas” por tornar o estilo “enigmático”, ele implicitamente reputa o enigma um procedimento abusivo.¹⁰ Mas no capítulo XI do livro III da *Arte retórica*, quando trata dos “meios de tornar o estilo pitoresco”, não deixa de louvar as metáforas “engraçadas” que provocam

uma “certa mistificação” no espírito do ouvinte ou leitor, levando-o no entanto a dizer mais tarde consigo: “Como é verdade! Eu é que estava enganado”. No rol dessas metáforas engraçadas coloca Aristóteles os “enigmas bem feitos”, os quais lhe parecem “agradáveis” por ensinarem “alguma coisa” através de “expressões novas” onde “o pensamento é paradoxal”. Nele coloca também os “jogos de palavras” pelo seu “efeito de surpresa” mercê do qual “a expectativa do ouvinte é lograda”.

A sensibilidade de nossos dias está bem mais perto deste gosto do paradoxal e do enigmático que do ático senso de moderação e de clareza postulado na *Arte poética*. Assim como está plenamente afinada com o dinamismo metafórico que, no mesmo capítulo XI da *Arte retórica*, Aristóteles louvava no Homero empenhado em “animar o inanimado” com versos como

*por mãos audazes atiradas, vão as lanças
cravar-se, algumas, bem no meio do grande escudo erguido,
e muitas outras, em vez de lhe atingir o corpo branco,
cravam-se em pé no chão, vorazes de carne onde fartar-se.*¹¹

Estas lanças mostradas no ato de atingir o alvo e cuja voracidade mais se assanha por não encontrar a carne que buscava, são uma ilustração viva de como, pela dinâmica da metáfora, o inanimado se anima. Mais que isso, um estatuto de duplicidade passa a consorciar labilmente entre si as coisas e os seres, o humano e o não humano. Pelo vínculo da metáfora predicativa (uma qualidade animal, “voraz”, metaforicamente atribuída a um ser inanimado), a lança de Homero passa a ser *também* uma boca. Ou melhor, a ser e não ser uma boca, já que na contínua alternância entre o sim/não encontra a metáfora o motor da sua dinâmica, assim como o encontra nosso jogo na reiteração do encobrir/descobrir.

O nexos labil que o dinamismo da metáfora estabelece entre o real e o imaginário (no sentido de pensar por imagens) traz à mente as operações do pensamento dito selvagem, tal como as descreve Lévi-Strauss. Para Lévi-Strauss, que não perfilha o construto de primitivo proposto por Lévy-Bruhl — um ser de mentalidade pré-lógica, incapaz de entendimento por via de conceitos e atrelado, pela afetividade, a uma mística participação no mundo da natureza que não lhe permitia distinguir-se dele, — o pensamento selvagem é tão capaz de abstrair e de distinguir quanto o pensamento civilizado. Sem confundir o mundo da cultura ao da natureza, busca todavia “julgá-los como totalidade”,¹² pelo que tem a natureza por uma linguagem a cujo entendimento pode aceder pelo deslinde dos seus nexos de semelhança com a vida dos seres humanos.

O pensamento selvagem se exprime por imagens concretas que, embora estejam sempre rentes do sensível, da singularidade de percepção, nem por isso deixam de alcançar a generalidade da conceituação, donde Lévi-Strauss o descrever “como um sistema de conceitos imersos nas imagens”.¹³ É, ademais, um tipo de reflexão que opera por *bricolage*, ou seja, pela recombinação de fragmentos de materiais culturais já elaborados, conforme se pode ver na mítica, onde elementos de um determinado mito ou mitemas ressurgem com muita freqüência, diferentemente agrupados, em outros mitos. Nesse particular, não seria despropositado ver também na metáfora uma forma de *bricolage*. À diferença da nomeação propriamente dita, que cria novos nomes para novas coisas (“automóvel”), a metaforização as designa por uma recombinação de itens lexicais preexistentes (“arranha-céu”).

A certa altura de *O pensamento selvagem*, referindo-se ao caráter metafórico dos nomes próprios, Lévi-Strauss observa, na esteira de Roman Jakobson: “é por causa do papel paradigmático exercido pelos nomes próprios, num sistema de signos exterior ao sistema da língua, que sua inserção, na corrente sintagmática, quebra perceptivelmente a continuidade da mesma”.¹⁴ Trocando em miúdos essa observação e transferindo-a para a questão da metáfora: quando, em vez de dizer “ele entrou num edifício tão alto que parecia arranha o céu”, diz-se simplesmente “ele entrou num arranha-céu”, há uma quebra na continuidade lógica da frase ou sintagma. Isso porque ali “arranha” mantém relações sintagmáticas, isto é, imediatas ou de presença, com “céu”, mas apenas relações paradigmáticas, isto é, virtuais ou de ausência, com “edifício”, “alto” e “parecer”.

A quebra da continuidade lógica da frase pelo “enigma” da metáfora gera os efeitos de surpresa e mistificação assinalados por Aristóteles. Surpresa e mistificação que se trocam em prazer no momento em que o ouvinte ou leitor atina com as relações virtuais escamoteadas da frase e as restitui a ela, restaurando-lhe assim a continuidade lógica, mas agora enriquecida das reverberações do paradoxo metafórico. No nosso jogo do encobrir/descobrir, isso corresponde àquele breve instante de reconhecimento das feições do rosto desaparecido no rosto recém-reaparecido, reconhecimento que faz a criança sorrir de prazer. Jean Cohen o caracteriza como a etapa de *redução* do desvio¹⁵ ou impertinência semântica que a metáfora introduz no sentido corrente das palavras.

Para exemplificar o mecanismo dessa redução, Cohen cita o exemplo de “tranças de ébano”. Embora não sejam madeira, como o é o ébano, as tranças em questão têm a mesma cor negra dele; tão logo nos damos conta disso, fica automaticamente reduzido o desvio que o “embora” há pouco explicitava. Trata-se, no caso, de uma impertinência parcial, a que Cohen

contrapõe, como exemplo de impertinência total, os “azuis ângelus” de Mallarmé. Cohen vê aí uma predicação metafórica indecomponível em unidades menores e, portanto, de impertinência irreduzível. Todavia, se se tiver em mente que o ângelus é o toque de sino anunciador do fim da tarde, momento de paz e de recolhimento, após o dia de trabalho, em que o azul do céu começa a se adensar com a chegada da noite, percebe-se que a sensação de “paz” sugerida por esse tipo de azul, mais do que um valor “puramente subjetivo”,¹⁶ é um traço de significação passível de redução analítica, como se acaba de ver.

A esta altura, já é mais que tempo de ressaltar a diferença capital entre uma metáfora de invenção como “azuis ângelus” e metáforas de convenção como “arranha-céu” ou “cabelos de ébano”. Pelo excesso de uso, estas últimas perderam seu antigo poder de surpresa e de mistificação, o “ar estrangeiro” que lhes dava interesse, para se converterem em lugares-comuns. Ocorreu, portanto, uma redução *definitiva* do desvio que elas outrora introduziam na fala corrente, a cujo âmbito desde há muito passaram a pertencer, tanto assim que o usuário do idioma automaticamente as entende como designação direta. São, agora, substitutos de pronto descartáveis, de dinâmica e labilidade no grau zero e que trazem presença sem nenhuma promessa de ausência. Em termos de nosso jogo de encobrir/descobrir, correspondem a sumiços e reaparições do rosto do adulto demasiado demorados para que a criança se possa interessar por eles, donde a sua ineficácia lúdica.

Ao embotar-se-lhes o caráter de “desvios do sentido ordinário” das palavras, as metáforas desgastadas ou cediças terminam ingloriamente seus dias como meros sinônimos no dicionário da língua, que é um vasto cemitério delas. Se este já registra “ébano” com o sentido figurado de “aquilo que é negro”, ao dizer “cabelos de ébano” estaremos então recorrendo a uma metáfora de mero enfeite e de gosto mais que duvidoso para emprestar à nossa elocução um tom “literário” — no mau sentido de afetado, pernóstico, *demodé*. Em pólo oposto, a labilidade dinâmica da metáfora de invenção instala, entre o real e o imaginário, uma ponte de mão dupla por onde a surpresa da descoberta irá transitar comprazidamente num repetido ir e vir. Esse tipo de metáfora imanta com suas linhas de força toda a extensão da fala e não apenas o ponto dela em que instaurou uma impertinência semântica. Com isso funda o próprio discurso poético, o qual se constitui num desvio tão radical da lógica da fala comum que Julia Kristeva o define como o discurso da negatividade. Ou, conforme diz Platão no *Sofista*, pela boca de Teeteto, referindo-se aos discursos do “produtor de imagens”, que neles “o ser se enlaça(a) ao não ser, de maneira a mais estranha”.¹⁷

Mais atrás, a propósito das vorazes lanças-bocas de Homero, vimos a alternância lábil entre o ser e o não ser, entre o sim e o não, que a dinâmica da metáfora de invenção institui. Um exemplo tomado à poesia moderna tornará isso mais claro. Para descrever uma mulher hiperbólica, o surrealista grego Níkos Eggonópoulos recorre em “Eleanora” a um catálogo predicativo onde, para dizê-lo aristotelicamente, o “ser como” da imagem se alterna com o “é” da metáfora:¹⁸

*os seus cabelos são como cartão
e como peixe
os seus dois olhos são
como uma pomba
a sua boca
é como a guerra civil
(da Espanha)
o seu pescoço é um cavalo
vermelho
[...]*

*os seus cabelos
são
uma lâmpada de querosene
acesa
as suas espáduas são
o martelo dos meus prazeres
as suas costas
são o
olho de vidro
do mar
o arado
dos falsos ideogramas
apita
aflitivamente
na sua cintura*

as suas nádegas
são
cola de peixe
as suas pernas
são como relâmpagos¹⁹

Cada um dos itens desse catálogo predicativo faz jus ao padrão de excelência que, no seu manifesto de 1924, André Breton estabeleceu para a metáfora ou imagem surrealista: o seu “alto grau de *absurdidade imediata*”.²⁰ Absurdidade que põe em xeque a própria noção de desvio, a menos de aceitarmos falar em desvio irreduzível. Com abolir na escrita automática boa parte dos pressupostos lógicos da linguagem, os surrealistas deitaram abaixo o muro de separação entre o onírico e o vígil, ligando-os num *continuum*. Daí que a única forma de redução da impertinência de uma metáfora de tipo surrealista seja vê-la à luz dos mecanismos da elaboração onírica, entre os quais Freud destaca a condensação, o deslocamento e a representação indireta. Tais mecanismos são responsáveis pelo “uso do contra-senso e da absurdez nos sonhos”²¹ e subjazem igualmente à técnica dos chistes verbais.

Esta última menção ajuda a entender a ponta de grotesco e de humor sempre presente na estranheza de metáforas ilógicas ou irreduzíveis como as de “Eleonora”. O deleite que produzem não é diverso do que advém dos disparates ou ilogismos dos *limericks* de Edward Lear, dos *impossibilia* da poesia popular e dos *bouts rimés* das paródias castroalvinas de Sosígenes Costa:

*Meu Deus, quem bate tão tarde
na minha porta de pedra?
Será Cervantes Saavedra?
Será a estrela da tarde?
Será a sombra de Fedra
ou a alma de Leopardi?
Insistem de modo insólito.
Se for a sombra de Fedra,
dizei que eu não sou Hipólito.*²²

Para explicar o deleite advindo dos paradoxos e alogismos do chiste, do cômico e do humor, Freud lhes situa o mecanismo na esfera do pré-consciente e/ou do inconsciente, onde esse mecanismo opera uma economia de despesa inibitória. Mas, voltando aos atributos físicos da mulher hiperbólica que o poema de Eggonópoulos tematiza, eles configuram, na sua radicalidade predicativa, um *desvio do desvio*.

Lembra Gérard Genette que as analogias metafóricas transitam habitualmente do mundo da cultura para o mundo da natureza, ao qual poetas de todos os tempos foram buscar seus símiles.²³ Para encarecer a beleza das nádegas de três beldades, um dos poetas da *Antologia grega* recorre a itens florais e marinhos:

*a nívea carne das de outra, a de pernas abertas, tinha
rubor mais forte que a púrpura da rosa;
as da terceira, calma sulcada de ondas mudas,
palpitavam suaves ao seu próprio impulso.*²⁴

Séculos depois, Arthur Rimbaud põe a própria amplitude cósmica a serviço da celebração da nudez feminina:

*A estrela chorou rósea dentro das tuas orelhas,
O infinito rolou branco da nuca aos teus quadris,
O mar perolou dourado as tuas mamas vermelhas,
E o Homem sangrou negro no teu flanco senhoril.*²⁵

Mas esse desvio hiperbólico do léxico do corpo para o léxico do cósmico vai-se inverter ainda mais hiperbolicamente — desvio do desvio — na viagem de volta da metaforese ao mundo da cultura. Mais precisamente, ao mundo artificial dos produtos fabris, com os quais, de cambulhada com uns poucos itens do mundo natural, o *bricoleur* de “Eleonora” se compraz em recompor a anatomia erótica de sua musa, desumanizando-a e reumanizando-a ao mesmo tempo. Uma mulher de cabelos de cartão e/ou lâmpada de querosene acesa, de sexo de apito agudo, ancas de rolos compressores, espáduas de martelo, costas de olhos de vidro e nádegas de cola de peixe é — para dizê-lo platonicamente — um enlace de ser e não ser

de maneira a mais estranha. Acicatada pelo demônio da sua essencial labilidade, o “significado poético simultaneamente remete e não remete a um referente; ele existe e não existe; é, ao mesmo tempo, um ser e um não ser” (Kristeva).²⁶

A “álgebra superior da metáfora”²⁷ por que Ortega y Gasset buscou caracterizar a linguagem da lírica moderna vai encontrar um eco algo tardio na “matemática superior da poesia” de Hugh Friedrich, para quem essa lírica, por ser “uma lírica que serve, em primeiro lugar, à linguagem e não a uma referência com o mundo”, termina por anular “a diferença entre linguagem metafórica e não metafórica”. Há nisto uma escamoteação de dois horizontes estreitamente dependentes um do outro e à falta dos quais o próprio conceito de metáfora se esvazia de sentido. Di-lo o próprio Friedrich: “Já não se pode falar aqui de metáforas. A comparação possível na metáfora cedeu à absoluta identificação”.²⁸ Entretanto, o horizonte dos referentes, constituído pelas coisas e situações do mundo, e o horizonte dos sentidos literais, constituído pelo consenso da experiência histórica do mundo, em momento algum deixaram de existir para os poetas.

Ainda que o impulso isolacionista de parte da lírica do século XX tenha levado Hoffmansthal a dizer que “nenhum caminho direto conduz da poesia à vida; e nenhum conduz da vida à poesia” e que “as palavras são tudo”,²⁹ uma poesia centrada em si mesma, totalmente desinteressada de qualquer referente externo, é inconcebível. O mesmo Lorca de quem Friedrich cita versos supostamente abonadores de uma “absoluta identificação” transmetafórica, postula o poeta como um “professor dos cinco sentidos corporais” e exemplifica tal docência com o caso de Gôngora, para quem “uma maçã é tão intensa quanto o mar, e uma abelha tão surpreendente quanto um bosque”. Nem por isso deixa Lorca de acentuar o caráter cerebrino e abstrato das imagens gongóricas; num lance de humor crítico, recomenda inclusive ao leitor não ler com uma rosa viva na mão o madrigal feito por Gôngora a uma rosa: “Sobram a rosa ou o madrigal”.³⁰

Como já acontecera na metafórica barroca, também na metafórica da poesia moderna os nexos entre literal e figurado, concreto e abstrato, particular e geral, embora não cheguem a desaparecer de todo, tendem a esgarçar-se. Esse esgarçamento aponta, de um lado, para uma crescente intelectualização e de, outro, para uma crescente impessoalização da linguagem lírica. Em “Eleonora”, tivemos um exemplo de esgarçamento de sentido por intelectualização. Ainda que possa parecer um paradoxo aplicar uma palavra como esta, do léxico da consciência desperta e raciocinante, a um poema surrealista cuja dicção se proporia a ecoar as obscuras pulsões afetivas do onírico.

A circunstância de o surrealismo desde cedo ter-se constituído em escola, com uma estética codificada e um cânone de prógonos e epígonos claramente definido, mostra-lhe por si só o caráter intelectualista. Outrossim, a exemplo do método verlainiano de fazer versos comovidos com muita frieza, é de pensar que os poetas surrealistas se comprazam em forjar metáforas absurdas com muita lucidez, apostados que estão em fazer saltar a centelha da imagem, “não da comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos remotas” (Reverdy).³¹ A distância semântica entre os termos aproximados explica o esgarçamento intelectualista da metáfora surreal. Esse esgarçamento não chega contudo a desativar — e aí está a mulher-artefatos ou artefatos-mulher de Eggonópoulos para ilustrá-lo, — a labilidade entre o ser e o não ser conotada pelo ou; talvez a torne até mais ativa, dado o longo caminho a percorrer.

A impessoalização a que tende a lírica de hoje está bem ilustra-da num poema objetivista de William Carlos Williams, “A duração”:

*Uma folha amarfanhada
de papel pardo mais
ou menos do tamanho*

*e volume aparente
de um homem ia
devagar rua abaixo*

*arrastada aos trancos
e barrancos pelo
vento quando*

*veio um carro e lhe
passou por cima
deixando-a aplastada
no chão. Mas diferente
de um homem ela se ergueu
de novo e lá se foi*

com o vento aos trancos

Nada aqui trai a presença do “eu” do poeta, a não ser como olho fotográfico a registrar uma cena do cotidiano. Tampouco se pode dizer haja aqui qualquer metáfora, ao menos na acepção aristotélica de desvio do sentido ordinário das palavras ou de transposição do nome de uma coisa para outra. Mas, ainda que subreptícia, a visada analógica está presente na noção de medida — a folha de papel pardo tem o *mesmo* volume e tamanho *aparente* de um homem — e na noção de diferença — enquanto as rodas de carro aplastariam a forma humana e lhe tirariam a vida, a folha de papel torna a erguer-se para seguir, intacta, o seu caminho.

Apesar da impessoalidade do olhar do poeta, nem por isso deixa o objetivo de contaminar-se de subjetivo. O título do poema, “A duração”, que diz respeito ao tempo de vida, melhor dizendo, de animação da folha inanimada por um agente externo, o vento, pode ser *também* lido, sem arbitrariedade, como uma alusão à fragilidade da vida humana comparativamente à resistência das coisas sem vida. Ou como uma visão irônica das pretensões de grandeza ou superioridade do humano, reduzidas a nada pelo paralelo com uma simples folha de papel. Aqui já não vige a longa distância entre os termos em comparação que vimos caracterizar o metaforismo surreal. Pelo contrário, a proximidade homológica é quase total: a folha tem as dimensões do corpo humano e, em oposição simétrica, dele difere pela superior resistência. É mínimo, pois, o espaço homológico que a labilidade da metaforese tem de percorrer. É como se vibrassem ambos, *quase* confundidos numa mesma imagem plana, o corpo e a folha. *O quase* desempenha, é fácil ver, a função do *ou* em ser ou não ser.

Para adequar à radicalidade da lírica do século XX o nosso símile lúdico, temos de imaginar que, já perfeitamente integrada no espírito do jogo e incomodada com a demora do reaparecimento do rosto, a criança, em vez de se desinteressar da brincadeira, vá engatinhando até a extremidade do obstáculo ocultador à sua procura. Quando o descobre e lhe ouve o grito de “achou!”, ela ri de prazer e volta a esconder-se, intimando o adulto a fazer o mesmo, para que o jogo, do qual é agora cúmplice ativa, se repita *ad nauseam*.

Semelhantemente, a lírica moderna não se contenta em exigir do leitor aquela passiva suspensão da descrença tida por Coleridge como condição suficiente para o desfrute do poético. A par disso, o leitor é convidado — talvez se dissesse melhor intimado — a ir ao encontro do poeta para acumpliciar-se com ele na empresa de desconstruir o real de convenção e reagrupar-lhe metaforicamente os detritos no transreal de invenção. Historicamente, esse convite ou intimação remonta ao *frisson nouveau* suscitado pelos paradoxos e antinomias de *As flores do mal* na espinha do *hypocrite lecteur* capaz de ir do escandalizado comprazimento até uma baudelairização que dure um tempo de leitura bastante para fazê-lo repetir a exclamação do decodificador aristotélico dos “enigmas velados”, das metáforas engraçadas e/ou mistificadoras: “Como é verdade! Eu é que estava enganado”.

Baudelairizar-se significa assumir ativamente, por um esforço de empatização, a psicologia daquele cristão às avessas cuja consciência do pecado só servia para lhe aumentar o prazer de pecar, salvando-o do *spleen* aniquilante; cuja nostalgia de pureza, para sentir-se a si própria, necessitava o agulhão da dor, da sordície, da miséria e do vício a lavrarem por toda parte; cuja percepção da beleza era tanto maior quanto mais nítida fosse a antevisão da futura *charogne* em que ela se iria dissolver; cuja teologia poética, feita de partes iguais de Deus e de Satã, não recuava diante da heresia panteísta ao estatuir um código eminentemente sensual de correspondências para representar-se a divina e profunda unidade das coisas.³³

O exemplo de Baudelaire, com dar-nos um primeiro esboço do que possa ser o transreal de invenção instituído pela metaforese radical da lírica de nosso século, serve também para ilustrar o salto da suspensão da descrença à cumplicidade operativa por ela instigado no nível da leitura. Em nosso jogo pedagógico, esse salto corresponde ao engatinhar da criança numa busca *ativa* do rosto desaparecido com o qual, cúmplice, passa a interagir gostosamente, à espera do *achou!*. O itálico em “ativa” sublinha a dinâmica falta da qual a metáfora é condenada à vala comum do dicionário. E o itálico em “achou” aponta para aquilo que Paul Ricoeur chama de poder *heurístico* da metáfora.³⁴

Derivado do verbo grego *eurísko*, “achar” — o mesmo do famoso “Eureka!” de Arquimedes, — o adjetivo remete ao caráter eminentemente fundador desse gesto de *bricolage* que é a renomeação metafórica. Um gesto não só de rever mas também de reaver, de tornar a achar o já-visto, no sentido de trazer de volta a surpresa de um primeiro contato que o automatismo da repetição embotara. Por força do seu poder heurístico é que a metáfora deixa de ser mero ornato para se converter em veículo fundamental da visão poética do mundo. Uma visão que, com articular o perceptivo ao afetivo, os olhos do corpo aos olhos da alma, é sinônimo de sentimento poético. Se a poesia é feita de palavras, como preceitua a cediça e tautológica *boutade* de Mallarmé, as palavras que a fazem são poéticas porque as agencia esse tipo de visão ou sentimento a que fielmente servem. É o que acontece neste poema de Manuel Bandeira:

— Uma rosa branca —
Sozinha no galho.
No galho? Sozinha
No jardim, na rua.

Sozinha no mundo.
Em torno, no entanto,
Ao sol do meio-dia,
Toda a natureza
Em formas e cores
E sons esplêndia.

Tudo isso era excesso.

A graça essencial,
Mistério inefável
— Sobrenatural —
Da vida e do mundo,
Estava ali na rosa
Sozinha no galho.

Sozinha no tempo.

Tão pura e modesta,
Tão perto do chão,
Tão longe na glória
Da mística altura,
Dir-se-ia que ouvisse
Do arcanjo invisível
As palavras santas
De outra Anunciação.³⁵

A visão poética isola aqui um pormenor do mundo para o rever com uma intensidade tal que nele se engolfa por inteiro, esquecida da natureza circundante, agora excessiva ante a plenitude da rosa. É como se esta estivesse sendo vista pela primeira vez, e ao renomeá-la com os inéditos atributos de que ora se reveste (“graça essencial”, “mistério inefável”), — o poeta a transforma numa *imago mundi*, num *aleph* borgiano cuja pequenez (“modesta”, “perto do chão”) é o próprio penhor de sua enormidade (“longe”, “altura”, “glória”), isso evidentemente em termos da lógica da hipérbole por diminuição. O mecanismo metafórico aqui acionado é o da transposição — a espécie pelo gênero, — sempre dentro da labilidade dinâmica do ser ou não ser, da rosa que é e não é o mundo, ou que o é sem deixar de ser rosa “tão pura e modesta/ tão perto do chão”.

A rosa de Bandeira ilustra à maravilha o conceito de Gerard Manley Hopkins de *inscape*, ou seja, “a particularidade de cada coisa observada como única”.³⁶ Entretanto, a intensidade da focalização poética do único é que alcança, paradoxalmente, convertê-lo em imagem do todo. Daí que para Croce a fantasia criadora, essência da poesia, tenha por função ligar “o particular ao universal” e mostrar “acima da estreiteza do finito, a extensão do infinito”.³⁷ Já aqui estamos navegando em águas platônicas, a bordo do conceito de *methexis* ou participação. Nos diálogos do seu período mediano, Platão postula que o particular só existe na medida em que participa da realidade universal, a qual, por sua vez, penetra as coisas particulares em diferentes graus, à semelhança da luz do sol que ilumina diferentemente os objetos em função da sua capacidade de recebê-la.³⁸

A concepção de ser a poesia metáfora do mundo se confirma no seu poder de revelar o universal no particular. Daí lhe vem o valor heurístico de redescoberta do mundo: para além da realidade factual, ela nos leva até uma outra, a do *possível*. Pergunta-se Paul Ricoeur se “não é função da poesia suscitar um outro mundo, — um mundo outro que corresponda a possibilidades outras de existir, a possibilidades que sejam os nossos possíveis mais próprios?”.³⁹ De fato, a metaforese poética introduz, na literalidade unívoca do factual regida pelo verbo “ser”, possíveis plurívocos regidos pelo verbo “ser-como”. Para fazê-lo, recorre à estratégia da referência cindida a que se refere Jakobson⁴⁰ e que a metafórica do poema de Eggonópoulos exemplifica bem.

Numa frase do tipo de “os seus cabelos são uma lâmpada de querosene”, os substantivos, individualmente considerados,

remetem o leitor a objetos do mundo, ao domínio do literal. Entretanto, quando se associam analogicamente no inaudito conceito de cabelos-lâmpadas, assumem a irreduzível impertinência do impossível. Impossível no domínio do real, bem entendido, não do imaginário. Se a imaginação do poeta foi capaz de conceber cabelos assim, eles passam a existir e vêm ampliar o repertório de possíveis de cada leitor. Tais possíveis renovam-lhe a visão do próprio real, ao dinamizá-lo com a labilidade do imaginário.

Na sua leitura dos ditos sibílicos de Heráclito, Heidegger discute longamente o sentido etimológico de *alétheia*, “verdade”, como desvelamento do que está oculto, para mostrar que, no pensamento dos antigos gregos, havia uma “intimidade ambivalente de desvelar e velar”⁴¹ e que eles viam desvelamento e velamento não “como dois acontecimentos diferentes e separados, mas como um e o mesmo”.⁴² Não é nem preciso chamar a atenção da afinidade dessa visão integrativa com a labilidade dinâmica da visão metafórica, que unifica presença e ausência numa só ocorrência verbal. Outrossim, nos seus comentários sobre a poesia de Hölderlin, vale-se Heidegger da citação de um verso dele para conceituar a poesia como “a fundação pela palavra e na palavra”. Essa fundação o poeta a faz por via da nomeação, que “não consiste simplesmente em prover de nome uma coisa que já antes era bem conhecida; mas quando o poeta diz a palavra essencial, só então é que o ente vê-se nomeado, por essa nomeação do que ele é, e assim conhecido *como* ente [*Seiendes*]”.⁴³ Tampouco será preciso acentuar o quão intimamente ligada não está essa conjunção em itálicos com a visada analógica da metaforese.

Para fecho destas considerações, nada melhor que citar um aforismo de Heráclito longamente comentado por Heidegger: “A natureza ama ocultar-se”. O aforismo nos leva de volta ao nosso jogo pedagógico, a que confere uma aura metafísico-antropológica, se assim se pode dizer. Talvez o leitor ainda se lembre de que, ao aproximar nosso jogo e as brincadeiras de esconde-esconde do instinto animal da caça, sugerimos, no caso, uma transmutação do gesto venatório e utilitário da busca de alimento no gesto gratuito do comprazimento lúdico. Com o seu jogo de presença/ausência e de ser/não ser, a metaforese não seria outra forma de sublimação desse mesmo gesto, só que agora no domínio da ação simbólica, onde encenaria a caça lúdica de um sentido sempre em fuga para maior comprazimento do caçar? Esta aproximação entre poesia e jogo escandalizará decerto ouvidos croceanos ainda atentos à exclamação do mestre: “e a arte e a poesia foram a seguir blasfematoriamente confundidas com o jogo!”⁴⁴ Mas avaliza-o parcialmente uma citação de Heidegger quando este, glosando os motes hölderlinianos de a poesia ser a mais inocente das ocupações e a linguagem o mais perigoso dos bens, escreve: “A poesia tem a aparência de um jogo mas não é. O jogo absorve os seres humanos, mas de maneira tal que cada um deles se esquece de si mesmo. Na poesia, pelo contrário, o homem se concentra a fundo no seu ser-aí”.

Nesse “parece mas não é”, não estaria o demônio da metáfora jogando sua última cartada para com ela ganhar sorrateiramente o jogo?