



issn: 2176-5960

Προμηθεύς

journal of philosophy

n. 40 September - December 22



OS USOS DA METÁFORA EM ARISTÓTELES

Juliana Aggio¹

RESUMO: O presente ensaio tem como objetivo investigar os dois principais usos da metáfora segundo Aristóteles: o uso poético e o uso retórico. Para tanto, primeiramente, procurarei esclarecer o que é metáfora segundo as obras, *Poética* e *Retórica*, de Aristóteles. Em seguida, pretendo determinar quais são as funções, portanto os usos desta figura de linguagem na produção poética e retórica. Tendo em vista que a finalidade do discurso poético difere da do retórico, pois o primeiro pretende produzir o enunciado mais belo possível e o segundo, o enunciado mais persuasivo possível, certamente, a função que a metáfora exerce em cada tipo de discurso também diferirá. Por fim, diante da crítica aristotélica ao uso da metáfora na fórmula que exprime a quiddidade, proporemos a seguinte questão: se a metáfora é capaz de produzir clareza para a expressão retórica ou poética, mas obscuridade para a enunciação científica necessária à definição, então ela seria não apenas inútil, mas um empecilho para a aquisição de conhecimento?

PALAVRAS-CHAVE: Metáfora, Aristóteles, poesia, retórica, ciência.

ABSTRACT: This essay aims to investigate the two main uses of metaphor according to Aristotle: the poetic use and the rhetorical use. To do so, I will first seek to clarify what metaphor is according to Aristotle's works, *Poetics* and *Rhetoric*. Then, I intend to determine what are the functions, therefore the uses of this figure of speech in poetic and rhetorical production. Since the purpose of poetic discourse differs from that of rhetoric, since the former aims to produce the most beautiful statement possible and the latter, the most persuasive statement possible, certainly, the function that metaphor plays in each type of discourse will also be different. Finally, faced with the Aristotelian criticism of the use of metaphor in the formula that expresses equity, I propose the following question: if metaphor is capable of producing clarity for rhetorical or poetic expression, but obscurity for the scientific statement necessary for definition, then it would be not only useless, but an obstacle to the acquisition of knowledge?

KEYWORDS: Metaphor, Aristotle, poetry, rhetoric, science.

¹ Professora do Departamento de Filosofia da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Gostaria de começar esta reflexão com uma citação de Jorge Luis Borges de seu texto chamado *A Metáfora*:

No livro III da *Retórica*, Aristóteles observou que toda metáfora surge da intuição de uma analogia entre coisas diferentes; Middleton Murry exige que a analogia seja real e que até então não tenha sido observada (*Countries of the Mind*, II, 4). Aristóteles, como se vê, baseia a metáfora nas coisas e não na linguagem. (BORGES, 1998, pg. 421).

Em acordo com a interpretação de Borges, diria que o realismo aristotélico faz das coisas o sustentáculo do logos e não o inverso. A metáfora, portanto, está alicerçada nas coisas e não na linguagem. Ela não poderia ser um mero objeto verbal descolado da coisa nomeada. Mesmo os nomes fictícios, como bode-cervo ou cavalo-alado, são frutos da imaginação que combina elementos existentes percebidos, segundo Aristóteles.

Borges, assim como o filósofo estagirita, procurou mostrar que uma metáfora ruim não é propriamente uma metáfora, porque ela não se refere a nada concreto e, em última instância, não se refere a nada. A metáfora ruim se refere a algo sonhado pelo escritor, algo que, como os sonhos, só ele sabe ou se refere ao que todos já estão cansados de saber: o trivial. Nem linguagem privada onírica, nem trivialidades do cotidiano, a metáfora transpõe a expectativa. Se uma metáfora não for concreta e surpreendente, ela não poderia ser uma boa metáfora. Borges termina seu breve texto de duas páginas dizendo que “algum dia será escrita a história da metáfora e saberemos a verdade e o erro que estas conjecturas encerram”. Talvez, o estagirita não tenha feito, a contento de Borges uma história da metáfora, mas, certamente, nos legou uma teia de argumentos para pensarmos sobre possíveis usos dessa figura de linguagem.

Em *Poética* XXI, Aristóteles distingue os nomes em simples (*haploûn*), e compostos (*diploûn*), e os classifica em oito categorias: (i) nome comum ou padrão (*kurion*), (ii) nome incomum ou estranho (*glôtta*), (iii) metáfora, (iv) adorno ou ornato (*kosmos*), (v) nome inventado ou neologismo (*pepoiêmenon*), (vi) nome aumentado ou alongado (*epektetamenon*), (vii) nome abreviado (*hephêrêmenon*) ou alterado (*edzêllagmenon*). Esses tipos de nomes, por sua vez, devem ser usados no discurso poético de modo a produzir clareza e afastamento do ordinário.

Após esta classificação dos tipos de nomes, Aristóteles passa a defini-los. Quanto à definição de metáfora, temos o seguinte: ela é “o transporte de um nome de uma coisa para

outra coisa, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra, ou segundo analogia” (*Poética* XXI, 1457b7-8)². Há quatro tipos de metáforas, a saber: (i) o primeiro tipo é o transporte do gênero para a espécie, como em "minha embarcação está detida", pois, usualmente diríamos “minha embarcação está ancorada”, pois, no lugar da espécie - *estar ancorada*, por metáfora, foi dito o seu gênero - *estar detida*; desse modo, o gênero está no lugar em que, comumente, estaria a espécie. (ii) O segundo tipo é o inverso do primeiro, pois é o transporte da espécie ao gênero, como em "certamente, inumeráveis coisas boas têm feito Odisseu"; neste caso, *inumerável* é *muito*, ou seja, a espécie, *inumerável*, está no lugar do gênero, *muito*. (iii) O terceiro tipo é o transporte de uma espécie para outra espécie, como quando dizemos "tendo consumido sua vida com o bronze" ao invés de "tendo cortado <sua vida> com o bronze"; neste caso, a metáfora consiste no transporte de uma espécie, *cortar*, para outra espécie, *consumir*, do mesmo gênero, que é *tirar*, por isso, ao invés de falarmos o que é mais usual “tendo cortado sua vida com bronze”, dizemos, por metáfora, *tendo consumido* sua vida. Por fim, (iv) o quarto tipo ocorre por analogia. Vejamos o seguinte exemplo: "se a velhice está para a vida, assim como a tarde para o dia", então, por analogia, produzimos a seguinte metáfora: “a tarde é a velhice do dia”.

Em resumo, podemos dizer que a metáfora é uma transposição de significado por semelhança que opera segundo os quatro modos descritos acima. A própria palavra *metaphora* - (*meta*) “além” e (*phora*) “portar” - significa “portar para além”, portanto, transportar. Trata-se de uma translação ou transferência de significado, o que mais tarde foi denominado *tropos* (desvio, virada, giro), que vem do verbo *trepo* (desviar, virar, girar). Em poucas palavras, fazer metáfora é desviar-se do uso trivial das palavras de modo a produzir um significado inusitado. Produzir metáforas é ressignificar e criar um giro epistêmico ou cognitivo, provocando alterações sensíveis e emocionais no espectador ou leitor.

Esta figura de linguagem tão útil à poesia se caracteriza pela *alteração produzida na junção inusitada de palavras*, diferentemente, por exemplo, do metaplasmo, que consiste numa *alteração (pathê) no interior da palavra*. As alterações no interior da palavra ocorrem quando inventamos ou alteramos um nome, e podem ser detectadas

² Todas as traduções da *Poética* são de Eudoro de Sousa.

conforme certos critérios morfossintáticos da língua grega. Enquanto o critério morfossintático pretende analisar a forma da expressão no que concerne à estrutura gramatical, morfológica e fonética, ou seja, pretende determinar se há ou não acomodação morfossintática de um elemento a outro da elocução, o critério analítico opera no plano referencial do enunciado cuja análise depende da relação semântica entre as palavras.

Por exemplo, quando dizemos que o condutor de ovelhas é um pastor de ovelhas e transportamos tal significado para a metáfora "pastor de homens", ocorre uma substituição de um caso esperado por outro inesperado, isto é, realizamos uma alteração no plano semântico-referencial e não gramatical. Com este exemplo, vemos que a metáfora produz um significado latente que não está no significado atual da palavra "pastor", mas que pode ser inferido pela suposta semelhança entre homens e ovelhas. Em suma, podemos afirmar que Aristóteles utiliza o critério analítico e quadripartido para distinguir as operações que envolvem o uso da metáfora em obra *Poética*.

Ao analisarmos as passagens em que o estagirita trata da metáfora na *Retórica*, sobretudo no terceiro livro, notaremos que o filósofo parece se apropriar da definição fornecida na *Poética* (*Ret.* III 2); o que difere são as funções que ela assume em cada tratado. Na linguagem poética, a metáfora, assim como a palavra estranha ou o neologismo, é utilizada para produzir uma linguagem grandiosa e distante do vulgar; por isso, evita-se, na poesia, o uso de nomes comuns que tornam a elocução clara, mas baixa e banal. O uso da boa metáfora é uma maneira de evitar o que chamamos de "lugar comum" e nos conduzir ao inesperado. Transpor os nomes para um lugar incomum significa produzir certo deslocamento, portanto certo estranhamento ou admiração. Com isso, chama-se a atenção do espectador ou leitor, conduzindo-o a certo processo cognitivo e emocional de curiosidade e deleite em compreender o que soa inusitado, surpreendente, chocante, espantoso. Não se trata de simplesmente utilizar nomes incomuns, produzindo um *rococó* incompreensível, mas de alterar os significados, ressignificar e produzir algo inesperado e espantoso em sua beleza. Por isso, podemos dizer que a metáfora é constituída de palavras usuais que são expressas de modo inusitado, e, ao alterarmos o uso corrente das palavras, conferimos estranheza e beleza à expressão.

Vejamos um belo exemplo. Quando Heráclito diz: "O Tempo (*Aiôn*) é uma criança brincando" (Fr. 52)³, ele produz, ao mesmo tempo, certa estranheza e prazer. Estranheza porque não é usual dizer que o tempo é uma criança, e prazer porque a frase nos traz aprendizado. *Aiôn*, o tempo sem idade, a eterna criança que, como um demiurgo, brinca de construir e destruir sem cessar, sem finalidade alguma em mente. Se, por um lado, o tempo é a concepção abstrata da natureza como processo, por outro, ele é concretamente uma criança que vive jogando um jogo com suas próprias regras. Se a criança joga é simplesmente porque ela quer jogar, porque ela precisa brincar por brincar, sem nenhum propósito. O tempo é como um demiurgo que brinca de construir e destruir sem cessar, sempre recomeçando os castelos de areia que ele mesmo destruiu. Por isso, dizemos que a criança é “fogueteira”, “arteira”, que vive lançando seus foguetes, como Zeus lança seus “raios fulgurantes que a tudo governa” (Fr. 64), como disse Heráclito. Afinal, o que é o tempo? Ele é uma criança, *Aiôn*, filha de *Cronos*, do tempo cronológico, que se tornou o tempo em sua eternidade (*ai-ôn* resulta em *ai-en*, que resulta em *aei*, que significa sempre). *Aion* é irmão de Zeus, o deus do raio fulgurante, do fogo etéreo. Ou seja, o tempo é irmão do fogo, por isso o tempo é a harmonia de um mundo que sempre existiu como um fogo criador e destruidor. O tempo não é o passado nem o futuro. O tempo é agora e o agora é para já não ser. O instante presente é para tão logo ser destruído e virar passado – e voltar a ser para já deixar de ser. Enfim, o tempo é o puro devir, o puro transformar-se. Assim, cada coisa tem seu tempo de vir a ser e de deixar de ser. Assim, tudo vem a ser e deixa de ser no tempo certo, na justa medida, como numa perfeita e necessária brincadeira de criança o decurso natural de todas as coisas respeita regras internas ao próprio devir, sem qualquer outro propósito senão o próprio vir-a-ser; regras justas e necessárias, pois tudo vem a ser e deixa de ser no tempo certo, na justa medida, como em uma perfeita brincadeira de criança. Uma metáfora como esta do filósofo Heráclito uni termos aparentemente inconciliáveis - tempo e criança -, e produzir um significado enigmático que permite ressignificar a noção de tempo. Diante de um enigma, sentimos, ao mesmo tempo, estranheza e curiosidade para decifrá-lo. Somos instigados a desvendar o enigma anunciado em sintagma oracular. Ao tentarmos desvendar o enigma - não mais do que ele

³ Tradução de Alexandre Costa (2002).

nos permite ser desvendado e formulando uma interpretação⁴ sempre parcial, precária e provisória -, aprendemos algo e sentimos prazer com isso.

Se, por um lado, bons enigmas são boas metáforas, por outro lado, uma linguagem com muitas metáforas não é apenas enigmática, mas ininteligível. Um discurso composto apenas com palavras estranhas produz o chamado barbarismo não na sua forma gramatical ou morfológica, mas na sua significação. Todavia, tanto a metáfora, como as outras figuras de linguagem, quando bem utilizadas, evitam o banal e produzem clareza. Como vemos na poesia épica de Homero: fazer boas metáforas significa produzir uma *léxis* clara e elegante. Ou seja, a transposição de significado não deve ser nem óbvia, nem absolutamente enigmática, mas deve ser o justo meio entre o trivial e a incompreensão infável. O bom uso das figuras de linguagem é expressão da justeza entre o dito explícito numa obviedade ululante e o dito ininteligível ou um conjunto de significantes sem significado. Não devemos, segundo Aristóteles, usar de tais figuras de modo ostentoso para expressar o banal, nem as usar de modo inapropriado ou sem razão (*logos*), mesmo porque a medida e a moderação são necessárias para todas as partes da elocução, caso contrário, produziremos o ridículo. E entre falar sem sentido e calar-se, a segunda opção é sempre mais conveniente.

Se a função da metáfora na poesia é nos conduzir ao deleite do aprendizado diante de significações inusitadas ou ressignificações impensadas, no que se refere à retórica, o uso da metáfora é fundamental para dar concretude imaginária ao conteúdo da persuasão ao colocá-lo "diante dos olhos" ou fazê-lo "saltar à vista". Nas palavras do filósofo: “chamo saltar à vista as expressões que significam coisas em ato (*energounta sêmeinei*)”, i.e., a metáfora de coisas em ato (*Ret.*, III 11, 1411b 24). Assim, o bom uso da metáfora produzirá três dentre as cinco virtudes essenciais da expressão persuasiva: clareza, adequação e elegância. A clareza (*saphe*) depende da escolha das fórmulas mais aptas para que o discurso exprima bem o que se quer dizer. A adequação (*to prepon*) deve incidir

⁴ E como interpretou Nietzsche: “Um vir-a-ser e perecer, um construir e destruir, sem nenhum discernimento moral, eternamente na mesma inocência, têm, neste mundo, somente o jogo do artista e da criança. E assim como joga a criança e o artista, joga o fogo eternamente vivo, constrói e destrói, em inocência – esse jogo joga o *Aion* consigo mesmo. Transformando-se em água e terra, faz, como a criança, montes de areia à borda do mar; faz e desmantela; de tempo em tempo começa o jogo de novo. Um instante de saciedade: depois a necessidade a toma de novo, como a necessidade força o artista a criar. Não é o ânimo criminoso, mas o impulso lúdico, que sempre desperta de novo, que chama à vida outros mundos. Às vezes, a criança atira fora seu brinquedo: mas logo recomeça, em humor inocente. Mas, tão logo constrói, ela o une, ajusta e modela, regularmente e segundo ordenações internas” (1978, pg. 107).

entre *o que* se diz e *o como* se diz. E a elegância (*asteíon*), a fala fina em oposição à fala vulgar do rústico, é o bom gosto e a agudeza de engenho na escolha do que se diz. Por exemplo, se a função da metáfora for elogiar, então buscaremos o que há de melhor no gênero, e se for censurar, buscaremos o pior. Isso significa utilizar a palavra mais adequada em vista do efeito que se procura obter. Além de utilizar a palavra mais adequada, também o modo de a utilizar deve ser o mais adequado. Tanto para o uso das metáforas como para o das demais figuras, a medida e a proporção entre *o que* dizer e *como* dizer são necessárias para a produção de uma expressão adequada. Caso contrário, teremos como resultado a esterilidade da expressão, pois o uso excessivo ou despropositado de qualquer figura ou termo faz com que sua função passe despercebida pelo ouvinte.

Em suma, a metáfora não deve produzir o ridículo, nem ser excessivamente grave e trágica, tampouco carecer de clareza. Por isso, do ponto de vista retórico, ela deve exprimir adequadamente as emoções e as ações com vistas à persuasão (*Ret.* III 7, 1408a10). Ou seja, a adequação retórica consiste em utilizar nomes apropriados e que estejam em harmonia com as ações, o *êthos* do orador e as emoções do conteúdo do discurso.

Já a clareza discursiva depende da escolha correta dos nomes. Em primeiro lugar, sabemos que os nomes diferem na produção de seu efeito, uns produzem mais clareza do que outros. Em segundo lugar, também sabemos que um nome difere em seu significado conforme o contexto em que ele é dito. Desse modo, existem nomes mais belos do que outros por produzirem mais clareza. Devemos, portanto, escolher o nome mais conveniente e colocá-lo no lugar mais adequado da elocução. Essa escolha sempre dependerá da relação semântica e fonética que certo nome estabelece com os demais nomes da elocução. Assim, a metáfora deve ser “extraída do que é belo ou pelo som, ou pelo significado (*dunamei*), ou para a vista ou para todos os outros sentidos” (*Ret.* III 2, 1405b18-19). Ou seja, a metáfora deve causar uma impressão sensível ao produzir um belo som ou algo que seja agradável para um dos sentidos.

Tendo examinado o uso da metáfora para a produção de adequação e clareza na expressão, resta examinar a elegância na expressão. Se produzirmos, além da clareza, adequação e correção linguística, expressões distintas e plausíveis, teremos como resultado uma expressão elegante que proporciona prazer e facilita a assimilação do ouvinte.

Com o uso da comparação também podemos obter um resultado elegante, pois a comparação é uma metáfora com o acréscimo do comparativo. Segundo Aristóteles, há uma distinção sutil entre comparação e metáfora (*Ret.* III 4). A metáfora não faz uso de uma preposição comparativa, ou seja, ela é uma imagem que carece de um comparativo. No seguinte exemplo: “Aquiles se lançou *como* um leão”, temos uma comparação, pois há a adição do comparativo *como*. Em: “Aquiles, um leão lançou-se”, temos uma metáfora na medida em que há a subtração do comparativo. Tanto a comparação como a metáfora estão fundadas em uma relação de semelhança, embora a comparação cause menos prazer do que a metáfora por ser mais extensa e por não nomear uma coisa como sendo outra. Assim, a metáfora é mais capaz de incitar a curiosidade e o prazer pelo aprendizado do que a comparação. E, como já foi dito, para que a metáfora produza aprendizado ela não pode ser nem óbvia, nem obscura. Afinal, nada se poderia discernir ou desvendar a respeito das metáforas óbvias ou superficiais, por serem completamente evidentes. Tampouco a metáfora extravagante e ininteligível produziria aprendizado. O segredo está no justo meio entre a explicitação e o ocultamento, o óbvio e o obscuro, a evidência lógica e o enigma indecifrável, o dito e não dito.

Em suma, a sua função retórica é basicamente fazer com que o objeto salte à vista, tornando o enunciado mais elegante, claro, adequado e, conseqüentemente, prazeroso por ensejar aprendizado e deleitar aos sentidos. Ademais, Aristóteles diz que as metáforas de maior aceitação são as que representam uma ação, o que significa dizer que elas devem nos fazer ver mais o que está ocorrendo do que a intenção de que algo ocorra, mais a ação do que o intento de agir. Quando, por exemplo, Homero utiliza tal recurso para tornar animado o inanimado em: “e a ponta da lança, com sua fúria, atravessou seu peito” (*Il.* XIV, 542). A função de “pôr diante dos olhos” a ação tem como objetivo produzir a elegância retórica de modo a sensibilizar e atrair a atenção do ouvinte, fazendo com que ele mentalmente visualize o que é dito.

Além do recurso de fazer saltar à vista, a elegância também é obtida quando dizemos não o que se espera ou o que se ajusta à opinião comum, mas ao contrário, o inesperado e o incomum. Para tanto, devemos utilizar frases com estilo, jogos de palavras concisos e em oposição ao senso comum. O filósofo enfatiza que a persuasão do orador é maior em virtude das oposições e mais rápida em virtude da concisão (*Ret.* III 11,

1412b24). Na frase: “belo é morrer antes de se fazer algo digno de morte” (*Ret.* III 11, 1412b18), temos um enunciado verdadeiro sem ser superficial. Todavia, o mesmo sentido pode ser obtido com uma frase superficial e, portanto, deselegante: “deve-se morrer sem ter cometido falta” (*Ret.* III 11, 1412b28).

Em resumo, podemos dizer que os recursos estilísticos utilizados para obtermos uma boa metáfora e, conseqüentemente, elegância na expressão são os seguintes: (i) a expressão deve ser concisa e se opor à opinião comum, (ii) não deve ser superficial, e (iii) deve comportar uma ação. Se, além da clareza, adequação, houver elegância, então a metáfora será boa e o efeito será persuasão e aprendizado.

Quando dizemos que a metáfora torna mais acessível o conteúdo quando faz saltar à vista, ou que incita o aprendizado ao estabelecer uma relação de semelhança entre elementos heteróclitos, isso não significa que ela seja capaz de produzir conhecimento científico (*episteme*), muito pelo contrário. Evidenciar uma semelhança entre duas coisas distintas não significa defini-las e a definição é o alicerce da ciência para Aristóteles.

Por exemplo, dizer que juiz e altar são semelhantes porque em ambos se refugia quem sofre injustiça não significa definir nem juiz, nem altar. Dizer a semelhança é como falar de modo geral sobre algo, ou seja, é produzir uma generalidade a partir de uma impressão sensível comparativa entre duas coisas, o que, em absoluto, não significa enunciar a essência dessas duas coisas. Ao evidenciar semelhanças, a metáfora produz clareza, elegância e adequação para a expressão retórica ou poética, mas obscuridade para a definição científica. Se o uso é positivo para a persuasão e expressão da beleza, o mesmo não parece ser o caso, segundo o estagirita, para a produção de verdade.

Sabemos que, segundo Aristóteles, a definição está incorreta quando: (i) não se aplica universalmente; (ii) não indica o gênero; (iii) não indica a diferença específica do definido; (iv) não exhibe a essência e (v) está formulada de modo irregular. É fácil notar quando a definição está incorreta por dois motivos: ou a enunciação é obscura ou ela é mais longa do que o necessário (*Top.* VI 1 139b11-18).

No âmbito da ciência, a obscuridade se dá pelo uso ou de homonímia, ou de metáfora, ou de termos insólitos. Sabemos que se trata de metáfora quando,

por exemplo, se definiu ciência como ‘irrevogável’, ou terra como ‘nutriz’, ou temperança como ‘harmonia’, pois a expressão metafórica é sempre obscura. Também é possível objetar àquele que usa a metáfora,

como se a tivesse expresso em acepção literal, porque a definição indicada não se aplicará ao termo definido, por exemplo, no caso da temperança, pois que harmonia inere aos sons. (*Top.* VI 2, 139b33-37)⁵

Segundo Aristóteles, não devemos usar a metáfora para dizer *o que é* algo, mas para dizer o que há de semelhante entre duas coisas distintas. Entretanto, se a metáfora exerce um papel negativo na enunciação da definição, pois não podemos enunciar a quiddidade de algo por metáforas, por outro lado, ela assume um papel positivo no percurso do conhecimento:

Há certas expressões que não são ditas ambigualmente, nem metaforicamente, nem mesmo literalmente, como quando se diz que a lei é a medida ou a imagem do que é justo por natureza. Tais expressões são inferiores à metáfora, já que a metáfora torna o significado de algum modo claro em virtude da semelhança que estabelece, pois quando nos servimos da metáfora servimo-nos sempre dela em vista de alguma semelhança (*Top.* VI 2, 140a6-10).

Neste sentido, a metáfora parece ter alguma utilidade no percurso do conhecimento, porque ela é capaz de encontrar semelhanças onde aparentemente não há e, assim, possibilitar certas generalizações. A generalização, por sua vez, é uma formulação mais clara e mais cognoscível para nós e, proporcionalmente, mais obscura e menos cognoscível por natureza (*physei*) ou em absoluto (*haplôs*). A generalização se afasta do *que é* precisamente certa substância, pois ela nos fornece apenas uma característica ou um aspecto de algo, mas de modo algum a sua natureza essencial.

Por isso, dizemos que a metáfora pode ensejar, em certo sentido, o primeiro passo do conhecimento, já que nós devemos apreender, primeiramente, o que é mais fácil para nós, o que está mais próximo dos sentidos, o que nos salta à vista. O segundo passo pretende alçar voo e se distanciar dos sentidos em direção ao ser, à forma ou natureza essencial da substância. Toda investigação, segundo o estagirita, deve começar pelos objetos mais cognoscíveis para nós e ir em direção aos mais cognoscíveis por natureza (*Física I 1: 186a21 e ss*).

Por fim, podemos concluir que a metáfora é uma transferência do significado de certo nome por semelhança que opera segundo quatro modos, e que esta definição é a mesma em ambos os tratados, *Poética* e *Retórica*, mas seu uso difere. Para a expressão

⁵ Traduções dos *Tópicos* de Pinharanda Gomes, 1987.

poética, a sua função é produzir uma linguagem grandiosa e distante do vulgar, portanto a mais bela possível. Para a retórica, ela é um recurso necessário à clareza, adequação e elegância da expressão mais persuasiva possível. Em ambas as funções, a metáfora produz estranhamento e ensinamento, portanto prazer. Ao fazer o conteúdo saltar à vista, ela facilita o acesso ao conhecimento e, ao estabelecer semelhanças, ela produz generalidades, isto é, um conhecimento que é, proporcionalmente, mais familiar ao ser humano e mais distante da natureza essencial do ser. Se ela obscurece a apreensão do ser em si, ao menos pode ser usada para despertar o início do percurso do conhecimento. Constata-se ao menos três usos da metáfora para Aristóteles: uso poético, uso retórico e uso *prolegomênico* ao produzir beleza, persuasão e despertar para a ciência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução de Paulo Farmhouse e Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ARISTÓTELES. *A retórica das paixões*. Tradução de Isis Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ARISTÓTELES. *Rhétorique*. Tradução de Pierre Chiron. Paris: Flammarion, 2007

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 5a ed. Lisboa: Imprensa Nacional, 1998.

ARISTÓTELES. *Physique*. Texte établi et traduit par Henri Carteron. 2. ed. Paris: Societé D'Édition 'Les Belles Lettres', 1952.

ARISTÓTELES. *Tópicos*. Tradução e notas de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 1987.

ARISTÓTELES. *Opera ex recensione I. Bekker*. Berlin: Academia Regia Borussica, 1831 [1960].

ARISTÓTELES. Works of Aristotle. In: ROSS, W. D. (Org.). *The Great Books*. Oxford: University Press, 1980.

BORGES, capítulo “A metáfora” do livro A História da Eternidade. In: BOGES, *Obras completas*, vol. I, ed Globo, 1998.

HERÁCLITO. *Heráclito: fragmentos contextualizados*. Trad. de Alexandre Costa. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

HOMERO, *Iliada*. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Livros Cotovias, 2005.

NIETZSCHE, Crítica Moderna. In: *Coleção Os Pensadores: Pré-Socráticos - Fragmentos, Doxografia E Comentários*. Editora: Nova Cultural 1978.