



# Metáfora: barroco, surrealismo, Rosa

Há cerca de dez anos, Octavio Paz proferiu algumas conferências no Brasil, a convite do jornal *O Estado de S. Paulo*. À hora do debate, perguntei-lhe se não estabelecia vínculos entre o barroco e o surrealismo, levando-se em conta que o surrealismo marcara toda a literatura hispano-americana dos últimos sessenta anos e que o barroco era o sinal nascimental de toda a cultura colonial espanhola e portuguesa. Respondeu que não percebia nenhuma rede ou processo causal entre os dois fenômenos culturais, sem negar afinidades incidentais. Surpreendeu-me a sua hesitação, pois sempre percebi notáveis conjunções entre ambas as manifestações.

**DÉCIO PIGNATARI** é professor da FAU-USP, poeta, tradutor e ensaísta. É autor de, entre outros, *Poesia, pois É Poesia* (Brasiliense) e *Panteros* (Editora 34).

No imediato pós-guerra, teve grande repercussão, entre interessados e estudiosos, um certo ensaio (em verdade, uma coletânea) de Eugênio D'Ors sobre o barroco. D'Ors era um sub-Valéry, sub-Spengler, sub-Ortega, direitista supostamente bem-intencionado (viria a apoiar Franco), amigo de outro direitista supostamente bem-intencionado, Luciano Anceschi (amigo de Pound, apoiou Mussolini). O livro, organizado por este, foi publicado nos estertores do fascismo (Rosa e Ballo Editori, Milano, 1945 / (Ano) XXIII – do fascismo). Trata-se de uma delirante cocção metafísica destinada a promover o barroco a uma categoria cultural universal, devido à constância de seus traços (constância, no sentido matemático), a que batizou de *íon* (algo assim como projeto, em grego). O barroco representaria uma tendência contraposta e em contrabalanço frente ao que se possa entender por “clássico”: “a idéia que voa” contra “a idéia que pesa” (especialmente na área da arquitetura). O barroco d'orsiano abrangia os campos os mais surpreendentes da cultura (filosófica, artística, científica e utilitária), da arquitetura à culinária, passando pelas touradas e pelo sistema da circulação sanguínea, de Harvey. Estranhamente, nesse bolo e rolo, o espanhol ignora Arcimboldo e Gaudi, provavelmente para não levar água ao moinho do inimigo, entre cujos moedores estava Croce, para quem o barroco era a arte da aberração, do feio, da deformação escatológica. D'Ors teve papel destacado, na qualidade de relator dos chamados Encontros de Pontigny, na França, nos inícios dos anos 30, onde o barroco foi debatido a fundo pela primeira vez. Como resultado, nem foi o barroco límbico precipitado nas profundezas do inferno, nem alçado aos píncaros: tornou-se apenas um tópico e uma etiqueta válidas da história cultural do mundo ocidental.

Mas, em certa altura de seu prefácio, Anceschi cita uma frase instigante de C. Calcaterra (cf. *O Parnaso Rebelado*, Milão, 1940): “o barroco é a expressão estilística de quem vê toda a vida do espírito, do empírico sensorial à especulação meta-

física, refletida numa imensa e inexaurível metáfora – formada, por sua vez, de miríades de inexauríveis metáforas”. E é daí que começo – se não for dizer muito: da metáfora.

Para efeitos de um didatismo simplificado (idéias novas tendem a ser formuladas de forma um tanto emaranhada), parto, não da semiótica de Peirce, mas da lingüística de Saussure, um pouco contaminada pela primeira, da sua distinção dualista, mas nem sempre dialógica, entre *signifiant* (significante) e *signifié* (significado), para dizer que assim como há uma metáfora do *signifié* (assim se a entende, comumente), há uma metáfora do *signifiant*. Insisto no exemplo que há duas décadas apresento aos meus alunos: João é águia/Aguilar é águia. Em ambos os casos, temos a fórmula – lógica, digamos – da metáfora, que se move no eixo da similaridade do signo verbal. O primeiro ilustra o caso, como disse, mais geral e disseminado: os referentes, ou seja, os objetos designados pelos signos verbais *João* e *águia*, apresentam, supostamente, traços de semelhança (os signos remetem para fora); no segundo caso, o mesmo processo, mas com algo mais: os signos remetem *também* para dentro, ou seja, para si mesmos. Dessa forma, os signos verbais *Aguilar/águia* arremedam a semelhança que se imagina existir entre os referentes, ou objetos designados. Trata-se de um evento léxico e lingüístico minoritário – nada aberrante, porém – que envolve a paronomásia, vulgarmente entendida como trocadilho ou jogo de palavras. Oswald de Andrade opera nesse nível: é cubista e antibarroco; João Cabral de Melo Neto e Mário de Andrade operam no primeiro nível e tendem ao barroco. Guimarães Rosa flutua entre ambos.

O barroco é algo assim como uma espécie cultural clássica que sofreu mutação (regressiva?) por pressão da Companhia de Jesus, do Concílio de Trento, da Contra-Reforma e da Inquisição. Ideologias funcionam como supergramáticas, ou macrogramáticas: a “verdade” é fornecida e imposta *a priori*, não importando os caminhos e percursos por tortuosos que sejam,

por retos e “corretos” que sejam, seguidos. Trata-se de uma *rallye sotérica*: parta-se de qualquer ponto, percorra-se qualquer caminho ou vereda, chegue-se ao ponto de encontro verdadeiro e único. Quem chega está salvo. É uma farsa rabelaisiana do silogismo, uma paródia da lógica, um teorema lúdico para a maior glória de Deus e da Igreja (ou do PC e de Stálin, ou do nazismo e Hitler). Pode-se brincar no meio do caminho, pode-se até farrear, mas o deboche pode contaminar de corrupção a verdade final. O êxtase orgasmático de Santa Teresa, de Bernini, é a perfeição; a obscuridade retorcida de Gôngora oculta a libidinosidade; Quevedo, Gregório de Matos e Bocage desbocam e destabocam – e são condenados. O mesmo se observa no lado PC de João Cabral – o lado que lhe trouxe fama: pelo ar, a pé ou fluvialmente, o ponto final é obrigatório: é o homem do humanismo comuno-stalinista-prestista. E ainda há quem piche o *happy end* hollywoodiano.

Ou seja, o discurso que pressupõe a grande verdade apriorística é sempre justificativo, nunca investigativo. Assim o discurso barroco da Contra-Reforma, assim o discurso político-ideológico do poder. Nesses casos, a curva é o caminho mais curto, quando não a curvatura... da espinha. O desvio é sempre um bom caminho, com certas cautelas. E as veredas. Mas as veredas de Guimarães Rosa são investigativas. Rosa desmonta a supergramática do poder do pecado: se não há o “Diabo, na rua, no meio do redemunho...”; se “Ele não existe, e não apareceu nem respondeu – que é um falso imaginado”; se o Diabo não há, se o Coisa Ruim não existe, também pode inexistir o Coisa Boa, Deus. Rosa, aí, nega a Igreja, a Contra-Reforma, a Igreja, a Inquisição, o Partido Comunista e todos os sistemas iníquos de poder. Uma das grandezas do *Grande Sertão* é a coerência estrutural entre a negação da metagramática ideológica e o fluir do discurso-fala-escrita. Rosa nega a metáfora do *signifié*, do barroco e do surrealismo e deriva para a metáfora do significante. Foi o primeiro a realizar

essa operação da literatura na América Latina.

Toda a literatura hispano-americana do primeiro pós-guerra até nossos dias deita raízes no surrealismo (com a possível exceção de Borges). Ora, a fragilidade pensamental de André Breton e sua pobre consciência ou inconsciência de linguagem transformaram a chamada escrita automática no ponto central e nevrálgico do surrealismo, a escrita automática que privilegia um paratatismo de segmentos, mas não paratatismo frasal (a lógica do discurso permanece, o alogicismo ficando por conta do inesperado dos termos componentes, coisa que Gertrude Stein já havia feito e bem feito – *Dinner is west*). Em suma, tal como no barroco, o surrealismo privilegia a metáfora do significado – donde suas ligações perigosas. A escrita automática é um ectoplasma freudiano, um produto tardio derivado da *stream of consciousness*, de William James, a qual, aliada à *durée* bergsoniana, colaborou na produção do solilóquio de Molly Bloom e na melhor produção de Virgínia Woolf (*Jacob's Room*, *Mrs Dalloway*, *The Waves*). A mais gloriosa aparição da escrita automática está no *Finnegans Wake*.

A grande novidade da literatura em prosa hispano-americana dos anos 60 e 70 – a do famoso *boom* – reside justamente na junção da metáfora do significado com a metáfora do significante, ou seja, em termos semióticos, rumo à iconização do verbal (em especial, *Rayuela*, de Cortázar, e *Tres Tristes Tigres*, de Cabrera Infante). Mas Guimarães Rosa os antecedeu nesse processo e lhes é superior. *João Miramar*, *Macunaíma* (em parte), *Grande Sertão*, *Poesia Concreta*, *Galáxias*, *Catatau*, *Frasca*, *Panteros* e *Um Copo de Cólera* assinalam os passos do inovador percurso da prosa narrativa brasileira deste século, a única da América Latina que desautomatizou a escrita neste quase findo e finado século. Quantidade pouca, originalidade muita.

O surrealismo não “pegou” por aqui porque o país é surrealista, disse eu há mais de duas décadas. E acho que bem o disse.