

NOTAS PARA UMA POÉTICA DA DESMETAFORIZAÇÃO

Idelber V. Aguiar

(Trabalho apresentado no curso de Graduação em Letras "Introdução à Semiótica", ministrado no primeiro semestre de 1989, pela Profª Vera Casa Nova.)

I — O PLATONISMO E A CRÍTICA LITERÁRIA

A desconstrução do platonismo sobre o qual funda-se a metafísica ocidental há mais de vinte séculos é um processo em curso. Desde a morte de Deus e a crise do conceito de Verdade assistimos ao questionamento do paradigma modelo-cópia-simulacro. Este paradigma tem estado na base da subordinação do mundo real ao mundo ideal, do sensível ao inteligível, da materialidade à idealidade. Esta relação hierárquica legitima o idealismo ocidental: já que os objetos que vemos são meras cópias imperfeitas da idéia, é esta que deve ser buscada, pois ela é a primeira, a original.

Na Teoria da Literatura, o idealismo platônico se manifesta ao ver-se o texto como um véu que cobre a mensagem, que estaria escondida nos recônditos de algum subterrâneo. A materialidade do texto estaria assim subordinada à idéia ordenadora e originadora. Subordinando-se o significante ao significado concebe-se a literatura estaticamente, uma vez que o sentido não é entendido enquanto um processo, mas enquanto pré-dado. Tal idealismo manifesta-se mesmo naqueles que, como Maria do Carmo Pandolfo, partem de uma crítica ao platonismo e à metafísica ocidental:

“Assim, ler um texto pressupõe uma participação ativa, uma exploração prazerosa de seus subterrâneos, onde se abrigam tesouros de significância.¹ O discurso manifesto ilude o leitor com sua suposta transparência: de fato, impede-o de ler sua textura profunda, apresentando-lhe uma superfície opaca. Só um corte vertical permite apreender o jogo subjacente de significantes”.² (grifo meu)

Além da evidente incongruência de expressões como “textura profunda”, uma contradição em termos, é claro que um sentido subterrâneo só pode ser um sentido estático, pré-existente. Maria Pandolfo se contradiz portanto ao falar em jogo de significantes: um sentido produzido pelo jogo de significantes só pode ser um sentido deslizante, errático, enfim: superficial. O deslizamento de significantes nunca pode se dar verticalmente; ele só opera no cruzamento de unidades significativas fornecidas pelo texto (tecido). Um sentido subterrâneo é típico da literatura da era da representação, e não da literatura que quebra a distinção entre forma e conteúdo e faz do sentido uma produção, um processo. Ou seja, Maria Pandolfo quer teorizar a nova literatura com conceitos herdados da velha crítica. As referências a Roland Barthes e à crítica-escritura são contraditórias com sua concepção de que o texto encobre um sentido enterrado e subterrâneo. Barthes aponta insistentemente em seus textos que a escritura é o texto enquanto tecido:

“A escritura,* essa chega no momento em que se produz um escalonamento de significantes, de tal maneira que nenhum fundo de linguagem possa ainda ser referenciado”.³ (grifo meu)

A crítica-escritura, como bem aponta Leyla Perrone-Moisés, parte do pressuposto de que na nova literatura as palavras não

* A tradução portuguesa por nós consultada registra “escritura”, ao invés de “escritura”. Assumimos a alteração, conscientes de que corresponde à intenção de Barthes. Nossa alteração coincide com a tradução do mesmo trecho, feita por Leyla Perrone-Moisés em seu *Texto, Crítica, Escritura* (pág. 38)

mais recobrem conceitos ou idéias. As palavras são agora objetos sensuais. O novo crítico deve ser muito mais um cartógrafo do que um arqueólogo. Traçar as linhas do texto, e não buscar o que elas supostamente esconderiam. Cruzá-las com mil outras linhas, produzir novos sentidos sobre os já produzidos. Construir um tecido rizomático:* não há ruptura conseqüente com o platonismo a não ser entrando-se na aventura circular e infinita da escritura.

II — RATOS ROEDORES DE METÁFORAS

“Bichos,
Saíam dos lixos,
Baratas,
Me deixem ver suas patas
Ratos,
Entrem nos sapatos
Do cidadão civilizado”

(Titãs: Bichos Escrotos)

Identificar metáfora e era da representação, apesar de estranho à primeira vista, justifica-se na medida em que qualquer metáfora é uma materialidade revestindo uma idéia. Inúmeras definições de metáfora enfatizam que o que ela opera é uma substituição de significado: um termo — geralmente uma imagem — é acrescido de uma idéia, um significado que anteriormente não possuía. Ao nos depararmos com uma metáfora do tipo “Maria é uma rosa” ou “ele é um leão”, os elementos materiais “rosa” e “leão” só importam na medida em que veiculam uma idéia; no primeiro caso, de doçura, formosura, etc. e no segundo, de bravura, energia, etc. Se não captarmos estas idéias não

* Um rizoma é um tecido de linhas que se cruzam e se re-fazem a todo momento, numa desgenealogia alheia a qualquer hierarquização. No rizoma não há nem pode haver nenhum subterrâneo. Para maior esclarecimento, ver: DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Mille-Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, especialmente a introdução.

compreendemos as metáforas. Procurar uma metáfora é sempre procurar a materialidade que melhor possa expressar uma idéia pré-concebida. Ao preferir uma metáfora por outra, o autor implicitamente reconhece que a segunda expressa melhor a idéia deejada. Ou seja, é só a partir da maior ou menor fidelidade à idéia originária, que a metáfora cumpre de forma mais ou menos satisfatória seu papel.

Algum cheiro de platonismo no ar? Evidentemente que sim, na medida em que a metáfora implica uma proeminência da idéia em relação à materialidade; esta é um revestimento daquela. O signifiante é uma via de acesso ao significado original. Ilustraremos nossa argumentação com duas letras de música, uma de Cartola ("O Mundo é um Moinho") e outra de Cazuza ("O Tempo não Pára"):

O MUNDO É UM MOINHO

(Cartola)

Ainda é cedo amor
Mal começaste a conhecer a vida
Já anunciais a hora de partida
Sem saber mesmo o rumo que irás tomar
Preste atenção querida
Embora saiba que estás resolvida
Em cada esquina cai um pouco a tua vida
Em pouco tempo não serás mais o que és

Ouçame bem amor
Preste atenção
O mundo é um moinho
Vai triturar teus sonhos tão mesquinhos
Vai reduzir as ilusões a pó
Preste atenção querida
Em cada amor tu herdarás só o cinismo
Quando notar estás a beira do abismo
Abismo que cavaste com teus pés.⁵

O TEMPO NÃO PARA

(Cazuza)

Disparo contra o sol
Sou forte, sou por acaso
Minha metralhadora cheia de mágoas
Eu sou um cara
Cansado de correr na direção contrária
Sem pódio de chegada ou beijo de namorada
Eu sou mais um cara
Mas se você achar que eu estou derrotado
Saiba que ainda estão rolando os dados
Porque o tempo
O tempo não pára
Dias sim, dias não
Eu vou sobrevivendo sem um arranhão
Da caridade de quem me detesta
A tua piscina está cheia de ratos
Tuas idéias não correspondem aos fatos
O tempo não pára
Eu vejo o futuro repetir o passado
Eu vejo um museu de grandes novidades
O tempo não pára
Eu não tenho data prá comemorar
As vezes os meus dias são de par em par
Procurando uma agulha num palheiro
Nas noites de frio é melhor nem nascer
Nas de calor se escolhe: é matar ou morrer
E assim no tornamos brasileiros
Te chamam de ladrão, de bicha, maconheiro

Transformam um país inteiro num puteiro
Pois assim se ganha mais dinheiro.⁵

Um breve olhar sobre os dois títulos revela um contraste: ambos dizem exatamente a mesma coisa; o de Cartola metaforicamente, usando a imagem do moinho e o de Cazuza denotativamente, sem nenhuma imagem-revestimento. O moinho de Cartola é a metáfora por excelência. Não importa em si, mas somente na medida em que veicula uma idéia. A imagem do moinho é uma transparência, uma via de acesso ao significado. No título

de Cazuza, ao contrário, a materialidade é a própria idéia, não há também nada por trás. Nenhum subterrâneo. O sentido é uma produção a nível da superfície: uma poética da denotação.

A metáfora reaparece na música de Cartola no verso “abismo que cavaste com teus pés”. Mais uma vez “abismo” e “pés” são imagens-revestimento, expressões de uma idéia. Não há como não compreender “o mundo é um moinho” ou “abismo que cavastes com teus pés”. Não há nenhuma pluralidade de sentidos, nenhuma possibilidade de discordância na interpretação. Qualquer leitor extrairá destas imagens o mesmo interpretante imediato.* São metáforas perfeitas, ou seja, expressam suas respectivas idéias de forma fidedigna e clara. Por outro lado, na música de Cazuza, apesar de algumas metáforas tradicionais -“rolando os dados” é um exemplo —, há um nítido movimento na direção de um privilégio do significante. Ao dizer “tua piscina está cheia de ratos”, Cazuza cria uma imagem que é muito mais forte e enfática do que a idéia que ela poderia supostamente estar expressando. A imagem importa muito mais em si mesma do que em virtude de um conceito que se esconderia por trás dela. A piscina de Cazuza está infinitamente longe da transparência do moinho de Cartola. Não é via de acesso a um significado facilmente decodificável. Poderíamos solicitar uma interpretação a vários leitores diferentes e veríamos que muitas delas não coincidiriam entre si. É evidente que podemos recuperar esta imagem para os amplexos da significação simbólica, ou seja, podemos metaforizá-la; mas de qualquer forma, há uma predominância enfática do significante, da imagem, e não de uma possível idéia original.**

* O interpretante imediato é aquele escolhido pelo leitor para dar prosseguimento à semiose. É o interpretante imediato que determina o rumo de uma interpretação. Para maior esclarecimento, ver: PEIRCE, C. S. *Semiótica*, São Paulo, perspectiva, 1977.

** Um exemplo de música que privilegia o poder sugestivo da imagem é a banda de rock Último Número: música cinematográfica, icônica. Conferir seus dois discos, *O Strip-Tease da Alma*, 1987 e *Filme*, 1988, ambos pela *Câmbio Negro*, Belo Horizonte.

A mesma ênfase na imagem está presente em “minha metralhadora cheia de mágoas”. Pode-se argumentar que aqui o sentido é claro e nítido, que não há nenhuma dificuldade em determinar que a idéia ordenadora do verso é a idéia de sofrimento, decepção, etc. Estamos de acordo. Mas é importante notar que tal facilidade não tem nada que ver com a imagem da metralhadora. O leitor só recupera um sentido para o verso a partir da denotatividade de “mágoas”, e não a partir de “metralhadora”. Se esta metralhadora é uma metáfora, qual é seu referente? O peito do poeta? Sua cabeça? Sua vida, seu coração? Nada disso? Tudo isso? Não há um referente explícito: este é o que menos interessa. A força da imagem de uma metralhadora atirando balas de mágoa distancia-se da referencialidade pura e cristalina de um moinho que aponta para o passar do tempo ou a de um abismo que aponta para uma catástrofe. A ênfase no significante descola-o da tutela do significado, transforma este último numa virtualidade, numa possibilidade, que só pode ser atualizada enquanto pluralidade.

III — KAFKA: ASSASSINO DE METAFORAS

O que é a barata da *Metamorfose*? O que ela representa? Qual a alegoria, a metáfora? Desde que Kafka escreveu a estória de Gregor Samsa, que “acordando de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso”,⁶ a crítica tem se debruçado sobre o texto na tentativa de determinar a significação da imagem, o que ela estaria ocultando. Esta crítica toma como pressuposto a crença — bastante metafísica, por sinal — de que àquela imagem deve corresponder uma idéia, mesmo que o texto dê provas do contrário. Toda a discussão passa a ser, portanto, qual é o conteúdo metafórico da barata de Kafka. Marxistas vários apontaram que ela expressa a opressão econômica a qual Gregor está submetido enquanto assalariado, bem como sua repulsa a esta opressão. A barata seria a alegoria do proletariado oprimido (sic). Por outro lado — talvez fosse melhor dizer “pelo mesmo lado” — leituras psicanalíticas atribuíram à barata o sentido de repulsa ao pai, imagem

através da qual Gregor expressaria seu desejo pela mãe. Sua morte, ao final da novela, revelaria a castração do desejo e a impossibilidade de união com a mãe.

Poderíamos citar outras leituras igualmente redutoras e simplistas, que projetam sobre o texto suas próprias certezas, e querem fazer de todos os textos meras expressões de suas teorias. Nas duas leituras que citamos, há muito em comum, apesar de elas terem atribuído sentidos diferentes à imagem: ambas tornam a barata como expressão de um conteúdo pré-concebido. Ambas ignoram o mais importante: a relação de Kafka com a linguagem, ou seja, a produção de sentido no tecido do texto.

O texto de Kafka nitidamente resiste a qualquer simbolização. Não há nada que lembre a transparência do significante metafórico, via de acesso pavimentada e tranqüila ao significado. O significante é, ao invés, monstruoso, gigantesco. "A metamorfose é o contrário da metáfora".⁷ No lugar da limpidez da metáfora, uma linguagem crua, protocolar, animalizada. Explorar a linguagem em toda sua materialidade, eis o projeto de Kafka. Absolutamente nada que ver com a metáfora, que é justamente a utilização da materialidade para veicular o conceito, a idéia. Não é por acaso que suas leituras prediletas eram protocolos de cartório. Kafka registrou em seu Diário sua recusa da metáfora: "As metáforas são uma das coisas que me fazem perder a esperança na literatura".⁸

Todas as interpretações — marxistas, psicanalíticas, impressionistas, biografistas, psicologistas, etc. — que tentaram atribuir ao texto de Kafka um conteúdo metafórico estavam na realidade tentando responder à pergunta "por que Gregor se transformou em barata?" O conteúdo alegórico seria expressão da causa da metamorfose — opressão econômica, para os sociologistas (sócio-logicistas); desejo pela mãe, para os psicanalistas (pseudo-analistas), etc. No entanto, para Kafka, esta pergunta — o porquê da metamorfose — absolutamente não se coloca. Para Kafka, a pergunta é outra: "o que Gregor vai fazer agora que ele é uma barata?" Qual a linha de fuga possível? Não é à

toa que o texto não traça o percurso anterior de Gregor, mas já se inicia dizendo que num certo dia, Gregor amanheceu metamorfoseado em barata. A causa não importa.

É digno de nota a fascinação de Kafka pelo minúsculo, pela descrição minuciosa, pelo detalhe: “um lado do seu corpo se ergueu, permaneceu torto na abertura da porta, um dos seus flancos se esfolou inteiro, na porta branca ficaram manchas feias, ele logo se entalou...”⁹ Dilata-se monstruosamente o tempo da enunciação, fazendo dela um puro gasto sobre o menor, Kafka resiste à simbolização. Não há como metaforizar o menor. É disso que passamos a falar.

IV — PRETOS, PUTAS, BICHAS: A Resistência à Metáfora

“Há neles uma estranheiridade resistente a esse enquadramento, a essa escrita. Como o corpo que se envolve nas maravilhas industriais do lixo e revolve seu estoque de surpresas. Para a sobrevivência e para o gozo”.

(César Guimarães)

Para a literatura menor, escrever é o eterno estranhamento de dizer de si mesmo na língua do Outro, do dominador. A língua da qual faz uso a minoria é como que uma língua de empréstimo, para sempre e desde sempre estranha. Uma língua que não diz das raízes, das origens, da história. Uma língua com a qual não há nenhuma aproximação harmônica, nenhuma comunhão.

É esta a situação da literatura negra norte-americana: escreve-se em inglês, língua do dominador branco, língua imposta, língua Outra. Língua que vem carregada de uma simbolização constituída ao longo dos séculos. O escritor negro está na encruzilhada da linguagem: pode somar outras metáforas às metáforas brancas, re-simbolizar a língua já encharcada no simbólico ou pode, pelo contrário, des-simbolizá-la, desmetaforizá-la. No primeiro caso, teríamos uma poesia reivindicatória, proclamatória, religiosa: uma poesia territorializada enfim. No segundo caso, uma poesia desértica, crua, esquiza, permeada por linhas de

fuga, explorando os desterritórios da linguagem: a saída desmetafórica é um constante arranhar sobre a simbolização cristalizada da língua do dominador. É a saída apontada por Calvin Hernton:

THE DISTANT DRUM

(Calvin C. Hernton)

I am not a metaphor or symbol.
This you hear is not the wind in the trees,
Nor a cat being maimed in the street.
I am being maimed in the street.
It is who weep, laugh, feel pain ou joy,
Speak this because I exist.
This is my voice.
These words are my words,
My mouth speaks them,
My hand writes -
I am a poet
It is my fist you hear
Beating against your ear.

A insistência na materialidade da linguagem é nítida. I am not a metaphor or symbol. Nada por trás, nada nos subterrâneos. Recusar a transparência cristalizada da língua do dominador. Ao invés das antigas descrições de massacres de negros, que exploravam à exaustão uma simbologia cristã, agora temos uma poesia sobre a boca que fala, as mãos que batem e o poeta que escreve: estes últimos nada significam além de si próprios. Uma poesia árida, que realiza a idéia de Kafka:

“Um livro deve ser um machado que quebre o mar congelado em nós (...) como se fôssemos proscritos, condenados a viver nas florestas, afastados de todos os nossos semelhantes, como num suicídio”.¹¹

A imagem de Kafka — o machado a quebrar nosso mar interior — traz uma enorme semelhança com o punho fechado

de Calvin Hernton, a espancar os ouvidos do leitor. Poesia menor, poesia-gueto. Uma poética da porrada. Poesia *scratching*, como num rap. Sempre a se deslocar para os guetos, voltando-se sempre para a primeiridade do real — resto ainda não simbolizado. Arranhar a língua do dominador, fazê-la gemer como um violino desafinado.

“Nenhuma palavra, ou quase nenhuma, escrita por mim, concorda com a outra, ouço as consoantes rangerem umas contra as outras com um ruído de feragem, e as vogais cantarem como negros de feira.”¹² Lentamente, progressivamente, levar a língua para o deserto. Servir-se da sintaxe para gritar, dar ao grito uma sintaxe.”¹³

Movendo-se para os desertos e os guetos: não há como metaforizá-los. Há neles algo de estrangeiro, que resiste a essa escrita.

V — HAROLD PINTER: A DESMETÁFORA DO ABSURDO

A peça de Pinter, *Mountain Language*, se inicia com os personagens à busca do nome. O sargento quer saber o nome da mulher, o nome do cachorro que a mordeu, etc: há nos personagens de Pinter uma necessidade louca de chamar as coisas pelo nome, denotá-las, dar nome aos bois. A mulher mostra a mão cortada e diz: “isto é sangue”. Uma linguagem que aponta para os objetos, indicializa-os, ao invés de simbolizá-los. A resistência ao domínio do simbólico é algo que liga Kafka, a poesia negra e o teatro do absurdo.

Ao mesmo tempo, há uma insuficiência da linguagem. O texto é permeado de silêncios, incompreensões, falas repetidas: “os personagens de Pinter parecem sofrer de problemas auditivos”¹⁴ A mulher velha não pode falar no início, porque sua língua está proibida; no final, quando a língua é permitida, ela já não fala, está muda. “A dramaturgia de Harold Pinter registra, com o timbre claro e preciso de artista, a crise instalada na lógica da linguagem em nossa época”¹⁵

O absurdo no teatro de Pinter, apesar de semelhante àquele teorizado e praticado por Sartre e Camus, tem em relação a eles uma diferença marcante, que se refere exatamente ao assunto desse texto: enquanto que Sartre e Camus metaforizam o absurdo, Pinter presentifica-o, materializa-o.* Nos dois dramaturgos franceses, o absurdo é a temática da peça: ele é discutido por personagens que se debatem para superá-lo e buscar um sentido para a vida. Sartre e Camus **propõem teses** sobre o absurdo, debatem-no, criam situações que ilustram a idéia de absurdo: o absurdo aí ainda é exprimível.

Em Pinter, ao contrário, não há metáfora do absurdo. **Mountain Language** não é metáfora de absolutamente nada: não oculta nada; nenhum subterrâneo. Ao invés de criar, como Camus, uma imagem alegórica que exprima o absurdo, Pinter faz do absurdo uma materialidade que ocupa o palco. A própria estrutura da peça é permeada por idas e vindas, incongruências, desencontros. Enquanto Sartre e Camus, ao tematizar o absurdo, situavam-se eminentemente no domínio do enunciado, Pinter absurdifica a própria enunciação. Nos dois primeiros, fala-se do absurdo. Em Pinter, o absurdo fala. **Entre Quatro Paredes**, de Jean-Paul Sartre, ilustra bem nosso ponto: um emissor dirige-se a um receptor, usando um código para falar do absurdo (mensagem). Em **Mountain Language** não há mais emissor, nem receptor, nem código, nem mensagem. Ao invés de fazer do absurdo a mensagem, fazer da ausência de mensagem o próprio absurdo. Presentificar a ausência: ausência de linguagem, de história, de lugar. Um não-lugar. Ao invés dos territórios demarcados da metáfora, um desterritório. Realizar a utopia radical de Kafka.

* Um exemplo notável desta metaforização do absurdo por Camus é a imagem criada por ele em **O Mito de Sísifo**: um homem rola uma imensa pedra montanha acima, e ao chegar no topo, é empurrado por ela para baixo e tem que começar o trabalho novamente. A repetição deste processo infinitamente é a metáfora de Camus para exprimir o absurdo. Cf.: CAMUS, A. **O Mito de Sísifo**, Rio de Janeiro, Guanabara, 1989.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. PANDOLFO, Maria do Carmo. **Subterrâneos do Texto**, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1985, pág. 11
2. Idem, pág. 130
3. BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loiola**. Tradução de Maria de Santa Cruz, Lisboa, Edições 70, 1979, pág. 12
4. **HOMENAGEM A CARTOLA**, Rio de Janeiro, Som Livre, 1988, lado 2, faixa 1
5. **O TEMPO NÃO PÁRA**, Rio de Janeiro, Polygram/Phillips, 1988, lado 2, faixa 1
6. KAFKA, Franz. **A Metamorfose**. Tradução de Modesto Carone, São Paulo, Brasiliense, 1986, pág. 7
7. DELEUZE, Giles & GUATTARI, Felix. **Kafka: Por uma Literatura Menor**, Tradução de Júlio Castañón Guimarães, Rio de Janeiro, Imago 1977, pág. 34
8. KAFKA APUD DELEUZE, G. & GUATTARI, F. op. cit., pág. 34
9. KAFKA, Franz, op. cit., pág. 55
10. HEARNTON, Calvin. **The Distant Drum in: New Negro Poets**. Org. por HUGHES, Langston, Indiana University Press, Bloomington, 1964, pág. 95
11. ISQUIERDO, Luis. **Conhecer Kafka e sua Obra**. Tradução de Manoel Mota, Lisboa, Ulisseia, s/d, capa
12. KAFKA apud DELEUZE, G. & GUATTARI, F. op. cit., pág. 12
13. DELEUZE, G. & GUATTARI, F. op. cit., pág. 40
14. FILHO, Otávio F. **Harold Pinter caminha para o emudecimento**. In: **Folha de São Paulo**. 10/12/1988, caderno livros, pág. 4
15. Idem, ibidem