

~~Prof. Armando~~

7

metalinguagem de Haroldo de Campos

HAROLDO DE CAMPOS

# Metalinguagem

Ensaio de Teoria e Crítica Literária

2ª Edição

~~Armando~~

Editôra VOZES Limitada  
Petrópolis RJ.  
1970

~~Armando~~

pag. 85 ou 97

11 a 10 p. 100."

## Estilística Miramarina

ESTUDANDO o romance-invenção *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, usamos da expressão «cubo-futurismo plástico-estilístico» para definir o sentido da prosa miramarina.<sup>1</sup> Citamos então, para exemplificar, trechos como êstes:

«Um cão ladrou à porta barbuda em mangas de camisa e uma lanterna bicor mostrou os iluminados na entrada da parede».

«Mas a calçada rodante de Pigalle levou-me sozinho por tapêtes de luzes e de vozes ao matabicho decotado de um dancing com gregs setinadas pernas na mistura de corpos e de globos e de gaitas com tambores».

Em tais passagens, observamos, cláusulas se encontram e se interceptam como planos, os atributos saltam do engaste e deslizam de uma superfície semântica para outra, as imagens se seccionam como providas de arestas. Pareceu-nos que, vista à essa luz, a prosa miramarina refletia o impacto das descobertas pictóricas de Oswald nas exposições de Paris, agitadas, nas primeiras décadas do século, pelo futurismo e pelo cubismo.

Um trabalho de Roman Iákovson, o notável crítico formalista russo hoje radicado nos EUA como professor da Universidade de Harvard, permitir-nos-á, porém, um enfoque mais rigoroso do assunto e a tentativa de detectar uma chave para a prosa oswaldiana, num dos seus aspectos mais característicos, talvez aquêle responsável pelo que há nela de mais perturbadoramente original. Trata-se do estudo «Dois pólos da linguagem e dois tipos de perturbação afásica».<sup>2</sup> Examinando o síndrome da afasia nos seus aspectos lingüísticos, Iákovson estabelece que dêle podem resultar dois tipos diferentes de perturbações: 1) a que afeta a operação de substituição, atingindo a relação de *similaridade* que dá a *metáfora*; 2) a que afeta

a operação de combinação e formação de contexto, a capacidade de hierarquização das unidades lingüísticas, a relação de contigüidade que constitui a metonímia. No discurso normal — prossegue Iákovson — ambas as orientações polares tipificadas na metáfora e na metonímia atuam, porém, sob o influxo da personalidade, da cultura e do estilo, pode-se dar preferência a uma ou outra dessas operações. Este é o ponto que nos interessa, pois se trata de ver como uma preferência pelo pólo metonímia, ou, pelo menos, uma ênfase estratégica nesse pólo parece caracterizar o que há de mais surpreendente na prosa aswaldina da fase do *Miramar*. Mas continuemos a examinar as indicações fornecidas por Iákovson. Desde logo convém observar que, para o lingüista de Harvard, a operação metafórica tem sentido lato, cobrindo não apenas a metáfora propriamente dita, mas outras relações de substituição, similaridade ou contraste (que ocorrem sobretudo no plano semântico), tais como a tautologia, a sinonímia e a antonímia; enquanto que, de sua parte, a operação metonímica envolve não apenas a figura em causa, mas sua irmã-gêmea, a *sinédoque*,<sup>2</sup> ou, numa palavra, as relações de tipo aditivo-predicativo, caracterizadas pela contigüidade posicional (que decorrem sobretudo no plano sintático). Se é verdade que o primado do processo metafórico na poesia romântica e simbolista é geralmente reconhecido, não se tem falado suficientemente — repara Iákovson — do papel fundamental da metonímia para o realismo. Por meio do princípio de contigüidade, o autor realista vai da ação ao segundo plano, das pessoas às representações espaciais e temporais. E exemplifica com Tolstói: em *Ana Karênina*, na cena do suicídio, o autor chama a atenção sobre a bolsa da heroína; em *Guerra e Paz*, as sinédoques «cabelos sobre o lábio superior» e «ombros nus» são empregados para indicar mulheres que apresentam estas particularidades. Mas essa estrutura bipolar básica não se limitaria à linguagem verbal, estendendo-se a outros sistemas semióticos. E é assim que Iákovson toca num aspecto extremamente pertinente para o presente estudo: o cubismo ofereceria uma orientação nitidamente metonímica, onde o objeto é como que «dissolvido num sistema sinédóquico»; em contrapartida, o surrealismo forneceria um exemplo de predileção metafórica. O cinema — acrescenta — desde as inovações de Griffith, através do alto desenvolvimento das técnicas para a variação de ângulo, perspectiva e distância de foco, rompeu com a tradição teatral e conquistou uma inusitada multiplicidade de grandes tomadas sinédóquicas e gradações de tomadas metonímicas. Aqui seria

o caso de observar, marginalmente, que o teatro moderno, por seu turno, deixou-se influenciar pelas operações metonímicas da sintaxe cinematográfica, procurando convocar para êsse fim novos recursos técnicos.

A propósito do *Miramar*, tivemos a oportunidade de deter-nos sobre a presença do cinema no estilo aswaldiano. A técnica de montagem — que é sobretudo uma técnica de criação de contexto através da manipulação de relações de contigüidade (embora dela possa resultar muitas vezes a metáfora no plano semântico) —, implicando elipses (suspensões ou cortes bruscos), traduz freqüentemente a atitude melonímica com que o pintor cubista (um Picasso, um Braque, um Juan Gris) reordena o mundo exterior no correal estético que é o quadro, selecionando êste ou aquele detalhe, estabelecendo novos sistemas de vizinhança, fazendo um ôlho, por exemplo, ganhar proporções e sobrepujar todo um rosto, uma perna justapor-se sem transição a uma cabeça, reorganizando livremente a anatomia da figura humana e as relações entre as coisas. Escrevendo sobre Picasso, Apollinaire resume essa atitude nas seguintes palavras: «A grande revolução das artes que êle realizou quase sozinho é a sua nova representação do mundo (...) Homem nôvo, o mundo é a sua nova representação. Êle enumera-lhe os elementos e particularidades com uma brutalidade que sabe também ser graciosa. E' um recém-nascido que põe ordem no universo para uso pessoal e ainda para facilitar as relações com os seus semelhantes (...) De fato, a anatomia, por exemplo, não existia mais na arte; era necessário inventá-la de nôvo e assassiná-la com a ciência e o método de um grande cirurgião».<sup>4</sup>

Formulações de Max Bense, contidas na sua «Teoria do Texto Cubista» e em outros trabalhos,<sup>5</sup> permitir-nos-ão caracterizar agora o estilo cubista e em que sentido a prosa miramarina pode ser definida como prosa cubista. Escreve Bense que, para a estética da pintura cubista, o quadro não é mais compreendido como um quadro de objetos do mundo exterior, mas como «uma composição inovadora das possíveis relações de elementos do objeto do mundo exterior no material do mundo próprio da pintura». Assim também o texto cubista é por êle conceituado como aquêle «cuja realização não se refere imediatamente à representação de um objeto do mundo exterior ao texto, mas sim ao texto em si mesmo, como seu próprio objeto estético, no sentido da realidade do mundo que lhe

é privativo». Paradigma desse tipo de texto seria a prosa de Gertrude Stein em «If I told you — A completed Portrait of Picasso». Tomando como ponto de apoio uma distinção de Mandelbrot entre linguagem imitativa ou analógica e linguagem combinatória ou digital, Bense esclarece que essa distinção, proposta na teoria estatística da informação, corresponderia, semiòticamente, à diferença entre linguagem icônica e linguagem simbólica (cabe-nos advertir que não se trata aqui de símbolo no sentido da poesia simbolista, mas na acepção da matemática ou da lógica simbólica). Em seguida, passando para a dicotomia de Iakobson entre processo metafórico e processo metonímico, conclui Bense que o primeiro seria analógico-imitativo (icônico), dando lugar à formação de *simplexos* (ou representações imitativas); o segundo seria digital-combinatório (simbólico), dando margem à produção de *contextos* (âmbitos de palavras definidos por relações predicativas de ordem ou vizinhança). O *estilo cubista* pode ser então definido como um *estilo digital*: o objeto estético é, em tal caso, em princípio, um *objeto variável*, cujos elementos se prestariam sempre a uma outra apresentação, a um outro arranjo. Detendo-se sobre o texto citado de Gertrude Stein (cuja prosa, devemos apontar, exerce uma grande influência na literatura alemã de vanguarda, de um Helmut Heissenbüttel ou de um Reinhard Döhl, por exemplo), Bense passa a assinalar que o título «Um retrato concluso de Picasso» funciona como *índice* do processo cubista de formação do texto e que aqui, se se quiser falar de *ícone*, ter-se-á que admitir que o texto como todo engendra não «o ícone de um objeto», mas o «ícone de uma estrutura». Ou, trocando em miúdos esse tratamento semiótico: no seu célebre «Portrait», Gertrude Stein não retratou o pintor, não procurou fixar-lhe com palavras os caracteres físicos, mas sim tratou de transportar para o seu texto a atitude picassiana diante da composição do quadro cubista, articulando palavras que falam de tudo menos do pintor retratado, das quais porém resulta um contexto estruturalmente análogo ao de uma tela picassiana.

Uma assunção rigorosa dessas formulações bensianas só ocorre, a nosso ver, no caso do cubismo onde os pretextos figurativos são reduzidos a um mínimo, onde os signos praticamente se emancipam das coisas designadas, como se verifica nas composições de Mondrian da fase de transição entre cubismo e neoplasticismo, de quem diz Michel Seuphor que soube ler melhor nas obras de Braque e Picasso do que os seus próprios autores, «levando ao cabo suas

(dêles) idéias inexpressas, consignando de maneira logicamente clara tôda a lição do cubismo no momento mesmo em que os grandes pintores cubistas se delinham ou retrocediam». Justamente nessa passagem, ou já mesmo na linha do construtivismo não-figurativo, se inserem os textos de Gertrude Stein (como o «Portrait» citado ou, mais ainda, «A Very Valentine»). No caso da prosa miramarina de Oswald de Andrade, o estilo cubista, a operação combinatória ou metonímica nêle realizada, está do lado do cubismo histórico, é ainda residualmente icônica em relação ao mundo exterior. Propõe, no fundo, através da crítica à figura e à maneira habitual de representar o mundo das coisas, e mediante uma livre manipulação dos pretextos sígnicos daquela e destas, um novo realismo comensurado à civilização da velocidade e da máquina, à civilização que incluiu o cinema como seu aporte mais característico no elenco das artes. Assim, quando Oswald escreve «um cão ladrou à porta barbuda em mangas de camisa», emprestando à porta as qualidades do porteiro que a foi abrir e definindo o todo pela parte (isto é, o porteiro pelas suas barbas e pelas suas mangas de camisa), está em plena *operação metonímica*, selecionando elementos fornecidos pela realidade exterior e transformando-os em *dígitos*, para depois recombiná-los livremente e hierarquizá-los numa nova ordem, ditada pelos critérios de sua *sensibilidade criativa*. O mesmo quando escreve: «uma lanterna bicor mostrou os iluminados na entrada da parede», querendo dizer que o porteiro trazia uma lanterna na mão e à luz dela inspecionou os visitantes. Os pontos de partida descritivos (icônicos) aí estão: mas o que importa em última análise, também aqui (como nos textos de Gertrude Stein, onde há uma radicalização maior do processo combinatório), é a nova estrutura que Oswald lhes impõe. A violência das compressões e transnomações a que é submetida a linguagem, a ênfase que se dá aos detalhes (barbas, mangas de camisa, lanterna), as novas relações de contigüidade que se engendram no contexto e que o engendram fazem com que uma informação trivial (a descrição de um casal chegando a um hotel) se transforme, pelo aporte de originalidade, numa informação estética. Em igual sentido se poderia analisar o outro fragmento do *Miramar* citado no início deste estudo: não é a «calçada rodante de Pigalle» que leva Miramar a um «matabicho decotado», mas o herói que passeia pela calçada de Pigalle, tendo dela a impressão de um tapete rolante (pelo movimento dos transeuntes); o «matabicho decotado» é o drinque bebido num dancing entre mulheres decotadas, e a enumeração se-

"sensibilidade"  
"matabicho"  
↓  
"naida fala"  
"problema"  
(...)

guinte: «com grogs setinadas pernas na mistura de corpos e de globos e de gaitas com tambores», isolando e destacando faces da realidade reordenadas à discrição do autor, parece sair diretamente de uma tela cubista. A comparação entre os trechos do *Miramar* estampados na revista «A Cigarra» em 1916 e a versão afinal publicada (1923-1924) mostra que houve no interregno um laborioso e lúcido percurso estilístico, da banalidade e do convencionalismo de um relato de viagem ao gosto duvidosamente crepuscular das elites da época até a violência criativa da prosa cubista.\* Este percurso foi cumprido pela decidida aplicação daquilo que, em termos de Lákobson, se poderia chamar o processo metonímico de elaboração de textos, no caso para fins estéticos.

Mas Roman Lákobson não se limita a verificar a bipolaridade dos processos lingüísticos corporificada na metáfora e na metonímia. Vai mais longe, retoma uma tese que sustentou num ensaio de 1935 sobre a prosa de Pasternak,<sup>9</sup> afirmando que, na prosa, há uma natural propensão para a metonímia e, na poesia, um pendor também natural para a metáfora. Esta colocação é, sem dúvida, por demais generalizante, embora possa ser útil para uma visualização do problema em termos didáticos. Seria difícil enquadrar nela muitos produtos da prosa e da poesia (até onde possam diferenciar-se) que a literatura moderna nos oferece. Tomando-a ao pé da letra, poderia parecer que não haveria tanta razão para o impacto de surpresa que o estilo miramarino tem sobre o leitor, pois, explicado através da orientação metonímica, este estilo estaria dentro da tradição congenial à prosa narrativa. Mas as coisas não são assim tão claras. Enquanto que num escritor do realismo tradicional, interessado antes nas articulações temáticas do que propriamente na linguagem, a operação metonímica é o caminho adequado para as discriminações psicológicas ou para o mais sutil encadeamento do enredo, através da seleção e da ênfase dos caracteres e situações típicos (a famosa perspectiva lukacsiana), na prosa miramarina a atitude metonímica é assumida em si mesma: o que interessa, em última instância, nessa prosa, é o processo metonímico pelo qual os dados de uma realidade trivial (irrelevante na sua versão estilística originária, convencional) são reelaborados, rearticulados, reordenados para adquirir condição estética. Trata-se aqui de um realismo especial, quase etimológico, fundado na realidade do texto como coisa de palavras, cuja coerência se mede pelos seus próprios materiais (palavras numa determinada ordem de con-

tigüidade). Que essa prosa não corte suas amarras icônicas com o mundo exterior é bastante compreensível, pois uma de suas dominantes (presente inclusive e precisamente no insólito de suas técnicas e processos) é a sátira, ao nível social e lingüístico, de uma determinada faixa, perfeitamente localizada no tempo e no espaço, desse mundo exterior (a prosa de Gertrude Stein não tem estas mesmas preocupações de crítica social). Mas a nítida propensão da prosa miramarina no sentido de conquistar a emancipação de seu mundo de signos e de fundar na realidade do texto a sua própria realidade (a absolutização da metonímia, por exemplo, que passa de técnica diluída no enredo a ingrediente de primeiro plano — a verdadeira «protagonista» — dessa prosa) não entra em contradição com os propósitos crítico-satíricos de Oswald. Antes, ele consegue conciliar admiravelmente ambas as solicitações de seu espírito, o empenho criativo de inovar e o empenho moral de testemunhar, como que para fazer prova de uma outra tese de Lákobson, da fase heróica das escaramuças entre críticos formalistas e críticos sociológicos, a de que entre a realidade do mundo e a realidade da arte é lícito que se tentem estabelecer correlações, não no sentido de uma «harmonia idílica», mas no de captar as «tensões dialéticas» entre esses diferentes níveis de realidade. Um único mas significativo exemplo extraído da prosa miramarina: o Dr. Pôncio Pilatos da Glória cuja «agigantada figura moral» resume prototipicamente os caracteres humanos e de contorno social satirizados pelo criador do *Miramar*, é sempre anunciado, através de todo o livro (fragmentos 67, 72, 88, 148 e 153), por um hilariante passe metonímico: as interjeições *oh! ah!*, justapostas, acompanham-no como um rabo de papel, definindo-lhe o amor à grandiloquência vazia, próprio do letrado provinciano e alienado. E só ver, como amostra, este pequeno trecho do fragmento 153, dos mais típicos do estilo cubista de Oswald: «E na sala aberta da redação o dr. Pilatos noturno de *ohs e ahs* aportou a notícia de fraque do adocimento final e morte de minha sogra».

Através da orientação metonímica inspirada nos exemplos dos pintores cubistas (cuja primeira manifestação coletiva se deu em Paris, no «Salon d'Automne» de 1911), Oswald conseguiu libertar sua prosa das convenções do «bem escrever», em voga na sociedade paroquial onde se formara, e, ainda, livrá-la do ranço finissecular de dannünzianismo que, dentro dessa sociedade, gozava de prestígio no reduto mais restrito de sua assim dita «intelligentzia»

(dannunzianismo que impregna os romances da *Trilogia do Exílio*, do mesmo autor). Desidentificando berrantemente seu estilo dos padrões aceitos, rompendo inclusive consigo mesmo, Oswald, através das *Memórias Sentimentais de João Miramar* e, depois, do *Serafim Ponte Grande*, plantou o marco definitivo de nossa prosa nova. Resta agora averiguar até que ponto a outra orientação polar da linguagem, a metafórica, encaminhada num sentido de «prosa poética», seria responsável por aqueles vestígios dannunzianos e pelo estilo «art nouveau» da *Trilogia*.<sup>10</sup>

(Publicado originalmente no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, 24-10-1964).

## NOTAS

<sup>1</sup> Ver «*Miramar na Mira*», estudo introdutório à reedição das *Memórias Sentimentais de João Miramar*, *Difusão Européia do Livro*, São Paulo, 1964.

<sup>2</sup> Publicado em tradução alemã em *Grundlagen der Sprache*, Akademie-Verlag, Berlim, 1960.

<sup>3</sup> Parece-nos interessante recordar, para melhor compreensão da teoria de Jakobson, o sentido próprio que têm os termos metonímia e sinédoque, segundo o *Diccionario de Términos Filológicos de Fernando Lazaro Carreter*, Editorial Gredos, Madrid, 1953. Metonímia: tropo que responde à fórmula lógica «pars pro parte»; consiste em designar uma coisa com o nome de outra, que está com ela em uma das seguintes relações: causa a efeito; continente a conteúdo; lugar de procedência a coisa que dali procede; matéria a objeto; signo a coisa significada; abstrato a concreto; genérico a específico; etc. Sinédoque: tropo que responde ao esquema lógico «pars pro toto» ou «totum pro parte». Produz-se quando se emprega uma palavra por outra, estando seus respectivos conceitos em relação de: gênero a espécie ou vice-versa; parte a todo ou vice-versa;

singular a plural ou vice-versa; etc. Etimologicamente, estas figuras também se explicam: metonímia significa transnomação; sinédoque, compreensão de várias coisas ao mesmo tempo.

<sup>4</sup> *Les Peintres Cubistes*. Extraímos as citações da tradução italiana publicada pela Casa Editrice «Il Balcone», Milão, s/data.

<sup>5</sup> «*Theorie kubistischer Texte*» (inédito); «*Wörterbuch moderner Ästhetik*» (inédito), verbêtes «*Kubismus*» e «*Kubistischer Text*»; Modelle, cadernos «*Rot*», nº 6, Stuttgart, s/data; *Theorie der Texte*, Kiepenheuer & Witsch, Colônia, 1962.

<sup>6</sup> A propósito da poesia concreta, falamos em «*iconografia dinâmica*» ou «*abstrata*», para exprimir algo semelhante (*Posfácio à antologia Noigandres — Konkrete Texte*, cadernos «*Rot*», nº 7, Stuttgart, s/data). Nota para esta edição: no vocabulário da semiótica, índice é um signo que denota sem descrever, não tendo semelhança com o objeto a que se refere mas chamando a atenção para êle (p. ex.: uma seta indicando caminho); ícone é um signo que tem traços em comum com o seu objeto, que a êste de certa maneira se assemelha (p. ex.: uma fotografia).

<sup>7</sup> Piet Mondrian, *Flammarion*, Paris, 1956.

<sup>8</sup> Os fragmentos da primeira versão do *Miramar* foram mencionados por Paulo Mendes de Almeida («*A Cigarra literária*», *Supl. Lit. de O Est. SP*, 6-6-64), a quem devemos a oportunidade de tê-los consultado. Nota para esta edição: para que se possa observar, através de um confronto, a violenta compressão metonímica a que Oswald submeteu o seu texto, apresentamos em apêndice a versão de 1916 (inicial?) do episódio-fragmento 39 do *Miramar* e a versão definitiva do mesmo trecho; grifamos as palavras (cerca de 25 apenas) que permaneceram no texto final.

<sup>9</sup> Além do ob. cit. na nota 2, consultar, de Victor Erlich, *Russian Formalism*, Mouton & Co., Haia, 1955 (especialmente pp. 177-178 e 209).

<sup>10</sup> Antônio Cândido, na sua fundamental análise da ficção oswaldiana («*Estouro e Libertação*», em *Brigada Ligeira*, *Livraria Martins*

Editora, S. Paulo s/data), apontando tais rastros dannunzianos, autoriza, por antecipação, êste corolário, escrevendo: «A Trilogia do Exílio é uma série sufocada pelo abraço da metáfora».

#### APÊNDICE (nota 8)

«Havíamos atravessado na límpida manhã a Alemanha das aldeias de litografia, tendo passado, à entrada da noite anterior, pela Alsácia conquistada, onde o grito gutural dos soldados botados e duros anunciara Altkirch na fronteira do império.

E chegávamos a Munich ao meio dia, olhos nos olhos, coração no coração. O «Hotel Metrópole» que procuramos era em frente à «gare». E, da sacada do nosso quarto, assistimos desde logo ao embandeiramento vagaroso da maciça «Eisenbahn». Munich preparava a recepção de um velho príncipe da casa de Baviera. Saímos pelas ruas. Os bairros eram severos e limpos, levantados uniformemente sôbre o asfalto polido, do mesmo tom de côr que as casas tinham.

Jantamos num restaurante, onde a luz mortiça clareava paredes enormes e portas góticas.

E uma manhã o príncipe esperado chegou. A população se alinhara pelas ruas. Doze cidadãos em uniforme de gala burguesa — edis ou nobres — foram em colegiada comovida beijar a mão de Sua Alteza. Depois, perfilados, gordos uns, magros outros, saudaram com o mesmo berro solene a carruagem que passava.

E soldados luzidios e sólidos desfilaram por entre o povo.

À noite, fomos ver um «cabaret» de arte. Havia caricaturas pelos muros e cerveja pelas mesas. De repente, ao fundo, modularam-se acordes melancólicos de piano. Um bardo grisalho e grande ia cantar. Pôs-se de pé. E lançou, em cascatas sonoras pelo ambiente enfumaçado, a alma sentimental do Reno».

[«Munich», em «A Cigarra», ano III, nº 48, S. Paulo, 17 de agosto de 1916].

«Empalada na límpida manhã a Alemanha era uma litografia gutural quando os corações meu e de Madô desceram malas em München.

Paredes enormes davam comida a portais góticos. Um príncipe de Baviera chegou para as calçadas perfiladas e gordas hurrarem a carruagem que entrou no povo por mitrados cavalos sólidos.

E um bardo garganteou entre bocks na fumaça sonora de valquírias».

[«39. Cerveja», em Memórias Sentimentais de João Miramar, 1923-1924].