

**KELCILENE GRÁCIA-RODRIGUES**

**DE CORIXOS E DE VEREDAS**

**A ALEGADA SIMILITUDE ENTRE AS POÉTICAS DE  
MANOEL DE BARROS E DE GUIMARÃES ROSA**

ARARAQUARA - SP  
2006

**KELCILENE GRÁCIA-RODRIGUES**

**DE CORIXOS E DE VEREDAS**

**A ALEGADA SIMILITUDE ENTRE AS POÉTICAS DE  
MANOEL DE BARROS E DE GUIMARÃES ROSA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara / UNESP, como requisito para a obtenção do título de Doutor.

**Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan.**

**ARARAQUARA - SP  
MARÇO/2006**

Gracia-Rodrigues, Kelcilene

De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa / Kelcilene Gracia-Rodrigues – 2006

318 f. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

Orientador: Luiz Gonzaga Marchezan

1. Barros, Manoel de, 1916- . 2 .Rosa, João Guimarães, 1908-1967. 3. Análise do discurso. 4. Literatura brasileira. 5. Poesia brasileira – Séc.XX I. Título.

*Para*

*Rauer,*

*Que me faz “vê”,*

*“revê”*

*e*

*“transvê”*

*o amor,*

*a vida*

*e*

*a literatura.*

## **Meus agradecimentos**

Aos meus pais, Alcides Ferreira da Silva e Maria Grácia da Silva, o meu eterno amor;

Ao meu pai, em especial, que olha por mim – de “terras” tão distantes;

Aos meus irmãos, Gisley e Gláucio, pelo carinho;

Ao amigo José Sales, por me iniciar nas veredas e nos corixos da literatura;

Ao Antônio Carlos Fargoni, pela amizade e pela acolhida quando cheguei à “Morada do Sol”;

À Ana Maria Souza Lima Fargoni, pela amizade e pela leitura detida da tese;

Ao Bibó e ao Kratos: o primeiro, deitado em meu colo, viu este trabalho desde os primeiros rabiscos do projeto; o segundo, sapeca que só, chegou para acompanhar o término da tese;

Ao professores do Departamento de Letras da UFMS/Câmpus de Aquidauana – Rosalina Brites, Maria Regina Bertholini Aguilar, Eliana Mara Costa Roos, Waldomiro Vallezi, Vilma Begossi e Auri Frúbel –, que me concederam afastamento das atividades acadêmicas para realizar esta tese;

A minha querida amiga Neuza Aparecida Mota, pelas belas palavras de incentivo e por, ansiosa e feliz, aguardar o meu retorno a Aquidauana;

Ao Prof. Luiz Gonzaga Marchezan, pela coragem em aceitar uma orientanda que se propõe estabelecer um diálogo entre um poeta vivo e em produção, como Manoel de Barros, cuja obra enfrenta restrições por parte de alguns estudiosos, e um dos maiores autores da literatura brasileira em todos os tempos, João Guimarães Rosa: à atitude do professor, orientando-me com bom-humor e lhanza, espero corresponder com um trabalho que alie ousadia e coragem com profundidade de pesquisa e análise;

À Walquíria Béda, por disponibilizar toda a fortuna crítica de Manoel de Barros;

À Maria Adélia Menegazzo, pelo empréstimo das primeiras edições dos livros de Manoel de Barros;

À Nazaré, bibliotecária da UFMS /Aquidauana, que, prestimosa, sempre me atendeu, mesmo eu estando tão longe;

À Prof<sup>a</sup>. Maria Célia Leonel, pelas conversas e trocas de informações sobre Guimarães Rosa;

Ao Prof. Sérgio Vicente Motta, pelas sugestões no Exame de Qualificação;

À UFMS/ PROPP, pelo apoio concedido;

À CAPES, pela bolsa.

*O que esperar do meu verso?  
Que voe pelo universo.*

**Rimbaud**

## SUMÁRIO

Introdução .....	10
1 – Do comparativismo, da afinidade e da invenção .....	15
2 – A recepção poética.....	26
2.1 – A glória instantânea de Guimarães Rosa .....	28
2.2 – O tardio reconhecimento de Manoel de Barros .....	31
2.3 – O diálogo: diálogos .....	35
3 – O projeto poético .....	42
3.1 – O retrato do artista quando “Cabeludinho” .....	44
3.2 – A construção da poesia em “São Marcos” .....	71
3.3 – Iguais, próximos, símiles? .....	87
4 – A busca do poético .....	93
4.1 – A fotografia do “sobre” .....	95
4.2 – A voz oracular do morro .....	131
4.3 – Iguais, próximos, símiles .....	154
5 – O discurso poético .....	159
5.1 – A poética e o estilo em Rosa e em Barros .....	164
5.2 – A metáfora .....	182
5.2.1 – O conceito de metáfora .....	185
5.2.2 – A metáfora complexa de Manoel de Barros .....	200
5.2.3 – A metáfora sintático-lexical de Guimarães Rosa .....	238
5.3 – Iguais? Próximos? Símiles? .....	264
Considerações Finais .....	269
Referências bibliográficas .....	274
Bibliografia geral .....	293
Anexos .....	298
Anexo 1 – Ilustração de Poty .....	299
Anexo 2 – Poema XXIV de <i>Concerto a céu aberto para solos de ave</i> .....	300
Anexo 3 – Fac-símile de <i>Poemas concebidos sem pecado</i> .....	301

## RESUMO

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. *De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa*. Araraquara, 2006. 318 f. Tese (Doutorado, Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, UNESP.

A tese mostra que é um equívoco considerar a *ars poetica* de Manoel de Barros cópia da poética de Guimarães Rosa. A poesia de Barros constitui projeto próprio, definido anteriormente ao de Rosa – não é, portanto, pastiche da ficção rosiana. A anterioridade de Barros prevalece mesmo se considerado o livro de poemas *Magma*, de Guimarães Rosa, premiado pela Academia Brasileira de Letras em 1937, por coincidência o ano em que Barros lançou sua primeira coletânea, *Poemas concebidos sem pecado*. Através de procedimento comparativo, o trabalho aborda aspectos metalingüísticos, discursivos e estilísticos. Assim, determina as reais convergências entre os dois escritores e a radical originalidade de suas poéticas. A pesquisa expõe a recepção às obras de Barros e de Rosa, busca a *ars poetica* que defendem em seus livros de estréia, estuda como tal poética foi desenvolvida em suas obras posteriores, e mostra o modo como cada um constrói a metáfora. A análise conclui que os dois autores têm semelhança na reflexão sobre o processo poético, na inventividade desnorteante, na criação neológica lexical e na subversão semântica, e que são personalidades literárias díspares, com visões de mundo quase antagônicas e projetos estéticos personalíssimos com relação ao sistema literário brasileiro, no qual cada um ao seu modo representa ruptura e avanço.

### PALAVRAS-CHAVE:

*Ars Poetica*; Discurso Poético; Estilo; Metáfora; Metalinguagem; Recepção.

## ABSTRACT

GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. *De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa*. Araraquara, 2006. 318 f. Tese (Doutorado, Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, UNESP.

The thesis demonstrates that it is a mistake to consider the *ars poetica* of Manoel de Barros as a copy of the Guimarães Rosa's poetics. Barros' poetics constitutes his own project, defined before the Rosa's one – it is not, in this way, pastiche of the rosiana fiction. The anteriority of Barros prevails even it is considered the poem book *Magma*, by Guimarães Rosa, which was given a prize by the Brazilian Academy of Letters in 1937, that coincides with the year that was published the first Barros' collection, *Poemas concebidos sem pecado*. Through comparative procedures, the work deals with metalinguistic, discursive and stylistic aspects. Thus, it determinates the real convergences between both writers and the originality of their poetics. The research exposes the reception to the works of Barros and Rosa, it searches the *ars poetica* that they defend in their first books, it studies how the poetics was developed in their following works, and shows the way that each one elaborates the metaphor. After the analyses it was concluded that both authors think about the poetic process similarly, in the inventivity out of course, the lexical neological creation and in the semantic subversion, and that they are dissimilar literary personalities, with nearly antagonistic overall view and with very personal aesthetic projects related to the Brazilian literary system, in what each one in a particular way represents rupture and advance.

### KEY WORDS:

*Ars Poetica; Poetic Discourse; Style; Metaphor; Metalanguage; Reception.*

## INTRODUÇÃO

Autor inconfundível, de autêntica personalidade, espírito universal, sintaxe pouco brasileira, estilo terso e algo arcaico. Foi com esse entusiasmo que, em 1946, Álvaro Lins (1991, p. 237-242) saudou o lançamento de *Sagarana*, de Guimarães Rosa. Foi secundado por Antonio Candido (1991a, p. 243-247), que notou no livro “o exotismo do léxico” e o “soberano desdém” pelas convenções literárias.

Espanto e entusiasmo também marcam as palavras de Antônio Houaiss (1982, p. 9-11) na descoberta da obra de Manoel de Barros: surto inaugural de pura poesia em estado de nascente, sem “ismos” classificatórios capazes de qualificá-la nas fulgurâncias da sua criatividade. Foi somente ao publicar o seu sétimo livro, *Arranjos para assobio* (1982), que Barros recebeu a atenção da crítica literária nacional.

Os comentários citados mostram perplexidade e admiração diante dos recursos lingüísticos e poéticos de Rosa e Barros. De fato, a um primeiro contato, parece haver algo comum entre suas obras. As narrativas do ficcionista mineiro e os poemas do escritor mato-grossense apresentam – é a impressão que se tem – similaridades no discurso, na escolha vocabular e na reflexão metalingüística. A reação do leitor diante da obra de qualquer um dos dois é semelhante e se refere a um estranhamento devido ao inusitado da linguagem, à inventividade sintática e à criatividade imagística.

Em decorrência do exposto, demonstramos, neste trabalho, os traços definidores das convergências – assim como das divergências – entre Guimarães Rosa e Manoel de Barros. A presente pesquisa responde, inicialmente, pois, aos seguintes questionamentos:

1. Quais procedimentos composicionais de cada um nos permite colocá-los lado a lado?
2. Quais semelhanças unem os dois escritores e como explicá-las?
3. Manoel de Barros é epígono de Guimarães Rosa?

Para buscar respostas às questões, tomamos como *corpus* de pesquisa as narrativas “São Marcos”, de *Sagarana* (1946), “Cara-de-Bronze” e “O recado do morro”, de *Corpo de Baile* (1956), e “Entremeio com o vaqueiro Mariano”, de *Estas Estórias* (1969), de Guimarães Rosa, e de Manoel de Barros os livros *Poemas concebidos sem pecado* (1937), *Compêndio para uso dos pássaros* (1961), *O guardador de águas* (1989), *Concerto a céu aberto para solos de ave* (1991), *O livro das ignoranças* (1993), *Livro sobre nada* (1996) e *Ensaio fotográficos* (2000). A partir dessas obras, este trabalho mapeia as afinidades e as diferenças entre a poética de Barros e a de Rosa. Eventualmente, para ampliar e homologar a exemplificação, fazemos referência a outras obras dos dois escritores.

O princípio comparativo da pesquisa é o de definir as escolhas lingüísticas que caracterizam a ficção de Rosa e a poesia de Barros. Com as opções, as constantes e as invariâncias de cada um deles, elaboramos quadro comparativo para definir em que eles realmente se assemelham e de que forma cada um deles constrói a sua obra. Mostramos que tanto Rosa quanto Barros fazem obra original, que decorre de pesquisa lingüística própria e apresenta necessidades expressivas específicas, decorrente de divergentes visões de mundo.

Não se trata aqui de uma opção de estudo sem uma longa trajetória na fortuna crítica de Rosa e Barros. Na verdade, muitos pesquisadores anunciam haver proximidade dos dois escritores, mas até o momento não foi realizado nenhum estudo comparativo alinhando as convergências e as divergências estilísticas entre eles. Se o estudo da intertextualidade entre Barros e Rosa ainda está por se fazer, diversas pesquisas têm feito levantamento das características estilísticas de cada um. Nós nos valem, e muito, desses estudos.

Para colocar frente-a-frente, e em paralelo, as obras do poeta mato-grossense e do ficcionista mineiro, dividimos a presente pesquisa em cinco seções. Na primeira, “Do comparativismo, da afinidade e da invenção”, apresentamos os conceitos teóricos que servem de pressupostos ao nosso trabalho. Valemo-nos dos estudos de Tania

Carvalho (1998), Sandra Nitrini (2000), Antonio Candido (1993), José Luiz Fiorin (2001a), Harold Bloom (2002), Michael Löwy (1989) e Ezra Pound (1970).

Nos três capítulos da segunda seção, “A recepção poética”, apresentamos, sinteticamente, a partir do levantamento da fortuna crítica de Manoel de Barros e Guimarães Rosa, as características estilísticas e lingüísticas marcantes dos dois escritores, apontando os aspectos que os identificam.

Na terceira seção, “O projeto poético”, mostramos a reflexão metapoética presente nas primeiras produções de Manoel de Barros e Guimarães Rosa. Assim, trabalhamos com o conjunto de poemas da primeira coletânea de Barros, *Poemas concebidos sem pecado* (1937), e “São Marcos”, de *Sagarana*, de 1946, de Rosa.

Na quarta seção, “A busca do poético”, evidenciamos como se estabelece a figurativização do próprio discurso na poesia de Manoel de Barros e na ficção de Guimarães Rosa. Para tanto, analisamos, de Barros, os poemas “O fotógrafo”, de *Ensaio fotográfico* (2000), e “As lições de R.Q.”, de *Livro sobre nada* (1996); e de Rosa, os contos “Cara-de-Bronze” e “O recado do morro”, de *Corpo de baile* (1956). O objetivo do capítulo é mostrar que os dois escritores têm procedimentos similares na construção textual, exposta na metalinguagem na qual refletem sobre o processo poético. Utilizamos, nesse capítulo, conceitos greimasianos, apresentados à medida em que são operacionalizados.

Os quatro capítulos da quinta seção, “O discurso poético”, tratam da poética e do estilo dos dois autores, aprofundando o paralelo com um exame da forma com que elaboram o jogo metafórico em suas obras e os efeitos de sentido que alcançam com o tropos imagético. Como o estranhamento que a leitura dos dois autores causa decorre do estilo inventivo e pouco usual de cada um, verificamos em que os dois se aproximam e em que eles constroem, tendo o outro por alteridade – em especial Barros, quanto a Rosa –, uma voz individual e original.

A seqüência de nossa pesquisa comprova que o projeto estético do poeta mato-grossense tem anterioridade temporal em relação ao de Rosa naquilo em que eles são semelhantes. Essa anterioridade pode ser estabelecida apesar de o ficcionista ter

escrito, em meados da década de 30, um livro de poemas, *Magma*. Entendemos mesmo que o fato desse livro só ter sido publicado em 1997 é irrelevante neste aspecto; ou seja, de acordo com a metodologia de análise proposta, não precisaremos nos valer aqui do conceito de *sistema literário* de Candido (1993, v. 1, p. 24).

O capítulo que encerra cada secção mostra o diálogo entre Barros e Rosa a partir do aspecto discutido. O procedimento que seguimos é o de verificar se existem marcas de influência da obra de Guimarães Rosa sobre a obra de Manoel de Barros ou se o que os aproxima são interesses comuns que os tornam como que membros de uma mesma família literária.

Em síntese, esta é a nossa tese: ao contrário do que muitos afirmam, a poesia de Manoel de Barros não é pastiche da ficção rosiana, e constitui um projeto poético original, pessoal, que foi definido – inclusive no que as duas obras têm de próximas – anteriormente ao de Guimarães Rosa.

**1 – DO COMPARATIVISMO, DA AFINIDADE E DA INVENÇÃO**

A poesia de Barros é construída de rupturas, frases fragmentadas, montagens insólitas, metáforas complexas, inusitadas e incongruentes. A gramática, nas mãos do poeta, é subvertida. Ao estabelecer relações inesperadas entre as palavras, libertando-as das grades que as revestem e as limitam, Barros desestabiliza os sentidos, extravasa os limites do dizível e transforma em substância poética a realidade do mundo natural que o circunda. Trata-se de uma linguagem que abre novos caminhos e se deixa conformar pelo estranho. Os limites da mimese ou das regras lingüísticas não são respeitados. Apesar de sua forma ter muito de prosaico, no arranjo da frase e na seleção lexical, a poesia de Barros produz choque, surpresa e estranhamento. As inusitadas associações de imagens revelam mundos invisíveis, tornam possível o que é impossível. Portanto, seja pelas metáforas, seja pelos recursos estilísticos de uma originalidade impar, é uma poesia fundamente marcada pelo inesperado.

Essa descrição da poesia de Barros, *mutatis mutandis*, pode ser aplicada, com pequena variação, senão com as mesmas palavras, à prosa de Rosa. São companheiros de inventividade. A poesia de um, ao que parece, dialoga com a narrativa do outro. Barros faz poesia ficcionalizada e Rosa faz uma narrativa que é, no dizer de Benedito Nunes (1991, p. 144), “essencialmente poética”. Ambos têm um discurso insólito que recria poeticamente o mundo. Alguns estudiosos (conforme segundo capítulo, item 2.3) são de opinião de que a proximidade entre Barros e Rosa se dá por uma retomada estilística, por parte do poeta mato-grossense, dos procedimentos lingüísticos que constituem o cerne da obra do ficcionista mineiro.

Mas é possível pensar que há, no que diz respeito à obra dos dois escritores, algo além da retomada, por Barros, do espírito subversivo de Rosa. É possível ao menos especular que entre as duas vocações de “voar fora da asa” (Barros, 1994a, p. 23), em busca do “canto e plumagem” das palavras (Rosa, 1976, p. 238), se estabelecem múltiplas modalidades de diálogo, muito além dessa que é evidente. Entre outras, é possível perceber, mais do que o primeiro espanto causado pelos poemas de um e pelas narrativas do outro, que a reflexão metalingüística e a atitude metapoética

que ambos empreendem em suas obras apresentam procedimentos discursivos similares.

Por exemplo, a “torneira aberta” que é “poesia jorrando”, no livro de 1937 de Manoel de Barros, *Poemas concebidos sem pecado* (Barros, 1974b, p. 54), a busca do “*quem* das coisas”, no conto “Cara-de-Bronze” (Rosa, 1956b, p. 590, grifo do autor), a “cantiga migradora”, invocada em “O recado do morro” (Rosa, 1956a, p. 456), a metáfora “fotografar o silêncio”, no poema “O fotógrafo” (Barros, 2000, p. 11), constituem imagens que condensam e cristalizam, tanto em Barros quanto em Rosa, uma demonstração do fazer poético, ou seja, como se constrói a poesia, em que circunstância ela é encontrada.

Isto nos permite entender que o solo no qual os dois artistas laboram tem, ao menos na maior parte, o mesmo substrato quanto às suas posições diante da arte, da literatura e da linguagem, muito embora essas similaridades pareçam desaparecer quando de uma análise biográfica, simplista, da postura ideológica de cada um.

Tanto em “O fotógrafo” e no poema de número nove, de *Poemas concebidos sem pecado*, quanto em “Cara-de-Bronze” e em “O recado do morro”, temos momentos exemplares de características presentes praticamente em toda a obra de Barros e de Rosa. Em uma leitura das narrativas e dos poemas citados, verifiquemos algumas das conclusões a que podemos chegar.

O poema nove, da unidade lírica “Cabeludinho” (Barros, 1974b, p. 54), mostra a inquietação do menino que se descobre possuidor de um *élan* poético, pois tem dentro de si uma “torneira” da qual emerge “poesia”.

O conto “Cara-de-Bronze”, de Guimarães Rosa (1956b, p. 555-621), narra a história do vaqueiro Grivo, a quem foi encomendado, por seu patrão, encontrar, na paisagem dos Gerais, o “*quem* das coisas” (Rosa, 1956b, p. 590, grifo do autor). Ele cumpre a missão e traz o sentido da própria existência.

A mesma essencialidade buscada por Grivo podemos vislumbrar em “O recado do morro” (Rosa, 1956a, p. 385-463) na decifração do recado tectônico que visa salvar a vida do herói Pê-Boi. A mensagem é metamorfoseada na “cantiga

migradora” (Rosa, 1956a, p. 456), entoada por Laudelim Pulgapé. A poesia final estava, antes, “disfarçada” na fragmentação dos muitos “eventos” da narrativa.

No poema “O fotógrafo”, de Manoel de Barros, o eu-lírico, na busca da essência das coisas, fotografa-as não em sua materialidade, mas os abstratos que a ela se vinculam. Ao “fotografar” esse abstrato, o poético é revelado. É na essencialidade das coisas, des-veladas pelas palavras, que se encontra o poético. A palavra que Barros instaura em sua poética traz o primeiro significado que a palavra contém ao nascer, isto é, a palavra não tem, neste instante, outra acepção a não ser a que lhe deu origem, a acepção primeira, original. Aqui, Barros e Rosa estão próximos.

Em *Poemas concebidos sem pecado*, de Manoel de Barros, Cabeludinho descortina um veio poético. Em “Cara-de-Bronze”, de Guimarães Rosa (1956b, p. 555-621), vemos Grivo descobrir o “*quem* das coisas” (Rosa, 1956b, p. 590). Em “O recado do morro” (1956a, p. 385-463), a “cantiga migradora” (Rosa, 1956a, p. 456) proferida por Pulgapé torna-se decifração. Em “O fotógrafo” (2000, p. 11-12), de Manoel de Barros, um fotógrafo-poeta deslinda o sentido oculto das “coisas”.

Portanto, nos quatro textos temos uma trajetória que constrói uma descoberta, uma revelação, uma espécie de “alumbramento”.<sup>1</sup> Trata-se do surgimento, em uma forma discursiva, da essência das coisas ou objetos; da descoberta do sentido oculto das coisas ou objetos; da revelação da essência e da essencialidade das coisas ou objetos. Trata-se, em uma palavra, e em última instância, da visualização, pelo narrador-poeta ou pelo poeta-fotógrafo, aliás, poeta-narrador, do funcionamento da “máquina do mundo”.<sup>2</sup> Trata-se, tanto em Barros quanto em Rosa, de textos que chegam à essência do significado do que é o poético.

---

<sup>1</sup> Título de um poema de Manuel Bandeira (1974, p. 176-177). A palavra é utilizada pelo poeta de *Libertinagem* para expressar um momento poético de revelação epifânica.

<sup>2</sup> Título de um poema de Carlos Drummond de Andrade (1998, p. 206-209) inspirado, pode-se dizer, em *A divina comédia*, de Dante Alighieri. A expressão refere-se aos momentos poéticos em que o eu-lírico se defronta, mesmo que por uma única fração de segundo, com a revelação do sentido do mundo, do sentido da própria existência humana.

Em Guimarães Rosa, seja no “*quem das coisas*” (Rosa, 1956b, p. 590) de Grivo, seja no recado multifacetado que forma a “cantiga migradora” (Rosa, 1956a, p. 456) da salvação de Chãbergo, estamos, para resumir em uma palavra, no reino da “sobre-coisa”.<sup>3</sup> Em Manoel de Barros vemos a figurativização da poesia na torneira (e o substantivo concreto “torneira”, ao figurativizar a poesia, estabelece uma metáfora), em *Poemas concebidos sem pecado*, e, em *Ensaios fotográficos*, no silêncio, no perfume, na existência, no perdão, ou seja, no abstrato que recobre o concreto, a matéria chã.

Cabeludinho tem a revelação pelo Telúrico; Grivo, pela Natureza; Laudelim, pela Linguagem; o fotógrafo, pela Imagem. Se as vicissitudes de cada um têm suas peculiaridades, o motivo da busca os une. Se a trajetória é percurso individual, a epifania os aproxima: todos chegam à essência do fazer poético. O discurso, de diferentes gêneros, é metalingüístico. Temos, portanto, metapoesia que se faz revelação da trajetória e do sentido da existência humana, e o faz ou pelo Telúrico ou pela Natureza ou pela Linguagem ou pela Imagem.

Manoel de Barros faz a poesia fluir do “canto e plumagem” das palavras (Rosa, 1976, p. 238) através de metáforas em caleidoscópio. Delas aflora um entendimento de poesia como o universo do imponderável e do improvável, exequível pelo poder do discurso. A obra do poeta alegoriza o próprio ato poético na medida em que, utilizando-se do Logos, reorganiza o Caos e funda um novo Cosmos. Logos e linguagem símiles ao “voar fora da asa” (Barros, 1994a, p. 23) do universo rosiano.

A constatação da similitude e da diferença na similitude, no entanto, não elidem as muitas diferenças fundamentais entre os dois artistas. Não se refere aqui tão só ao que é óbvio, ao fato de terem se dedicado a diferentes gêneros, um à prosa e o outro à poesia. Os procedimentos similares na construção do discurso, na utilização das palavras e na forma como ambos, em suas obras, refletem sobre o processo

---

<sup>3</sup> Nilce Sant’Anna Martins (2001) informa que o termo “sobre-coisa” não está dicionarizado; é uma criação de Guimarães Rosa que surge em *Grande sertão: veredas* (Rosa, 1972, p. 152). Segundo Martins (2001, p. 459), significa “o sent. [sentido] mais alto, espiritual, o infinito”.

poético, produzindo, dessa forma, efeitos de sentido de alta expressividade, têm por trás de si duas personalidades díspares, duas visões de mundo quase antagônicas, dois projetos estéticos que se aproximam em quase tudo para serem idiossincraticamente autônomos não só entre si, mas em relação ao sistema literário brasileiro, no qual se integram, ao qual dão continuidade, do qual nasceram e são caudatários, dentro do qual representam ruptura para, em seguida, serem tornados, à revelia e contra si mesmos, ícones.

Para comprovar tal tese, seguimos um procedimento comparativo.

Segundo Tania Franco Carvalhal (1998, p. 6), “[c]omparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura”, não se tratando de “um método específico, mas um procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação.” Um estudo crítico que faça da comparação fundamento preferencial da análise, mesmo sendo “um meio, não um fim”, passa a ser investigado no “estudo comparado” (Carvalhal, 1998, p. 7).

Tal sistematização, como método, tem uma longa história nos estudos literários: em um primeiro momento, constitui-se como estudo das fontes e influências, depois, passou pela verificação da presença de autores em literaturas de outros países, e, por fim, desembocou em mapeamento de relações. Em um segundo momento, recebeu um modelo estruturalista de análise formal dos textos dentro da sua tradição literária e diante de novas obras; essa proposta abre espaço, de um lado, para incorporar a teoria literária aos estudos comparados e, por outro, para considerações de cunho histórico, cujo desembocadouro são os estudos culturais.

Surgem, assim, os conceitos de intertextualidade e de recepção produtiva, afinam-se as noções de alusão, citação, paráfrase, estilização, paródia, apropriação, pastiche, imitação e originalidade; coloca-se o horizonte do leitor como instrumento de consideração, e resgata-se a idéia de antropofagia proposta por Oswald de Andrade. É a literatura comparada, pois, um espaço múltiplo e polimorfo (cf. Pageaux,<sup>4</sup> citado por

---

<sup>4</sup> PAGEAUX, D. -H. *La littérature générale et comparée*. Paris: Armand Colin, 1994. (Collection Cursus). p. 23.

Sandra Nitrini, 2000, p. 123). As concepções de influência e de originalidade estão nas origens do comparativismo, enquanto atualmente prevalecem as de intertextualidade, desconstrução e transcrição.

A partir da constatação de que “a visada comparatista impõe-se como uma [das] linhas de força” (Nitrini, 2000, p. 197) de *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, a estudiosa explicita a “dificuldade de se estabelecer uma distinção entre *coincidência, plágio e influência*”. Sandra Nitrini (2000, p. 204, grifos da autora) mostra em detalhe o modo como Candido estrutura sua obra com um “teor comparatista” (Nitrini, 2000, p. 197): “a concepção de literatura como sistema, a solidariedade estreita entre arcadismo e romantismo (momentos decisivos da formação da literatura brasileira), metodologia ampla que integra o fato histórico e estético e, finalmente, a concepção de literatura como missão.” (Nitrini, 2000, p. 198). Desse conjunto operacional emerge, em Candido, um sentido positivo e mesmo libertador para o conceito de influência, liberando-o “da idéia de uma causalidade mecânica” (cf. Nitrini, 2000, p. 208-209).<sup>5</sup>

As proposições de Candido estão na base de desenvolvimentos posteriores de intelectuais como Silviano Santiago, em “Apesar de Dependente, Universal”, do livro *Vale quanto pesa* (1982), Haroldo de Campos, em “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”,<sup>6</sup> e Roberto Schwarz, em “Nacional por subtração”, do livro *Que horas são?* (1987). Todos esses críticos são devedores da proposição de Candido de um comparativismo dialético, os dois primeiros contraditando-o, o último o seguindo. Todos, ao fim e ao cabo, no entanto, relativizam o conceito de influência, desvelam o sentido ideológico e colonialista do conceito e de conceitos assemelhados. No nosso caso, para comparar a obra de Manoel de Barros à obra de Guimarães Rosa, não nos furtamos de retomar o conceito em seu sentido lato, pois ele assim é utilizado

---

<sup>5</sup> Nitrini cita argumentação de Tania Franco Carvalhal no artigo “Antonio Candido e a Literatura Comparada no Brasil”, publicado nos *Anais do 1º Congresso da Abralic*. Porto Alegre, 1988. v. 1, p. 13-16.

<sup>6</sup> In: *Boletim Bibliográfico*, São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura/Biblioteca Mário de Andrade, v. 44, n. 1-4, p. 107-127, 1983.

– erroneamente, a nosso ver – para considerar a poesia de Barros em relação à narrativa rosiana.

Para qualificar as proximidades na poética dos dois escritores cremos ser mais expressiva e adequada a concepção de “afinidade eletiva” desenvolvida por Michael Löwy (1989):

[...] Designamos por “afinidade eletiva” um tipo muito particular de relação dialética que se estabeleceu entre duas configurações sociais ou culturais, não redutível à determinação causal direta ou à “influência” no sentido tradicional. Trata-se, a partir de uma certa analogia estrutural, de um movimento de convergência, de atração recíproca, de confluência ativa, de combinação capaz de chegar até a fusão. (Löwy, 1989, p. 13).

A afinidade eletiva pode ser, portanto, segundo Löwy (1989, p. 17, grifos do autor), “correspondência”, “parentesco espiritual”, “homologia estrutural”, ou “afinidade”, em um nível; em outro, pode ser “*attractio electiva*”, “atração recíproca”, “mútua escolha ativa”, “interação, estimulação recíproca e convergência” – “Nesse grau, as analogias e correspondências começam a tornar-se dinâmicas, mas as duas estruturas permanecem separadas”; em um terceiro nível, pode registrar “simbiose cultural”, “na qual as duas figuras permanecem distintas mas estão organicamente associadas”, “fusão parcial” ou até “fusão total [enlace químico]”; por fim, pode estabelecer “um *figura nova* a partir dos elementos constitutivos”.

A afinidade eletiva constitui, nesse caso, “uma estrutura significativa irreduzível à soma dos componentes.” (Löwy, 1989, p. 170). Em qualquer grau, a afinidade eletiva denota “analogia” ou “parentesco espiritual” (Löwy, 1989, p. 17), que no entanto pode estar subjacente por “negatividade radical” (Löwy, 1989, p. 67), quando, “subterrânea”, certa “homologia estrutural” estabelece “uma convergência íntima” (Löwy, 1989, p. 84) a que combate.

Em qualquer circunstância, a afinidade eletiva “comporta também uma tensão, quando não uma contradição” (Löwy, 1989, p. 28), sendo importante ressaltar que não se constitui por “afinidade *ideológica* inerente às diversas variantes de uma

mesma corrente social e cultural”, uma vez que a “*eleição*, a escolha recíproca implicam uma *distância* prévia, uma *carência espiritual* que deve ser preenchida, uma certa heterogeneidade ideológica.” (Löwy, 1989, p. 18, grifos do autor). Como uma ‘*unidade pluridimensional [em] um universo cultural* socialmente condicionado”, a afinidade eletiva, no entender de Löwy (1989, p. 11, grifos do autor), detecta “uma rede subterrânea de *correspondências* que liga entre si” os espíritos mais criativos.

A crítica que colocou Manoel de Barros como pastichador de Guimarães Rosa trata a literatura sob a ótica da influência, da *imitatio*, do débito e do crédito. Eis o tipo de raciocínio perpetrado: “Assim como a influência pode ser um aprendizado enriquecedor e inevitável, necessário, a imitação é um claro sinal de pobreza de espírito, falta de idéias próprias, campo de treinamento para os incapazes.” (Rincón, 2005, p. 18). A influência que enriquece constitui retomadas intertextuais ou pode permanecer subjacente, difusa.

Nessas considerações, parece não existir no espírito do criador a angústia entre a busca da originalidade e o peso de sua formação, de suas leituras, de suas afinidades e do diálogo que estabelece com a tradição cultural, conforme a célebre fórmula de Harold Bloom (2002, p. 19): “Os ressentidos da literatura canônica são nada mais nada menos que negadores de Shakespeare. Não são revolucionários sociais e nem mesmo rebeldes culturais. São sofrendores das angústias da influência de Shakespeare.” Para Bloom, a angústia da influência

[...] *resulta* de um complexo ato forte de má leitura, uma interpretação criativa que eu chamo de “apropriação poética”. O que os escritores podem sentir como angústia, e o que suas obras são obrigadas a manifestar, são as *conseqüências* da apropriação poética, mais que a sua *causa*. A forte má leitura vem primeiro; tem de haver um profundo ato de leitura que é uma espécie de paixão por uma obra literária. É provável que essa leitura seja idiossincrática, e quase certo que seja ambivalente, embora a ambivalência possa estar velada. (Bloom, 2002, p. 24, grifos do autor).

Bloom pretende, com o seu trabalho, “desidealizar nossas explicações aceitas de como um poeta ajuda a formar outro”, considerando que os “poetas fortes” lutam

com os precursores, apropriam do que lhes serve, superando as “angústias do endividamento” (Bloom, 2002, p. 55), pois o que realizam em sua obra decorre “do ciclo vital do poeta como poeta” (Bloom, 2002, p. 58). Enfim, a influência é inevitável e necessária, se não desejável: “Os precursores nos inundam, e nossas imaginações podem morrer por afogamento neles, mas nenhuma vida imaginativa é possível se essa inundação for inteiramente evitada.” (Bloom, 2002, p. 206).

Por seu lado, a afinidade eletiva “não é sinônimo de ‘influência’, na medida em que implica uma relação bem mais ativa e uma articulação recíproca”, por meio de “processos de interação que não dependem nem de causalidade direta, nem da relação ‘expressiva’ entre forma e conteúdo”, que não ocorrem “no vazio ou na placidez da espiritualidade pura”, uma vez que “seu relacionamento e sua interação ativa dependem de circunstâncias sócio-econômicas, políticas e culturais precisas.” (Löwy, 1989, p. 18).

Numa outra visada, Fiorin (2001a, p. 15) lembra que o homem “é um ser cindido, a ordem da linguagem [é] diferente da ordem do mundo”. Dessa cisão decorre que “todo discurso se constrói numa relação polêmica, é constitutivamente heterogêneo, trabalha não sobre a realidade mesma, mas sobre outros discursos.” (Fiorin, 2001a, p. 15). Isso ocorre, argumenta Fiorin (2001a, p. 15), porque tão só “a palavra divina e a do homem antes da queda não se constroem na alteridade.” E é como alteridade literária que consideramos, nesta pesquisa, a obra de Barros com relação à de Rosa.

Falta-nos uma classificação genérica que estabeleça categorias, do ponto de vista da criatividade e da qualidade literária das obras e que possa operacionalizar um esforço comparativista entre dois escritores. Encontramos uma taxonomia adequada para esse procedimento em *ABC da literatura*, obra na qual Ezra Pound, a determinada altura, informa:

Se nos dispusermos a ir em busca de “elementos puros” em literatura, acabaremos concluindo que ela tem sido criada pelas seguintes classes de pessoas: 1. *Inventores*. [...] 2. *Mestres*. [...] 3. *Diluidores*. [...] 4. *Bons escritores sem qualidades salientes*. [...] 5. *Beletristas*. [...] 6. *Lançadores de modas*. (Pound, 1970, p. 42-43, grifos do autor).

Para Pound (1970, p. 42), *inventores* são os escritores “que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo.” *Mestres*, são aqueles “que combinaram um certo número de tais processos e que os usaram tão bem ou melhor que os inventores.” (Pound, 1970, p. 42). Já *diluidores* são aqueles que, vindos depois dos inventores e dos mestres, “não foram capazes de realizar tão bem o trabalho.” (Pound, 1970, p. 42). *Bons escritores sem qualidades salientes*, na concepção de Pound (1970, p. 43), são os que, por sorte, em uma literatura vigorosa, se dedicam à forma dominante em seu tempo, enquanto os *beletristas* são os que nada inventam e que não podem “ser considerados [...] autores que tentaram dar uma representação completa da vida ou da sua época.” Por fim, sobre os *lançadores de modas* Pound (1970, p. 43) não se manifesta diretamente, o fazendo por uma metáfora sobre a recepção.

Para Pound (1970, p. 43), um leitor deve conhecer os *inventores* e os *mestres*, pois se não os conhecer pode ser um “amador de livros”, mas não será capaz de “formular um juízo” sobre um autor que rompa com as convenções e sempre terá opiniões “de segunda ou terceira mão”.

Por fim, Pound (1970, p. 43) faz dois conselhos ao seu leitor: a menos que tenha feito

a sua própria vistoria e o seu próprio exame detalhado, convém acautelar-se e evitar aceitar opiniões:

1. De homens que não tenham, eles mesmos, produzido obra importante.
2. De homens que não assumiram o risco de publicar os resultados de sua inspeção pessoal, ainda que a tenham feito seriamente.

Com o procedimento comparativista, nos critérios expostos, inclusa a configuração de alteridade literária, o conceito de afinidade eletiva e as classes para classificar os escritores, estabelecemos um aparato conceitual para proceder ao estudo das obras de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa em confronto entre si.

## **2 – A RECEPÇÃO POÉTICA**

A partir de 1988, a produção literária de Manoel de Barros tem sido regularmente divulgada pela imprensa periódica.<sup>7</sup> Muitos artigos enfatizam os traços mais relevantes da biografia do poeta, a tendência em privilegiar os seres ínfimos do pantanal sul-mato-grossense e o inusitado trabalho com a linguagem. Estudos acadêmicos tentam desvendar essa poética instigante e os pesquisadores explicitam o trabalho artístico que preside a composição dos versos do poeta pantaneiro.

As resenhas jornalísticas ressaltam, de modo geral, a inovação lingüística que permeia as obras de Manoel de Barros.<sup>8</sup> As pesquisas acadêmicas discorrem, entre outros aspectos, sobre os processos de construção de imagens, o léxico, a fragmentação discursiva, a “poética do insignificante” e a metalinguagem.<sup>9</sup> Em sua maioria, tanto aquelas, quanto estas, destacam a estranheza que a poesia do escritor mato-grossense causa. Resenhistas e estudiosos mencionam a proximidade, no aspecto lingüístico, com Guimarães Rosa,<sup>10</sup> uma vez que ambos entregam-se a um minucioso labor da palavra, explorando as potencialidades latentes da língua. O leitor de Rosa e de Barros sente a proximidade entre os dois.

Neste capítulo, verificamos as aproximações entre os dois escritores a partir de um levantamento sumário das características marcantes de Rosa e de Barros, conforme a fortuna crítica de cada um deles. Apresentamos, em primeira instância, o prosador Guimarães Rosa e, em segunda, o poeta Manoel de Barros. Por fim, o modo como a recepção da obra de Barros o aproximou equivocadamente do universo criativo rosiano, por fazer crer que Barros é um epígono que faz pastiche de Rosa.

---

<sup>7</sup> A dissertação de Walquíria Gonçalves Béda (2002, p. 34) apresenta quadro no qual descreve, cronologicamente, ano a ano, desde 1942, os textos publicados pela mídia a respeito de Manoel de Barros.

<sup>8</sup> Ver, por exemplo, os artigos de Fagá (1989), Correia (1990) e Francisco (1990).

<sup>9</sup> Afonso de Castro (1991, p. 229-230) fornece uma pequena listagem de publicações sobre Manoel de Barros. O primeiro levantamento da fortuna crítica de Manoel de Barros está em Silva (1998, p. 214-243). Posteriormente, surgiu a bibliografia ampla e circunstanciada de Béda. Walquíria Béda (2002, p. 33) informa que coligiu 24 trabalhos na classificação “B-II: teses ou livros”. Nesta categoria, a autora relacionou também as dissertações. Concomitante à finalização do trabalho de Béda em 2002, saía publicado, em Campo Grande (MS), o livro *Manoel de Barros: o brejo e o solfejo*, de Marcelo Marinho em colaboração com Thalita Melotto e outros. Daquela data aos dias de hoje, a quantidade de estudos acadêmicos sobre a poesia de Barros cresceu exponencialmente.

<sup>10</sup> Citamos aqui apenas alguns exemplos: Accioly (1989), Camargo (1999a e 1999b), Lima (2001), Martins e Marinho (2002) e Barbosa (2003).

## 2.1 – A GLÓRIA INSTANTÂNEA DE GUIMARÃES ROSA

Mineiro de Cordisburgo, João Guimarães Rosa, ao morrer, em 1967, deixava para o Brasil a maturidade de sua literatura e era um clássico universal. Para Candido (1991b, p. 294), em *Grande sertão: veredas*, Rosa conquistou “confiança na liberdade de inventar”. Esta confiança, assim como a utilização precisa e criativa das palavras, está presente também nos livros *Corpo de baile* (1956), *Primeiras estórias* (1962) e *Tutaméia* (1967), publicados em vida, e em dois livros póstumos - *Estas estórias* (1969) e *Ave, palavra* (1969).

De Guimarães Rosa, também foram publicados os livros *Sagarana* (1946) e *Magma* (inédita até 1997), coletânea de poemas com a qual venceu, em 1937, o prêmio de poesia da Academia Brasileira de Letras.<sup>11</sup> Sobre os poemas de *Magma*, Leonel (2000, p. 275) considera que “em geral, goraram como poesia de qualidade ou inovadora”, com a ressalva de que a poesia de Rosa se manifestou em “cachos maduros de pura polpa poética, como em *Corpo de baile* ou *Grande sertão: veredas*” e “deram sementes para frutos de pequeno porte com sabor concentrado, de fina e delicada poesia, como em *Primeiras estórias* e páginas de *Tutaméia*.”

*Sagarana*, por seu lado, ao ser lançada em 1946, recebeu elogios de críticos como Antonio Candido (1991a) e Álvaro Lins (1991). Trata-se, pois, de imediato reconhecimento da qualidade da sua obra. Benedito Nunes (1998, p. 247-262), ao tratar da recepção das três primeiras obras publicadas de Rosa, mostra como *Corpo de Baile* e *Grande sertão: veredas* ampliam e aprofundam aspectos insinuados em *Sagarana*. Entre outras, faz as seguintes considerações:

---

<sup>11</sup> Cf. Rosa (1997, p. 6-9), o “*Parecer da Comissão Julgadora*”, de 22 nov. 1936, assinado pelo relator Guilherme de Almeida, foi publicado na *Revista da Academia Brasileira de Letras*, ano 28, v. 54, p. 234-236; o discurso de agradecimento foi publicado na *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Anais de 1937, ano 29, v. 53, p. 261-263. Leonel (2000, p. 12) registra que Rosa “ganhou o prêmio [...] em 1937”. Efetivamente, o concurso, lançado em 1936, teve a entrega do prêmio em 29 jun. 1937, cf. registra Sônia Lima (1996, p. 251), ficando registrado como o 1º Prêmio de Poesia da Academia Brasileira de Letras, referente ao ano de 1937.

Mais rica e mais variegada por certo é a tipologia humana de *Corpo de baile*. Em *Sagarana* ainda não há antecedentes dos loucos e dos atarantados senis, como o Guégue, de “O recado do morro”, e o velho Camilo, de “A festa de Manuelzão”, das mulheres fogosas, como Doralda, de “Dão-lalalão (O devente)”, das maternais meretrizes de “A história de Lélío e Lina”. (Nunes, 1998, p. 248-249).

Porém seja no romance, seja nas novelas de *Corpo de baile*, discurso narrativo e fala das personagens extrapolam o localismo regionalista, passando por uma conversão poética – já iniciada em *Sagarana*. (Nunes, 1989, p. 249).

No ponto de vista do narrador, em “O recado do morro”, abrandam-se a direção objetivista, distanciada, preponderante em *Sagarana*, mesmo ao descreverem-se as serranias de Maquiné. (Nunes, 1998, p. 251).

A linguagem de Guimarães Rosa recria esteticamente um componente regionalista, ligado a um vago sertão com epicentro no Noroeste mineiro, que constitui o cenário de suas histórias. Dessa maneira, valoriza a cultura popular e a riqueza poética da “oralidade” como processo tradicional de se transmitir as sagas sertanejas – a palavra exprimindo efeitos de momento, circunstâncias daquele sertão rústico, e em cujo significado primitivo Guimarães Rosa encontra o que ele mesmo via como fonte de poesia pura.

Embora Guimarães Rosa extraia a sua matéria-prima do sertão de Minas Gerais (apoiado na cultura popular, no próprio falar do sertanejo, na diversidade de falares regionais), o viés regional ultrapassa as fronteiras do espaço geográfico, surgindo como forma de aprendizado sobre a vida, sobre a existência, não apenas do sertanejo, mas do homem.

E, sem dúvida, foi desse espaço – para representá-lo de maneira mítica, primordial e metafórica – que proveio parte dos segredos da expressão e dos processos narrativos de toda a sua obra. O mágico, o irracional e o poético, originários da unidade telúrica sertão-sertanejo, apresentam-se em indissolúvel analogia com a língua. Foi isso que, desde logo, arrebatou críticos e leitores.

Guimarães Rosa assegura, em entrevista ao crítico alemão Günter Lorenz (Rosa, 1991, p. 62-97) e em cartas a Harriet de Onís (cf. Verlangieri, 1993, p. 60, p.

100, p. 218 e p. 264), que é preciso revitalizar a palavra e criar um vocabulário próprio. Como o uso elimina o poder expressivo das palavras, Rosa busca livrá-las do convencional e dos clichês. Cria então palavras novas ou resgata velhos sentidos que o tempo e o uso desgastou, ressuscitando os sentidos primeiros que, esquecidos, soam como novos. Por isso, Rosa (1991, p. 88) se proclama não um inovador, mas “um reacionário da língua.”

Assim, o escritor mineiro sobreleva o valor estético do seu texto impregnando-o de “novidades”, como se cada palavra estivesse acabando de nascer. Ao instaurar a imprevisibilidade no uso dos vocábulos, Rosa envolve tanto o significante como o significado da palavra, reage contra as formas e as estruturas consagradas pelo uso literário da língua culta, valendo-se, entre outros, de regionalismos, arcaísmos, neologismos, desarticulações sintáticas, translações, mutações gramaticais e pontuação inusitada, porque, nos diz Rosa (1991, p. 92), “a poesia se origina da modificação de realidades lingüísticas.”

A linguagem de Guimarães Rosa, inventiva nos aspectos morfológico, fonológico e sintático, emprega técnicas poéticas e retóricas que criam o que toda grande literatura tem: beleza estética e poder expressivo. Isso significa que ao tangenciar o universo narrativo de Rosa devemos também refletir sobre a poesia. Soma-se, pois, às inovações lingüísticas, a mistura de gêneros. A fusão entre prosa e poesia revela-se na incorporação de formas poéticas ao tecido narrativo. As obras de Rosa incluem e revigoram recursos da expressão poética: aliterações, onomatopéias, cortes e deslocamentos da sintaxe, vocabulário insólito, associações metafóricas raras e o reencontro com a musicalidade da linguagem popular.

A *poiesis* do ficcionista faz-se da revitalização contínua do material lingüístico com que trabalha, pois Rosa (1991, p. 89) nos diz, na entrevista concedida a Lorenz, que “o melhor dos conteúdos de nada vale se a língua não lhe faz justiça.” Por isso, mergulha de corpo e alma nos meandros da linguagem, dedicando-se à busca do inexplorado. A linguagem, eis o milagre rosiano, revela-se, então, elemento criador e ordenador do mundo.

## 2.2 – O TARDIO RECONHECIMENTO DE MANOEL DE BARROS

Recriar o mundo pela força inventiva da palavra é, também, uma das características da linguagem de Manoel de Barros, poeta elogiado por figuras como Carlos Drummond de Andrade, Millôr Fernandes, João Antônio, Ênio Silveira, Antonio Houaiss e o próprio Guimarães Rosa. O perfil de Barros é então tracejado como: “o maior poeta vivo brasileiro” (palavras de Drummond, citadas por Nogueira, 1987); “sua poesia tem a força de um estampido em surdina. Carrega a alegria do choro” (João Antonio, 1987); “a melhor crítica brasileira o coloca, hoje, entre nossos poetas mais criativos e pessoais. Há, mesmo, quem lhe atribua, na poesia, patamar tão relevante quanto o de Guimarães Rosa na moderna ficção brasileira” (Ênio Silveira, 1995); “um dos maiores poetas do país”, com uma poesia “única, inaugural, apogeu do chão” (Millôr Fernandes, 1984); “personalidade própria rara entre os grandes poetas” (Houaiss, 1995, p. 17) e “um dos grandes poetas que a língua portuguesa produziu, e um dos grandes poetas que o mundo no momento tem” (palavras de Antonio Houaiss, citadas por Diegues, 1995); já Geraldo Mayrink (1994) nos conta que Guimarães Rosa “comparou os textos de Manoel a um ‘doce de coco’”.<sup>12</sup>

Nascido em Cuiabá, Mato Grosso, em 19 de dezembro de 1916, Manoel Wenceslau Leite de Barros mudou-se para o pantanal de Corumbá, onde viveu sua infância.<sup>13</sup> Na adolescência, estudou em colégios internos do Rio de Janeiro. Sua formação está assentada na literatura clássica portuguesa (nos quinhentistas Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda, Camões; nos barrocos Frei Luís de Sousa, Manoel Bernardes e Antônio Vieira), voltando-se também para a Literatura Francesa (Molière, Voltaire, Rousseau, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud). Quanto à produção literária de autores

<sup>12</sup> Essa última informação consta também em Accioly (1989, p. 50).

<sup>13</sup> As informações biográficas conforme, entre outros, Rosa (1992, p. 45-61), Couto (1993), Barros (1996c, p. 305-343) e Bêda (2002, p. 13-17).

brasileiros, seus contemporâneos, estudou com carinho, entre outros, Oswald de Andrade, Drummond, Bandeira, Guimarães Rosa, Clarice Lispector e João Cabral. Em todos, descobria caminhos para a escrita poética.

Atualmente, reside em Campo Grande/MS e é uma das fortes vozes da literatura brasileira contemporânea, tendo já publicadas as seguintes obras: *Poemas concebidos sem pecado* (1937), *Face imóvel* (1942), *Poesias* (1956), *Compêndio para uso dos pássaros* (1961), *Gramática expositiva do chão* (1969), *Matéria de poesia* (1974), *Arranjos para assobio* (1982), *Livro de pré-coisas* (1985), *O guardador de águas* (1989), *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda) (1990), *Concerto a céu aberto para solos de ave* (1991), *O livro das ignoranças* (1993), *Livro sobre nada* (1996), *Retrato do artista quando coisa* (1998), *Exercícios de ser criança* (1999)\*,<sup>14</sup> *Ensaio fotográficos* (2000), *O fazedor de amanhecer* (2001)\*, *Poeminhas pescados numa fala de João* (2001)\*, *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001), *Cantigas por um passarinho à toa* (2003)\*, *Memórias inventadas: a infância* (2003), *Poemas rupestres* (2004) e *Memórias inventadas: A segunda infância* (2006).

O poeta publica, pois, desde a segunda metade da década de 30, mas somente nos anos 80 – com produção relativamente extensa, pois já havia lançado sete livros – é que ocorre o seu reconhecimento. Para isso, contribuíram o filme de Joel Pizzini, *Caramujo-flor*,<sup>15</sup> e a edição da revista espanhola *El Paseante*,<sup>16</sup> dedicada ao Brasil, com grande destaque para Barros. Entretanto, estudiosos da literatura brasileira enquadram Manoel de Barros, apenas cronologicamente, na Geração de 45, na qual se revelaram, além de Guimarães Rosa, nomes como João Cabral de Melo Neto e Ferreira Gullar.<sup>17</sup> Entre outros, também são incluídos, nessa geração, Adonias Filho,

---

<sup>14</sup> Os livros assinalados com asteriscos foram publicados em coleções infanto-juvenis.

<sup>15</sup> Ensaio de ficção ambientado no Pantanal, Gruta do Lago Azul, em Bonito, Rio de Janeiro e São Paulo. O filme *Caramujo-flor* revela o itinerário de Barros, experimentando o cinema em sua poesia por meio de uma “collage” de fragmentos sonoros e visuais.

<sup>16</sup> Cf. Barros (1988, p. 124-135). Para a edição foram também selecionados os seguintes autores: João Ubaldo Ribeiro, João Cabral de Melo Neto, Clarice Lispector, Darcy Ribeiro, Rubem Fonseca e Raduan Nassar.

<sup>17</sup> Cf. Bosi (1995, p. 465 e 488), Castro (1991, p. 70-71), Barbosa Filho (1992), Waldman (1996, p. 29) e Barbosa (2003, p. 16).

Alphonsus de Guimaraens Filho, Bueno de Rivera, os irmãos Campos, Clarice Lispector, Dalcídio Jurandir, Dantas Mota, Herberto Sales, Hilda Hilst e José Condé.

A poesia de Manoel de Barros não é uma representação naturalista do Pantanal, porém recria, a partir da memória, uma parte desse cenário brasileiro: águas, bichos, árvores e pedras em um mundo de musgos e de lagartos, com palavras que bafejam halo de vida. Assim, o poeta nos traz a memória de coisas (que, de tão esquecidas, tornaram-se desconhecidas) e nos apresenta um lado insólito da vida: o olhar do poeta mapeia o chão e seus componentes; reedita a criação do mundo, ordena as formas do caos em um “logos” com a pureza da ancestralidade mítica.

A paisagem que enforma o universo de Barros não é, portanto, a descrição acurada de uma realidade física da terra pantaneira, mas antes a recriação complexa, sem fronteiras, de outra, criada por um ato de palavra que se revela por um especial uso da linguagem poética, povoada de imagens capazes de iconizar, indiciar e representar o poeta e seu mundo. A realidade é a sua matéria poética, instaurada por meio de uma *poieses* configurada a partir de uma linguagem metafórica que se constitui a matriz geradora de sua visão de mundo.

Alguns resenhistas, e mesmo alguns estudiosos, classificam a poesia de Manoel de Barros como mera manifestação de certo regionalismo literário, porque suas imagens metafóricas frequentemente se referem ao ambiente deslumbrante do Pantanal. Entretanto, basta lê-la com atenção para se descobrir que, sem fugir à realidade ecológica que o rodeia, o fazer poético de Barros é a descoberta de transcendentais mundos novos.

O universo que o poeta vê e recria é diferente, pois desloca as coisas de seu espaço natural e as aloja em perturbadora e estranha realidade. Nela se elevam as imagens poéticas, os sentidos interpenetram-se, confundem-se caoticamente, misturam-se, borram-se os limites do sensível e do inteligível e daí surge a poesia, como experiência de uma busca deliberada das visões do mundo encarnadas na potencialidade das palavras.

Para Barros, uns dos aspectos principais do poético está no processo de revitalizar a linguagem. Desse modo, o poeta estabelece relações inesperadas entre as palavras, assim como fez Guimarães Rosa, investindo-as em efeitos de sentido para além do pragmatismo dos padrões lingüísticos convencionais.

### 2.3 – O DIÁLOGO: DIÁLOGOS

Em razão de se encontrar na poética de Manoel de Barros procedimentos lingüísticos inusitados, como o fez Guimarães Rosa em sua ficção, alguns críticos, e até mesmo admiradores da poesia de Barros, mencionam a proximidade dos dois e chegam a considerar o poeta como mero seguidor do ficcionista.

Assim, diante da poesia de Barros, Massaud Moisés (2004, p. 311), por exemplo, afirma que Barros tem uma “dicção própria, que faz lembrar a prosa inventiva de Guimarães Rosa”. O editor Ênio Silveira (1994, 1ª orelha) diz que Barros é “o Guimarães Rosa da poesia”. Também consta no artigo de Ana Accioly (1988, p. 116) a seguinte afirmação de Silveira: “Manoel de Barros tem para a poesia o mesmo impacto que Guimarães Rosa teve para a prosa brasileira”.

Para a professora Berta Waldman (1996, p. 29), a poesia de Barros “interage mais com a prosa poética de Guimarães Rosa”. João Borges (1993, p. 3), ao fazer a cobertura, em Campo Grande, do lançamento da edição de luxo de *O livro das ignorâncias*, sob responsabilidade de José Mindlin, registra a conversa do poeta e do bibliófilo, que julga Barros como “uma espécie de Guimarães Rosa da poesia”.

Professor da UFPB, o Barbosa Filho (1992) afirma: “[a poesia de Barros] lembra a magia que lateja nas páginas de um Guimarães Rosa, no seu nonsense lexical que, a seu turno, recupera também a poesia do mundo”. Já o ensaísta Miguel Sanches Neto (1997, p. 23) entende que Barros foi influenciado por Guimarães Rosa, mas não mostra em que aspecto isso ocorreu.

Alfredo Bosi (1995, p. 488), ao traçar panorama da poesia brasileira contemporânea, ressalta a “coerência vigorosa e serena da palavra de Manoel de Barros, nascida em contacto com a paisagem e o homem do Pantanal”; declara ainda que a linguagem de Barros é trabalhada e “lembra, a espaços, a aventura mitopoética

de Guimarães Rosa”; ressalva, entretanto, que a obra de Barros, a seu ver, não ombreia, “com a sustentada densidade estética do grande narrador.”

No meio acadêmico, entre outros, os trabalhos de Camargo (1996), Martins e Marinho (2002), Magalhães e Marinho (2002) e Barbosa (2003) fazem alusão à similitude entre Barros e Rosa. Camargo (1996, p. 23) diz que a poesia de Barros tem afinidade com Oswald de Andrade, Rimbaud, Raul Bopp, Murilo Mendes e Guimarães Rosa. Conforme a pesquisadora, Barros e Rosa confluem-se na “inventividade” e no “discurso insólito”.

Barbosa (2003, p. 17-18), no livro *Palavras do chão: um olhar sobre a linguagem adâmica em Manoel de Barros*, vê a proximidade dos dois autores na forma de recriar a linguagem, na utilização da natureza e na absorção do falar sertanejo. Em trabalho anterior nosso, mencionamos a semelhança dos autores na criação de neologismos, na sintaxe arrevesada, nas montagens insólitas e nas associações inusitadas (Silva, 1998, p. 122). Tânia Lima (2001, p. 145-146) observa que o diálogo entre Barros e Rosa se dá no âmbito da linguagem, e assinala:

Assim como o autor de *Grande sertão: veredas*, Manoel de Barros utiliza-se das pequenas coisas, dos pequenos acontecimentos, para trabalhar sua linguagem inventada, que se volta para o desprendimento das coisas ao configurar num vocábulo inumerável marcas coruscantes de um estilo enviesado. [...] Tal como o escritor Guimarães Rosa, o poeta Manoel de Barros [...] assinala nova margem para a escrita.

Pelo menos duas vozes da crítica brasileira rechaçaram com veemência a poesia de Barros: Wilson Martins e Marcelo Coelho. Martins (1998, p. 54), em uma entrevista a Flávia Rocha, ao ser inquirido sobre famas injustificadas da literatura brasileira diz que há escritores superestimados por diversos motivos, um dos quais é a influência de grupos de opinião da imprensa e da sociedade. Exemplifica, na poesia, com o nome de Manoel de Barros.

Já Coelho (1993) afirma: “Manoel de Barros é uma fraude, um conto-dovigário. O leitor tropeça em cada página com tolices, com ridículos, com falsidades e

pretensões”. O motivo do sucesso de Barros está na temática do poeta e na transformação lingüística que processa, de forma que “dêlui Guimarães Rosa, numa falsa postura de ‘inventor’ da linguagem, estranhezas de vocabulário e de sintaxe a serviço de filosóficas triviais” [sic]. E conclui a diatribe: “[Manoel de Barros] tem o ‘sabor galinha caipira’ de um Miojo de supermercado.”

O artigo de Coelho foi contestado por José Geraldo Couto (1994), que acusou o articulista de não ter um método crítico; disse ainda que sua diatribe “revela[va] uma limitação de sensibilidade”. Coelho (1994), em réplica, se explica e, posteriormente, embora não inclua Barros entre os grandes poetas da literatura universal, em Coelho (1996) e em Santos (1997) se penitencia: “fui exagerado na pichação”.

Por seu lado, Fábio Lucas (1998, p. 117), no artigo “O inumerável coração das margens”,<sup>18</sup> ao esboçar a presença de vestígios da obra euclidiana na ficção de Guimarães Rosa, com destaque especial ao “estilo inigualável” e à “originalidade discursiva” do escritor de Cordisburgo, comenta:

Escrever no estilo de Guimarães Rosa tornou-se tarefa apeteável. Dois dos melhores escritores da comunidade dos países de língua portuguesa, um, o poeta brasileiro Manoel de Barros, e o outro, prosador moçambicano, Mia Couto, deixam à mostra o parentesco verbal. (Lucas, 1998, p. 116)

As afirmações a respeito da relação que Barros teria estabelecido com Rosa circulam, em sua maioria, no campo da linguagem – não se referem, por exemplo, à estrutura narrativa ou à uma identificação ideológica. É perceptível, à primeira vista, a proximidade inventiva no trabalho de manipulação do signo lingüístico que os distingue da maioria dos escritores brasileiros, mas é simplista o pensamento de que Barros constrói sua poesia pautado nos procedimentos composicionais rosianos. Isso é presente de tal forma que muitos vêem, na poética de Barros com relação à de Rosa,

---

<sup>18</sup> Esse artigo foi republicado na *Folha de S. Paulo* em 14 fev. 1999.

uma “cumplicidade [...] tamanha que – súbito – as coisas parecem trocar de lado e o que era mera semelhança deixa evidente puro exercício de copulação criativa.” (Rossoni, 2004, p. 63).

A proximidade, no âmbito da linguagem, entre os dois escritores, evidencia um denominador comum entre seus processos composicionais, em um paralelo através das marcas lingüísticas de suas obras: agramaticalidade, sintaxe arrevesada, neologismos e emprego de palavras que vão do erudito ao popular, de tal forma que um parece ser a causa do outro.

Em entrevista, Barros comenta que pertence à família dos criadores literários que transgridem a linguagem. Nessa irmandade, ele vê, entre outros, Rimbaud, Oswald de Andrade, Padre Vieira e, lógico, Guimarães Rosa. Entretanto, conforme demonstramos neste trabalho, não nos parece correto avaliar os processos lingüísticos empregados por Manoel de Barros como estilizações de Guimarães Rosa, aproximando-se mais do conceito de “afinidades eletivas” (cf. Löwy, 1989, p. 13-18).

É importante lembrar que com a publicação de *Sagarana* (1946), Guimarães Rosa já obtém reconhecimento pela crítica literária, com artigos entusiasmados, por exemplo, de Álvaro Lins (1991, p. 237-242) e de Antonio Candido (1991a, p. 243-247). Por seu lado, embora com livros lançados em 1937, 1942, 1956, 1961, 1969 e 1974, Manoel de Barros só começa a ser valorizado a partir de 1982, com o lançamento de *Arranjos para assobio*.

Como Guimarães Rosa alcançou o aplauso da crítica e do público em momento anterior, muitas vezes Manoel de Barros é erroneamente considerado seu seguidor. Entretanto, o caminhar poético de Barros já apresenta as bases do seu projeto estético desde as primeiras obras, *Poemas concebidos sem pecado* (1937) e *Face imóvel* (1942). O poeta aperfeiçoa e solidifica a sua proposta, que surge amadurecida em *Poesias*, de 1956.

E 1956 é o ano do lançamento de *Grande sertão: veredas*, que, conforme Benedito Nunes (1998, p. 247-262), também solidifica e mostra João Guimarães Rosa na plenitude criativa somente entrevista, anunciada em *Sagarana* (1946).

O relacionamento entre os dois criadores está imerso, até o momento, pelos documentos disponíveis, em controvérsias quanto à ocasião em que se deu o primeiro contato pessoal. Barros relata que foi em junho de 1953.<sup>19</sup>

No artigo “João Guimarães Rosa cronologia de vida e obra”, organizado a partir da documentação do ficcionista disponível no Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da Universidade de São Paulo, Sônia Lima (1996, p. 252) registra que Rosa esteve no pantanal mato-grossense em 1947. Dessa viagem origina “Com o Vaqueiro Mariano”, “reportagem poética” que narra a viagem de Rosa à região pantaneira, que sai publicado, como artigo de jornal, no *Correio da Manhã*, de 26 de outubro de 1947 a 7 de março de 1948, e, depois, em 1952, é lançado, em edição restrita, como livro.<sup>20</sup>

Entretanto, segundo Perez (1970, p. 174), a estada de Rosa no Pantanal foi em 1952, ano do lançamento do livro em que narra o encontro com o Vaqueiro Mariano, o que pode ter induzido Perez à conclusão que apresenta. É de 1960 a primeira edição do livro no qual Renard Perez informa que Rosa esteve no Pantanal em 1952. Paulo Rónai (1978, p. xviii, tendo informado à p. xvi que a elaboração da cronologia contou com auxílio de familiares do escritor) também consigna no ano de 1952 “uma excursão a Mato Grosso numa comitiva de vaqueiros.”

Apesar de incontroversa, nem Perez nem Rónai registram a viagem de 1947. Já se essa segunda estada no Pantanal – não registrada na cronologia de Sônia Lima (1996) – realmente se deu, então a sua ocorrência só pode ter sido no primeiro semestre, pois a partir de 17 de junho Rosa se torna chefe do Serviço de Documentação do Itamarati. Já a data de junho de 1953, mencionada por Barros, não é defendida por nenhum biógrafo de Rosa.

---

<sup>19</sup> O relato de Manoel de Barros de quando e de como se deu o encontro com Guimarães Rosa pode ser encontrado em várias entrevistas concedidas pelo poeta, publicadas em jornais, revistas e livro, como, por exemplo, Turiba (1989), Rosa (1992, p. 60), Couto (1993), Taques (1995, p. 12) e Turiba e João Borges (1996, p.336-341). Também os artigos de Camargo (1999a, p. 43-53), Nolasco (2000a, p. 63-70), Nolasco (2000b, p. 193-196), Santos (1999, p. 175- 183), Santos (2001, p. 101-111), Santos (2003, p. 648-653) e Béda (2003, p. 829-834) fazem referência, à mesma data, 1953, cada um com uma visão específica quanto ao encontro de Barros com Guimarães Rosa. Proença (2003, p. 62) reproduz *Boletim da Nhecolândia*, de janeiro de 1948, que relata a visita de Guimarães Rosa ao Pantanal em julho de 1947.

<sup>20</sup> Essas informações constam também em Abel (2002, p. 175).

Em *Ave, palavra* (1969),<sup>21</sup> os textos “Sanga Puytã” (*Correio da Manhã*, 17 ago. 1947), “Ao Pantanal” (*Diário de Minas*, 5 abr. 1953) e “Uns Índios (Sua fala)” (*A Manhã*, Suplemento, 25 maio 1954) narram viagem que Rosa fez pelas terras mato-grossenses, o que parece confirmar que Rosa esteve em Mato Grosso em 1947 e pode indiciar que Rosa voltou à região em 1952.

Portanto, poder-se-ia especular que o primeiro encontro de Barros com Rosa tenha se dado em 1947, antes da publicação em jornal, em 1947, de “Com o Vaqueiro Mariano”, não fosse fato certo que Barros se casou no Rio de Janeiro em dezembro de 1947, três meses após voltar dos Estados Unidos, e, logo no retorno, ter conhecido sua esposa Stella. Ou seja, parece impraticável que tenha estado no Pantanal e se encontrado com Rosa nessa ocasião: desembarca do exterior, começa a trabalhar, conhece Stella e com ela se casa, tudo em três meses – não teria como, parece-nos, ter ido ao Pantanal e retornado para o Rio.

Já um encontro em 1952 é possível, embora implausível, mas não existe nenhum documento que registre o fato, a não ser as declarações de Barros. Nos diversos artigos em que fala do Pantanal, Rosa não cita o poeta nenhuma vez.

Propalado pelo poeta e divulgado pela imprensa escrita, o encontro de Barros e Rosa está, pois, cercado de dados e datas controversos.

Para o presente estudo, no entanto, é de menor importância se ele houve ou não, o que importa ressaltar é a insistência do poeta pantaneiro em afirmar que ocorreu, uma vez que, da reiteração e do conteúdo das falas do poeta, ressuma o deslumbramento de Barros diante da pessoa Guimarães Rosa e da obra do ficcionista mineiro.

Diante desse quadro, algumas questões nos assaltam: O que via Barros em Rosa para assim se deslumbrar? Por que o poeta, com humildade, se coloca como

---

<sup>21</sup> Na edição de *Ficção completa* consta em nota que *Ave, palavra* (Rosa, 1994b, v. 2, p. 916) é “volume, preparado pelo autor, [que] reúne notas de viagem, diários, poesias, contos, flagrantes, reportagens poéticas e meditações, tudo o que constituíra sua colaboração de vinte anos, descontínua e esporádica, em jornais e revistas brasileiros, durante o período de 1947 a 1967.”.

epígono da tarefa lingüística iniciada por Rosa? Por que constrói e mitifica um fato que o coloca como caudatário e pode fazê-lo um autor de estatura menor do que a que realmente possui? É possível, através de estudo da *ars poetica* de cada um deles responder a essas questões? A obra de Barros é igual, próxima ou símile à de Rosa? É o que procuramos fazer nos próximos capítulos.

### **3 – O PROJETO POÉTICO**

Se realmente na leitura das obras de Manoel de Barros e Guimarães Rosas é possível perceber uma proximidade entre os dois, o objetivo do capítulo é examinar, de modo analítico, as proposições poéticas iniciais do escritor mato-grossense e do ficcionista mineiro que configuram o trajeto da *ars poetica* que cada um delinea para si mesmo. Nosso *corpus*, portanto, se circunscreve, neste capítulo, à primeira obra de cada autor, o livro *Poemas concebidos sem pecado* (1937), de Manoel de Barros, e o conto “São Marcos”, de *Sagarana* (1946), de Guimarães Rosa. A escolha do *corpus* justifica-se em razão de que os poemas de Barros e a narrativa de Rosa constituem a primeira reflexão metapoética dos dois escritores.

Nessa perspectiva, cotejamos a reflexão metalingüística que permeia o livro de Manoel de Barros e a explicitada no conto de Guimarães Rosa. Logo após, relacionamos essas obras no que têm de próximas e no que se diferenciam, verificando similaridades e divergências. Fixamo-nos aqui nas primeiras proposições metapoéticas dos dois autores. No entanto, é preciso reafirmar sempre que exemplos de metalinguagem se multiplicam nos demais livros de Guimarães Rosa e em toda a obra de Manoel de Barros. Por exemplo, constata-se tal reflexão na obra rosiana os estudos de Pedro Xisto (1991, p. 113-141), de Paulo Rónai (1985, p. 215-225), de Lenira Covizzi (1978) e de Vera Novis (1989) que analisam os prefácios de *Tutaméia*. Diversos outros estudiosos analisam o fenômeno em Rosa, sendo desnecessária maior exemplificação.

Com relação à poesia de Manoel de Barros, quase todos os pesquisadores mencionam a presença da reflexão metalingüística em sua obra. Entre outros, por exemplo, Arruda (1990, p. 6), Castro (1991, p. 116-174), Menegazzo (1993), Camargo (1996, p. 200-231), Moisés (1996, p. 155-166), Silva (1998, p. 132-134), Walty e Cury (1999, p. 27, 79-80, 91-94, 101-102, 123-124), Cruz (1999), Landeira (2000, p. 44-58), Menezes (2002, p. 35-61), Menezes e Marinho (2002, p. 83-88), Barbosa (2003, p. 75-88) e David (2004).

### 3.1 – O RETRATO DO ARTISTA QUANDO “CABELUDINHO”

*Tenho uma vivência popular muito acentuada. Fui criado entre vaqueiros e gente humilde. Na poesia, o que manda é a infância. Nossa infância continua, não tem idade para acabar. Dessa convivência com a gente humilde, resultou realmente a minha linguagem.*

**Manoel de Barros (1998b)**

Na primeira coletânea de Manoel de Barros, *Poemas concebidos sem pecado* (1937), é perceptível a influência dos vanguardistas, absorvida pelo poeta a partir da leitura das obras de Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire e Apollinaire.<sup>22</sup> A radicalidade promovida pelos movimentos estéticos do princípio do século XX aparece na obra de Barros até mesmo quando o poeta descreve a realidade humana e geográfica do Pantanal. Todos esses poetas aparecem em alusões na obra de Barros. Um ficcionista desse período chega a ter o título de uma obra retomado: em 1998, Manoel de Barros publicou *Retrato do artista quando coisa* (Barros, 1998a), que retoma célebre título de James Joyce. E o modelo mais próximo de *Poemas concebidos sem pecado* parece ser, precisamente, o do primeiro Joyce, em especial a unidade lírica “Cabeludinho”.<sup>23</sup>

No começo do século XX, James Joyce, após auto-análise, decide escrever um livro sobre si mesmo. Inaugura seu projeto com *Stephen herói*, que não teve continuidade em razão da insatisfação do escritor. Retoma o projeto e escreve *Retrato do artista quando jovem*, redigido entre 1904 e 1914 e publicado em 1916. Os

---

<sup>22</sup> Menegazzo (1991) estuda longamente a ligação das vanguardas européias com literatura e pintura de três artistas brasileiros. No terceiro capítulo (p. 176-203), a pesquisadora demonstra os procedimentos estéticos das vanguardas na poesia de Manoel de Barros. É dela a seguinte afirmação (p. 176, grifos do autor): “O discurso poético de Manoel de Barros encontra irradiações da **fantasia ditatorial** que impregna a obra de Rimbaud e do **jogo do acaso** e autonomia da palavra de Mallarmé. [...] Estes processos são comuns em toda sua obra”.

<sup>23</sup> No anexo 3 (p. 301-313), reproduzimos a edição fac-similar da primeira edição de *Poemas concebidos sem pecado*, primeiro livro de Manoel de Barros

acontecimentos que engendram a diegese do romance *Retrato do artista quando jovem* correlacionam-se a fatos reais da vida de James Joyce (Vizioli, 1991, p. 49), ou, em outras palavras, às “impressões da infância, da adolescência e da juventude” (Oliveira, 1998, p. 275) de Joyce. *Retrato* é “uma profissão de fé estética” (Vizioli, 1991, p. 51) e uma “verdadeira viagem de aprendizagem” (Oliveira, 1998, p. 281).

*Retrato do artista quando jovem* é a história, em primeira pessoa, de Stephen Dedalus, sua passagem por colégios internos, seu ensimesmamento, sua oposição juvenil a questões religiosas, políticas e literárias, a escolha que faz da sua Irlanda natal como centro de sua arte, e, em especial, suas reflexões estéticas. É pela sensibilidade artística do protagonista Stephen Dedalus que recompomos as fases de desenvolvimento da vida do narrador-personagem: a infância, as escolas dirigidas pelos jesuítas, o sentimento de “quanto era diferente dos outros” (Joyce, 1998, p. 69), a cidade de Dublin e as pessoas com quem Stephen e sua família se relacionavam. Marcam também a Joyce e seu personagem as narrativas que ouviram quando criança: “Ia Stephen caminhando ao lado do pai, ouvindo histórias que já havia escutado antes, ouvindo mais uma vez nomes de defuntos e de desaparecidos, antigos amigos que tinham sido companheiros de mocidade do pai.” (Joyce, 1998, p. 96)

Em *Poemas concebidos sem pecado*, as histórias proferidas pelas lavadeiras, sob a forma de canto, marcam também o imaginário do menino: “Sob o canto do bate-num-quara nasceu Cabeludinho” (Barros, 1974b, p. 51).<sup>24</sup> Outros aspectos do poema “Cabeludinho” e das demais unidades líricas de *Poemas concebidos sem pecado* lembram a trajetória do artista jovem retratado por Joyce. Vejamos o retrato do artista Manoel de Barros quando jovem.

---

<sup>24</sup> A edição que utilizamos de *Poemas concebidos sem pecado* é um fac-símile, publicado juntamente com o livro *Matéria de poesia*, de 1974. Entretanto, à página 49 (Barros, 1974a, grifos e negritos do autor), o autor apresenta a seguinte nota: “Este *Poemas concebidos sem pecado* é livro dos 20 anos. Distribuído entre meia dúzia de amigos em 1937, aparece hoje com **enxertos e podas**.”

Manoel de Barros nasceu em Cuiabá. No entanto, com dois meses de vida sua família se mudou da capital do estado para a cidade de Corumbá, município hoje no Estado de Mato Grosso do Sul. Fez os primeiros estudos em Campo Grande e aos onze anos foi para o internato no Rio de Janeiro. Aos vinte anos de idade publicou *Poemas concebidos sem pecado*.

Esse livro compõe-se de quatro unidades líricas. Três delas, mais extensas, são divididas em pequenos poemas de tamanhos variados: “Cabeludinho” (11 poemas); “Postais da cidade” (6 poemas);<sup>25</sup> “Retratos a carvão” (5 poemas). A última unidade lírica da coletânea é o poema “Informações sobre a Musa”.

Sobressaem entre os temas da obra a reminiscência da infância e a trajetória da formação de um artista. Surgem descrições de espaços rupestres e da cidade de Corumbá – ladeiras, casas e comércios –, assim como de personagens que fazem parte dessa paisagem: Negra Margarida, Nanhá Gertrudes, o ensandecido Mário-pegasapo, com “sua fala de furnas brenhentas” (Barros, 1974b, p. 59), Mariquinha-bezouro, Zezinho-margens-plácidas, a menina Polina, o arameiro Cláudio, Maria-pelego-preto, Sebastião, o que era “louco daí pra fora” (Barros, 1974b, p. 65), Antoninha-me-leve e Raphael, o que “não era pintor. / Nem o anjo de Raphael” (Barros, 1974b, p. 65).

As personagens que surgem nessa coletânea são seres carregados de simplicidade, humildade e sabedoria. O eu-lírico nomeia-se como “um pobre narrador menso” (Barros, 1974b, p. 66),<sup>26</sup> que não toca “harpa. / Só uma viola quebrada” (Barros, 1974b, p. 67). Daí a propensão do poeta em retratar os que a sociedade deixa de lado, os que não têm posses, os loucos, os de condutas estigmatizadas, como, por exemplo, as lavadeiras, os bêbados, as prostitutas, os arameiros, os vaqueiros, entre outros.

<sup>25</sup> Nas edições posteriores do primeiro livro de Barros, em *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda) (1996a, p. 33-55) e em *Poemas concebidos sem pecado* (1999), na unidade lírica “Postais da cidade” consta o poema “Dona Maria”, que não se encontra no fac-símile que utilizamos.

<sup>26</sup> “**MENSO**, *adj.* (Bras., Pernambuco) manco, torto; pendente” (Caldas Aulete, 1970, v. 3, p. 2325)

Uma poética dotada de um inquieto jeito de olhar o mundo, que, assim, é visto de uma maneira inusual, aparece delineada já nesse livro de estréia. Os títulos dos poemas das unidades líricas, “Postais da cidade” e “Retratos a carvão”, demonstram que a construção da poesia é feita através de metáforas tomadas às artes visuais – fotografia e desenho. São imagens da infância congeladas no “cinema mental” do poeta (Calvino, 1990, p. 99), que são transformadas em poesia.<sup>27</sup>

Já nessa primeira coletânea de Barros encontram-se versos prosaicos, imagens poéticas inusitadas, sintaxe arrevesada, vocábulos eruditos, arcaicos e inusuais, neologismos, aos quais o poeta incorpora falas e expressões populares. A presença da metalinguagem em *Poemas concebidos sem pecado* é notória desde então, pois, ao abrir o livro com “Cabeludinho”, o poeta já risca e fixa no seu chão pantaneiro um projeto poético próprio e original que vai seguir nos livros posteriores, delineia o seu fazer poético e o roteiro da sua poesia numa poética genuinamente barreana.

“Cabeludinho” compõe-se de onze poemas, sem títulos, numerados seqüencialmente: 1, 2, 3 etc. Essa unidade lírica “narra” os fatos principais do menino Cabeludinho, da infância até voltar, como poeta, à paisagem onde nasceu. Miguel Sanches Neto (1997, p. 6), em *Achados do chão*, nomeia, a partir do tema desenvolvido em cada poema, o seguinte itinerário da vida do menino: “1. Nascimento, 2. Primeira paixão, 3. Jogos infantis, 4. A partida, 5. A escola, 6. Correspondência familiar, 7. Iniciação à poesia, 8. Iniciação sexual, 9. A academia, 10. Retorno do bugre e 11. Situação atual”. Trata-se, portanto, diz Sanches Neto (1997, p. 6), de uma coletânea autobiográfica, uma vez que evidencia o percurso da vida do poeta.

Além do aspecto biográfico, anunciado por Miguel Sanches Neto, *Poemas concebidos sem pecado*, ao narrar a trajetória de como Cabeludinho se descobre poeta,

---

<sup>27</sup> Segundo Calvino (1990, p. 99), o escritor tem dentro de si um “cinema mental” que não cessa de projetar imagens na sua tela interior. Essas imagens são projeções cinematográficas em um visor separado daquela que é a realidade objetiva.

descreve também o próprio fazer poético recém-instaurado e mostra a permanente atitude de Barros em construir o roteiro de sua poesia.

Como Cabeludinho (narrador e personagem), o eu-lírico e o autor se amalgamam na primeira unidade lírica do livro. Como veremos no final desta análise, é possível detectarmos a trajetória do artista na descoberta dos caminhos da poesia. Vejamos como a metapoesia se constrói ao longo dos muitos poemas que compõem a coletânea.

Sob o canto do bate-num-quara nasceu Cabeludinho  
bem diferente de Iracema  
desandando pouquíssima poesia  
o que desculpa a insuficiência do canto  
mas explica a sua vida  
que juro ser o essencial

— Vai disremelar esse olho, menino!  
— Vai cortar esse cabelão, menino!  
Eram os gritos de Nhanhá.

(Barros, 1974b, p. 51)

Esse poema, nomeado pelo numeral arábico um, mostra o nascimento de Cabeludinho sob a percussão do batido da roupa na pedra. As lavadeiras realizam o trabalho às margens do rio, um ato prosaico, usual. O poeta afirma que Cabeludinho não tem os traços nem os grandes feitos das personagens do espírito romântico, e o poema que o canta não tem, por exemplo, a densidade poética do canto que saúda a chegada ao mundo de Iracema, a heroína de José de Alencar. É nesse ser trivial, desgrenhado, cheio de remela, que o olhar do eu-poético recai. É por esse “herói” de tão poucos encantos que o poeta se fascina, é pelo ser aparentemente desqualificado que o poeta tem especial predileção. Manoel de Barros vê a fonte de sua poesia em pessoas com esse perfil.

Como vimos, Manoel de Barros opta pelos deserdados. E é justamente por ser destituído de nobreza, por na aparência não proporcionar alta inspiração poética, que o eu-lírico escolherá Cabeludinho. O poeta nos informa que sua poesia valoriza

seres e coisas que aparentemente não têm importância. É na trivialidade que se encontra a poesia. Naquilo que não tem valor.

No poema dois, *Cabeludinho*, constituído como alter-ego do poeta, é um menino que, sendo simples, se encanta com a simplicidade dos outros seres e se apaixona por uma menina lúdica, peralta, inovadora nas suas criancices e que tem uma proximidade, à semelhança de São Francisco de Assis, com a natureza e com os bichos: “Em seus joelhos pousavam mansos cardeais...” (Barros, 1974b, p. 51).

O ludismo da menina surge no uso da prosopopéia:

Dela sempre trazia novidades:

— A ladeira falou pro caminhão: “pode me descer de motor parado, benzinho...”

Era o pai dela no guidão.

(Barros, 1974b, p. 51)

Se a menina é importante para formação do poeta, também são importantes os amigos que brincam no Porto de Dona Emília e que compõem o cenário de suas lembranças, como pode ser observado no terceiro poema. Estas lembranças são preenchidas por expressões retiradas da fala popular (“Bigiando as crianças”, “— Jacaré no seco anda? — perguntava”, “Petrônia descia lavadeira / Pro corgo”, “— Vãobora comigo, negra?”), neologismos (“disremelar”, “disilimina”, “disaprender”, “descompensações”), onomatopéias (“plong plong”, “fiu fiu”) e eufemismo (“— Vou no mato passá um taligrama...”).

No poema quatro, *Cabeludinho* é enviado para estudar “lá pelos rios de janeros...” (Barros, 1974b, p. 52). E é no colégio, por se mostrar isolado, pensativo e diferente dos outros estudantes, que “o padre teve um brilho de descobrimentos nos olhos / — POETA!” (Barros, 1974b, p. 53, maiúscula do autor). Tanto que o menino escreve uma carta para a avó, na qual evidencia o seu espírito de jovem rebelde (Barros, 1974b, p. 53):

Carta acróstica:

“Vovó aqui é tristão  
ou fujo do colégio  
viro poeta  
ou mando os padres ...”

Nota: se resolver pela segunda, mande dinheiro para comprar<sup>28</sup> um dicionário de rimas e um tratado de versificação de Olavo Bilac e Guima, o do lenço...<sup>29</sup>

Sanches Neto (1997, p. 7), ao comentar esse poema, sugere uma proximidade intertextual de Cabeludinho com a personagem Macunaíma porque ambos saem de suas terras distantes para a capital e, mal ingressos na civilização, escrevem uma carta: o primeiro, para a avó; o segundo, para as Icamíabas.<sup>30</sup> Sanches Neto diz que a carta feita por Cabeludinho tem caráter irônico porque questiona a poesia parnasiana, com seus tratados de versificação. A ironia está também na escritura “acróstica”, que é uma maneira de versejar ultrapassada, que surge em uma carta-poema sem rimas, sem métrica fixa, sem o ritmo da poesia tradicional.<sup>31</sup>

Camargo (1996, p. 210) evidencia que embora “Carta acróstica” faça alusão aos preceitos parnasianos, o “tom coloquial e o humor que envolvem o poema são próprios do Modernismo. Até mesmo a sua contradição formal é modernista: um inocente e precário poema acompanhado de uma nota complementar que, por sua

<sup>28</sup> Nas edições posteriores do primeiro livro de Barros, em *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda) (1996a, p. 39) e em *Poemas concebidos sem pecado* (1999, p. 21), consta o verbo “comprar”, que nos parece a forma correta para o processo de interpretação do poema. Reproduzimos a gralha da primeira edição, conforme a versão fac-similar que utilizamos como referência.

<sup>29</sup> Referência a Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac (1865-1918), parnasiano célebre, autor de *Tratado de versificação* (1910) e *Dicionário de rimas* (1913), conforme Coutinho e Sousa, 2001, v. 1, p. 354-355.

<sup>30</sup> Em entrevista concedida a Tagore Biram, Manoel de Barros (1994b, p. 8), ao ser inquirido sobre os “pecados” cometidos em *Poemas concebidos sem pecado*, afirma que seu grande erro foi presumir que alcançaria aplausos da crítica só por iniciar o primeiro livro com um tipo de construção próxima da narrativa de *Iracema*, de José de Alencar, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade: “Eu estava bem fornido dos ritmos de *Iracema* e de *Macunaíma*. *Iracema* começa: Além, muito além daquela serra nasceu *Iracema* / virgem dos lábios de mel. *Macunaíma* começa: No fundo do mato virgem nasceu *Macunaíma* / o herói da nossa gente. *Cabeludinho* começa: Sob o canto do bate-num-quara nasceu *Cabeludinho* – bem diferente de *Iracema*. Pelos ritmos e pelas contaminações semânticas, os começos se parecem. Pois eu achava, na ingenuidade dos meus 19 anos, que os críticos descobririam tais semelhanças e falariam do meu *Cabeludinho*, do mesmo tamanho que falaram de *Macunaíma*. Mas foi o maior silêncio”.

<sup>31</sup> Moisés (1997, p. 11-12) informa: “o acróstico remonta à Antiguidade grego-latina. (...) Em toda a parte o acróstico tombou no esquecimento após o século XVIII. (...) Entre nós [na literatura brasileira] tem sido cultivado episodicamente, sem maior interesse literário”.

própria característica, faz parte do prosaico, e, assim, quebra a configuração formal do acróstico.”

Enfim, é ao escrever a “Carta acróstica” que Cabeludinho descobre o desejo de ser poeta. É aqui que se delineia uma poética que não quer seguir normas estabelecidas, como as propostas pela escola parnasiana. Conforme Sanches Neto (1997, p. 7), a ironia presente no poema seis é exercitada no poema seguinte, quando o poeta, ao se decidir pela poesia, escreve um poema com rima em “ão”.

A ironia metalingüística aparece, novamente, na unidade lírica que encerra o livro, “Informações sobre a Musa”. Nela, o eu-lírico invoca e se defronta com uma Musa provocadora, insinuante, sedutora e que oferece o seu “corpo” a ele. É uma Musa que precisa ser levada para “um lugar ermo” (Barros, 1974b, p. 69) para ter contato com um espaço ainda não corrompido pela civilização, porque só assim ela o auxiliará na criação de uma “lírica”:

— Musa, sobre de leve em meus ouvidos a doce poesia,  
a de perdão para os homens, porém... quero seleção, ouviu?  
(Barros, 1974b, p. 69)

É a Musa que se contagia pelo ermo e oferece ao eu-lírico a diversidade temática, contaminada por aquilo que normalmente é desconsiderado, rejeitado como antipoético, que ele tanto deseja: “Minha Musa sabe asneirinhas / que não deviam de andar / nem na boca de um cachorro!” (Barros, 1974b, p. 69). Um dia, ao romper com a sua Musa, ele recorre à outra fonte de inspiração – a Lua.

Mas o eu-lírico rejeita, enfaticamente, a Lua:

— Pois sim gafanhoto, essa Lua que nas poesias dantes  
fazia papel principal, não quero nem pra meu cavalo; e até  
logo, vou gozar da vida; vocês poetas são uns intersexuais...  
E de japa ajuntou:  
— Tenho uma coleguinha que lida com sonetos de dor  
de corno; por que não vai nela?  
(Barros, 1974b, p. 69)

Percebemos aqui uma fusão das vozes dialógicas do poema, em um amálgama expressivo entre o eu-lírico, a Lua e a Musa, todos procurando abrir os caminhos da poesia para o poeta, que busca definir a sua trajetória de artista. Essas vozes que se manifestam, fusionadas, superpostas, concomitantes, simultâneas e sucessivas, mostram que o eu-lírico deve recusar a “lírica” de assuntos recorrentes, isto é, os temas caros aos poetas anteriores, em especial aos românticos.

O que fica implícito é a postura de Barros diante de certo tipo de poeta cuja inspiração se manifesta em temas exuberantes e linguagem grandiloqüente, o seu desprezo a esse tipo de poesia – na verdade, a Musa lhe indica um caminho que mescla o que é “ermo” às “asneirinhas” (Barros, 1974b, p. 69); o poeta exige “seleção”, mas se declara com vocações “intersexuais” (Barros, 1974b, p. 69); tem lições de que existe “hora (...) imprópria” (Barros, 1974b, p. 69), mas o conjunto dialógico que o inspira parece rejeitar, com a ironia que constrói, o conselho de que procure “sonetos de dor de corno” (Barros, 1974b, p. 69). Em suma, o poeta deve ir na contramão dos que fazem poesia que não seja simples, inspirada no cotidiano humilde dos seres miúdos (o próprio poeta é cognominado de “gafanhoto”), deve buscar a Musa, ou seja, a Poesia, no “ermo”, nos fundos longes da civilização, como a antecipar célebre passagem de sua obra futura (Barros, 1974a, p. 17):

Tudo aquilo que a nossa  
Civilização rejeita, pisa e mija em cima  
Serve para poesia

Ao tratar da Musa como símbolo da Lírica, da Poesia, o eu-lírico define que a poesia somente pode ser encontrada no ermo e que deve falar sobre assuntos insignificantes, sem buscar inspiração nos temas cristalizados. Quanto à poesia, deve romper com a forma tradicional, por exemplo, o soneto, e versar sobre temas banais, em linguagem comum, coloquial, construindo expressões prosaicas, quase chulas: “[...] essa Lua que nas poesias dantes / fazia papel principal, não quero nem pra meu cavalo” (Barros, 1974b, p. 69). E o faz com ironia, uma vez que o poema tem catorze

versos, ou seja, aparenta um soneto clássico. A unidade lírica “Informações sobre a musa”, que encerra *Poemas concebidos sem pecados*, é um poema que surge como corolário, fechando todo o exercício metalingüístico do primeiro livro de Barros.

A ironia presente no poema seis (“Carta acróstica”) e em “Informações sobre a Musa” é demonstrada, mais uma vez, no poema sete, quando Cabeludinho, já resolvido pela poesia, faz o seu primeiro poema, no qual prevalece a simplicidade temática:

Êta mundão  
moça bonita  
cavalo bão  
este quarto de pensão  
a dona da pensão  
e a filha da dona da pensão  
sem contar a paisagem da janela que é de entrar de soneto  
e o problema sexual que me disseram sem roupa alinhada  
não se resolve.

(Barros, 1974b, p. 53)

Esse poema, composto por nove versos livres, apresenta ausência de pontuação, cinco rimas finais em “ão”, inclusive com a retomada do substantivo “pensão” em três versos, ritmo de aparência popular nos seis primeiros versos e nos seguintes a quebra do ritmo com versos longos e o abandono da rima em “ão”. Embora essa obra juvenil não apresente a densidade poética de contemporâneos mais famosos, Barros apresenta peças poéticas com características da poesia mais avançada que se fazia à época no Brasil, no Modernismo, como a de Oswald de Andrade, no final dos anos 20, e a de Drummond em seus primeiros livros na década de 30, por exemplo. O cunho narrativo e prosaico do poema é uma das características marcantes das obras posteriores de Barros.

No poema oito, vemos a poesia exhibir o seu corpo a entregar-se ao poeta:

— Sou uma virtude conjugal  
adivinha qual é?  
— Um jambo?  
um jardim outonal?  
— Não

— Uma louca  
 as ruínas de Pompéia?  
 — Não  
 — És uma estátua de nuvem  
 o muro das lamentações?  
 — Não  
 — Ai, entonces que reino é o teu, **darling**?  
 me conta te dou fazenda  
 me afundo deixo o cachimbo  
 me conta que reino é o teu?  
 — Não  
 mas pode pegar em mim que estou uma Sodoma...  
 (Barros, 1974b, p. 54, negrito do autor)

Esse diálogo é entre Cabeludinho e uma amante ou se trata do poeta inquirindo a si mesmo? É o poeta e o seu eu-lírico ou é o poeta dialogando com a poesia? A poesia *está* “uma Sodoma” ou *é* um delírio verbo-sensual?

A conversação parece sem nexos; entretanto, ganha tónus poético, que nasce da vida trivial, entre palavras corriqueiras. Uma única imagem inusitada, “estátua de nuvem” (Barros, 1974b, p. 54), divide o poema ao meio. O diálogo apresenta uma dificuldade inicial para o leitor, que é a de identificar os interlocutores. Em qualquer das hipóteses, um dos interlocutores é Cabeludinho. O outro interlocutor pode ser o eu-lírico do poeta, pode ser uma amante (a quem Cabeludinho tenta conquistar) ou, ainda, a própria poesia. A frase que inicia o diálogo é uma auto-apresentação feita por este segundo interlocutor: “Sou uma virtude conjugal” (Barros, 1974b, p. 54). Cabeludinho indaga se essa virtude é um “jambo” (Barros, 1974b, p. 54) ou se se trata de “um jardim outonal” (Barros, 1974b, p. 54).

Temos aqui, portanto, uma oposição entre o frescor juvenil da fruta antes de amadurecer e a experiência múltipla do “jardim outonal”: se jambo é uma fruta fresca e sumarenta, o jardim é composto de muitas flores, de uma variegada explosão de cores e formas. O jardim se apresenta, no entanto, já no auge de sua existência, próxima do fim. Às dúvidas de Cabeludinho, o interlocutor responde com um seco “Não” (Barros, 1974b, p. 54).

Na seqüência, Cabeludinho identifica o interlocutor como alguém do sexo feminino ao indagar: “Uma louca / as ruínas de Pompéia?” (Barros, 1974b, p. 54). Esses dois versos estabelecem uma outra oposição. Se “ruínas de Pompéia” têm um certo parentesco de sentido com o “jardim outonal”, o outro qualificativo, “louca”, parece não se ligar ao jambo da intervenção anterior. De qualquer forma, Cabeludinho vê na interlocutora qualidades díspares entre si, introduzindo, além das características marcadas pelo tempo (da juventude às ruínas), um viés de loucura, de algo ou alguém insano na sua multiplicidade. Além disso, evoca – ao mencionar Pompéia, o balneário romano nos quais os nobres do império descansavam – um universo de luxo e de prazer.

A interlocutora, no entanto, mais uma vez, lhe responde com um seco “Não”. Com a negativa reiterada, chegamos assim ao término da primeira parte do poema.

Cabeludinho faz, então, uma metáfora: “és uma estátua de nuvem” (Barros, 1974b, p. 54). A metáfora é construída com uma antítese entre a estátua, que é firme, pesada, concreta, e as nuvens, frágeis, léves, etéreas. Esse verso, que medeia as duas partes do poema, abre uma fala – que prossegue no verso seguinte –, na qual ele pergunta se a interlocutora não seria “o muro das lamentações” (Barros, 1974b, p. 54). Uma nova oposição é aqui estabelecida, agora confrontando a concretude do muro com a fluidez da nuvem. A interlocutora continua sendo, ao que parece, um oxímoro personificado. Além disso, as lamentações indicam um ser convulso, o que se opõe à rigidez da estátua que a antecede. Na verdade, o oxímoro contamina todo o poema: a própria poética é oxímoro.

Não bastasse esse conjunto de múltiplas oposições consubstanciadas em meia dúzia de vocábulos, a imagem paradoxal da “estátua de nuvem” está contraposta a um elemento de forte referencialidade na cultura judaica: o muro das lamentações, espaço sagrado em Jerusalém. Para o momento, basta-nos essa constatação, sem verificarmos quais os efeitos de sentido que o poeta constrói com essa referência. À nova indagação opositiva, a interlocutora responde a Cabeludinho com o seu repetitivo “Não”.

Desnorteadado, Cabeludinho tenta seduzir a interlocutora. Com a expressão inglesa “darling”, que reúne ao sentido de “querida” o de um carinho sexualizado que a palavra portuguesa não carrega, pergunta: “Ai, entonces que reino é o teu **darling**?” (Barros, 1974b, p. 54, negrito do autor). Para convencer a interlocutora a se revelar, Cabeludinho promete-lhe uma “fazenda”, afirma “me afundo” – signo de um desespero visceral, de uma depressão insanável –, e anuncia que até mesmo abre mão de um prazer individual: “deixo o cachimbo” (Barros, 1974b, p. 54). E Cabeludinho, cuja seleção vocabular insinua a mulher como objeto, insiste, agora utilizando uma expressão que lembra a resposta de Jesus a Pilatos – “O meu reino não é deste mundo”:<sup>32</sup> “me conta que reino é o teu?” (Barros, 1974b, p. 54).

Os dois últimos versos trazem a resposta e a revelação da interlocutora. O primeiro deles replica pela quarta vez o “Não” (Barros, 1974b, p. 54), negativa redundante, explícita, contundente com a qual a interlocutora se negou a ser conhecida ou apreendida por Cabeludinho. Como sempre, a resposta termina com uma negação, como a não deixar margem para maiores considerações do interlocutor. No entanto, o verso seguinte é uma seqüência da fala dessa interlocutora que responde a Cabeludinho. A primeira palavra é uma adversativa, “mas” (Barros, 1974b, p. 54), que parece renegar não só o último “Não”, mas a todos os precedentes. A conclusão do verso explicita o ser íntimo que responde a todas as indagações, e que, por isso, atravessa – a afirmação que a interlocutora faz de si mesma – todo o poema como se fosse um raio iluminador dos múltiplos significados negados, porém como que incorporados pelo verso mais longo do poema: “pode pegar em mim que estou uma Sodoma...” (Barros, 1974b, p. 54).

A interlocutora, portanto, se qualifica para Cabeludinho como algo de se pegar, como algo que se deseja ser pego, como algo lúbrico e prazeroso, que reverbera a juventude esplendorosa, a sabedoria outonal, as loucuras do prazer, a fluidez e a firmeza da “estátua de nuvem”, construindo uma oposição da Sodoma poética,

---

<sup>32</sup> Na BÍBLIA, em João, 18, 36.

incandescida de desejo pelo poeta, com a Sodoma bíblica, posta em ruínas, diante dos prazeres carnavais nela vivenciados pelo homem, pela fúria do deus judaico (o mesmo do cristianismo) do “muro das lamentações”.

Assim se constrói esse poema. Resta-nos saber se a que se anuncia como uma Sodoma de se pegar é uma mulher carnal que se entrega ao poeta Cabeludinho ou se é a própria Poesia que se revela ao eu-lírico que o busca. Tal ambigüidade, talvez, não possa ser desfeita apenas no poema oito. O embricamento de sentidos, aliás, já se vê no poema sete, no qual o poeta se defronta com a filha da dona da pensão e mistura o seu “problema sexual” (Barros, 1974b, p. 53) com a expressão “entrar de soneto” (Barros, 1974b, p. 53). As possibilidades interpretativas devem ter um fecho no cruzamento desses poemas com o conjunto de toda a unidade lírica ora em análise.

Continuemos, portanto, a nossa trajetória pelo poema “Cabeludinho”.

No poema nove, encontramos versos que mostram Cabeludinho na universidade. Se o padre o descobre como poeta na infância, conforme vemos no poema cinco, o curso superior não aplaca as inquietações que o perseguem e que indiciam o seu pendor poético. Ele se questiona porque as pessoas de formação intelectual não conseguem explicar o motivo de ser tão diferente dos outros, a razão de ter dentro de si uma “torneira” (Barros, 1974b, p. 54) da qual jorra poesia e que não se fecha nem no “silêncio da noite”. A “torneira” é símbolo de chave, fronteira, limite, filtro, passagem – que figuativiza, de um lado, a vida, cuja metáfora é o silêncio, do outro, a poesia, poesia que é um jato que jorra do silêncio; assim, a torneira é o constructo do poético.

A explicação que Cabeludinho dá a si próprio por ter esta “torneira” que jorra poesia parece vir nos versos subseqüentes:

[...]  
 sou bugre mesmo  
 me explica mesmo  
 me ensina modos de gente  
 me ensina a acompanhar um enterro de cabeça baixa

me explica porque que um olhar de piedade  
 cravado na condição humana  
 não brilha mais do que anúncio luminoso?  
 qual, sou bugre mesmo  
 só sei pensar na hora ruim  
 na hora do azar que espanta até a ave da saudade  
 sou bugre mesmo  
 me explica mesmo  
 se eu não sei parar o sangue, que que adianta  
 não ser imbecil ou borboleta?  
 me explica porque penso naqueles moleques  
 como nos peixes  
 que deixava escapar do anzol com o queixo arrebetado?  
 qual, antes melhor fechar essa torneira, bugre velho...  
 (Barros, 1974b, p. 54-55)

Para o poeta, o bugre é um ser intocado pela civilização, integrado ao meio ambiente, conhecedor das recônditas belezas da natureza: é um sujeito simples que vê o mundo com um olhar sem máculas. O homem civilizado não tem empatia com a natureza, porque a olha apenas como matéria para ser explorada e gerar riqueza. Para o bugre, a natureza compõe o seu ser e destruir o meio ambiente significa exterminar a si mesmo. É justamente o fato de Manoel de Barros se sentir bugre que explica a vocação da sua poesia em exaltar aquilo que normalmente não tem valor para a sociedade. É por ser bugre, um “narrador menso” (Barros, 1974b, p. 66), que vê a essência do homem e das coisas. É por ser bugre que Cabeludinho, primeiro *alter-ego* que surge na obra de Barros, volta às suas origens e se deixa levar pelas lembranças dos seres e da paisagem que o extasiaram na infância.

Cabeludinho identifica-se com a sabedoria de mundo do “bugre velho” e, ao se tornar poeta, faz emergir, da trivialidade da vida do menino apegado às coisas miúdas e simples, a poesia, que jorra do silêncio. Aliás, a metáfora do silêncio como uma extensão metonímica de poesia percorrerá toda a poesia posterior de Manoel de Barros, como veremos na análise de “O fotógrafo”.

Os dois últimos poemas revelam o retorno de Cabeludinho – agora já um eu-lírico – à sua terra natal. Apesar do tempo que passou fora da sua cidade, algumas coisas continuam iguais: os mesmos costumes e as mesmas cenas vistos na infância ressurgem para o adulto, que vê o “bêbado comprido e oscilante / como bambu /

assobiando...” (Barros, 1974b, p. 55); as pessoas conversando em frente as suas casas; o cavalo pastando; o rio refletindo as luzes das lanchas. Cabeludinho se pergunta: “Onde andarão os seus amigos do Porto de Dona Emília?” (Barros, 1974b, p. 56). Quem são estes amigos? São aqueles meninos que jogavam pelada no “Porto de Dona Emília Futebol Clube” (Barros, 1974b, p. 52); são os amigos insanos que andavam pelas ruas de Corumbá (Mário-pega-sapo e Sebastião); é o vendedor de sabiás, seu Zezinho-margens-plácidas; são as mulheres que o encantaram com virtudes domésticas (Negra Margarida e Nanhá Gertrudes) e com “virtudes” erotizadas (Maria-pelego-preto e Antoninha-me-leva)

Nos poemas de números dez e onze o poeta se apresenta, se qualifica, se contrapõe à sociedade que o originou e se identifica com o primitivismo da terra e do seu habitante mais característico, o bugre. Ao conciliar o estudo adquirido no Rio de Janeiro à sabedoria milenar do bugre velho, Cabeludinho ganha sensibilidade para captar a essência poética das coisas. É a linguagem renovadora das vanguardas interpretando o mundo pantaneiro pelas lentes do universo infantil do poeta.

A unidade lírica “Cabeludinho” é, portanto, um conjunto de poemas que se apresenta como um “romance de formação” do eu-lírico dos *Poemas concebidos sem pecado*. Segundo Moisés (1997, p. 63), o romance de formação é uma “modalidade de romance tipicamente alemão, gira em torno das experiências que sofrem as personagens durante os anos de formação ou de educação, rumo da maturidade”. O criador do termo foi Karl Morgenstern, possivelmente em 1810.<sup>33</sup> Para Morgenstern, *bildungsroman* remete a romances que expõem “a formação do artista em seu início e trajetória até alcançar um determinado grau de perfectibilidade” (apud Maas, 2000, p. 19). No seu *O canône mínimo: o bildungsroman na história da literatura*, Wilma Patrícia Maas apresenta o estabelecimento do conceito, os romances paradigmáticos e as formas que o romance de formação têm tomado no Brasil. Segundo Maas (2000, p.

---

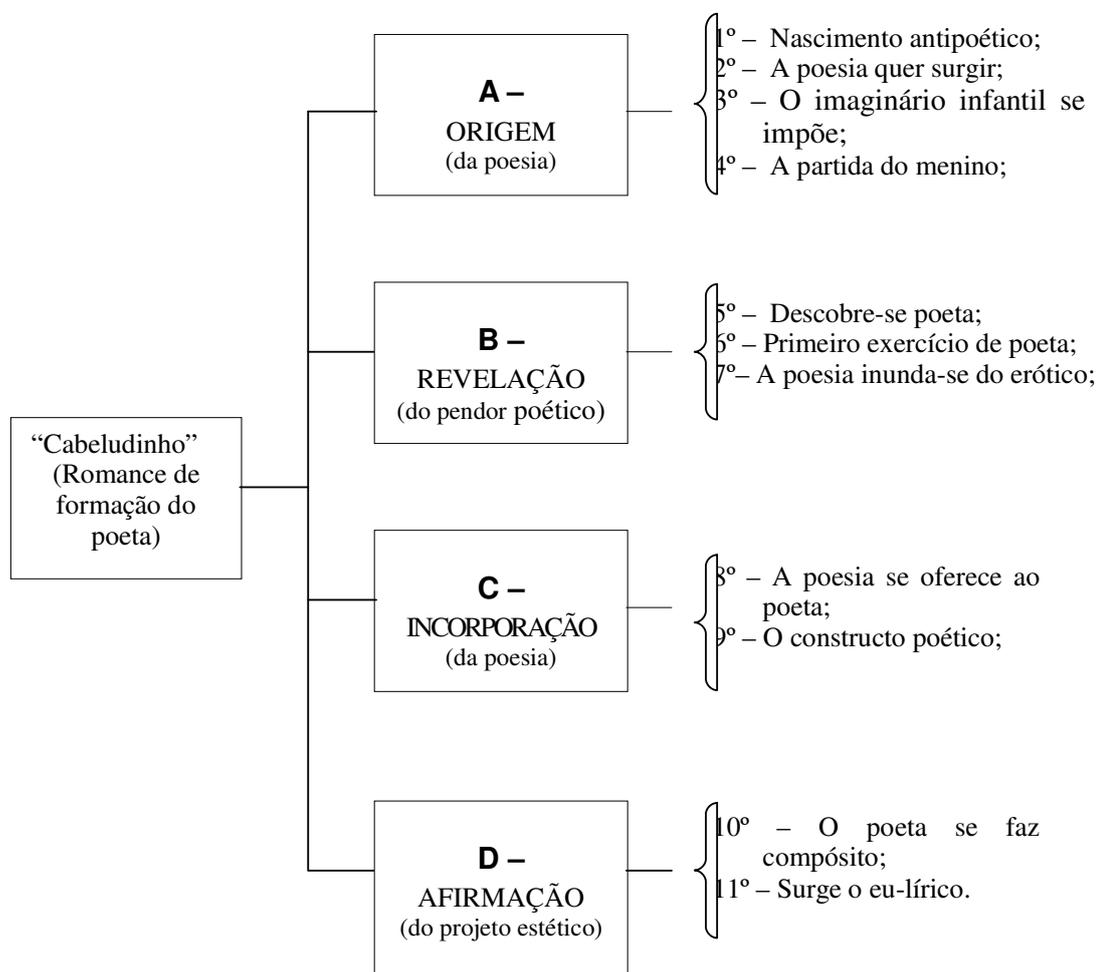
<sup>33</sup> Cf. Maas (2000, p. 266), textos de Morgenstern podem ser encontrados in: SELBMANN, R. (Ed.) *Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1988a, p. 55-72 (Wege der Forspenheuer, 640).

254), “é apenas o reconhecimento das diferenças [entre os diferentes modos que cada literatura configura o *bildungsroman*] que possibilitará a referência ao modelo”.

As novas formas que constituem a retomada do “romance de formação” se devem à “subversão do próprio modelo textual” (Maas, 2000, p. 247) empreendidas pelos romancistas, pois o gênero “sobrevive necessariamente por sua própria transgressão” (Maas, 2000, p. 242). Em outras palavras, por um mecanismo de “atualização” (Maas, 2000, p. 248), “cada época, cada configuração histórica e intelectual pode ter seu próprio *Bildungsroman*, na medida em que recorre aos princípios fundamentais capazes de definir o conceito, necessariamente transformando-os ou mesmo subvertendo-os.” (Maas, 2000, p. 253)

Entendemos que, em “Cabeludinho”, de *Poemas concebidos sem pecado*, Manoel de Barros constrói um “romance de formação” que evidencia a infância e formação do poeta. O poema mostra o nascimento de um menino sem importância, que se apaixona pela menina e relembra os amigos do Porto de Dona Emília. O menino se descobre diferente dos outros colegas da escola porque sente em seu âmago o dom da poesia. Decide ser poeta. Jovem, encanta-se por uma moça, que lhe desperta o desejo e é inspiração para um soneto. Entra na Faculdade. Continua a latejar, dentro de si, a veia poética. Já homem, volta à terra natal e vê o quanto as miudezas do Pantanal e os seres humildes da infância, em especial o bugre, são a fonte da sua poesia.

Como vimos, Sanches Neto (1997, p. 6) dá título aos onze poemas de “Cabeludinho”. Em uma perspectiva metalingüística poderíamos renomeá-los da seguinte forma, dividindo-os em quatro fases consecutivas:



Como mostra o diagrama acima, os poemas de “Cabeludinho” foram intitulados e dispostos em quatro grupos, assim denominados: A – Origem (da poesia); B – Revelação (do pendor poético); C – Incorporação (da poesia); D – Afirmação (do projeto estético). Esta divisão foi elaborada de acordo com as relações das partes com o todo, considerando essa unidade lírica de *Poemas concebidos sem pecado* como uma espécie de “romance de formação” do poeta.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Em Rosa, embora fora do *corpus* de nosso trabalho, temos também *Bildungsroman*. Arrigucci (1994, p. 17) considera que em *Grande sertão: veredas* existem várias histórias entrecruzadas, sendo um delas o romance de formação de Riobaldo. Eis como Arrigucci (1994, p. 28, grifos do autor) configura o romance de formação no conjunto das histórias de Riobaldo: “O romance de formação que se acabará lendo junto com essa aventura de jagunços nada mais será do que uma tentativa de *esclarecer* esse enigma posto como tema na balada. Desse *mythos* primeiro, da canção cifrada, o romance desenvolve o processo de uma aprendizagem, uma tentativa de entendimento de um sentido secreto no desenrolar da ação. O sentido da **matéria vertente**, que se quer esclarecer.”

O primeiro poema mostra o nascimento de Cabeludinho em circunstâncias consideradas antipoéticas, em razão de não ter a exuberância, a graça e a beleza de personagens heróicos, como é o caso de Iracema, de José de Alencar.

No segundo poema, vemos que a poesia quer se manifestar, explodir. Ela aparece nos gracejos da menina e na relação que a garota mantém com a natureza. O terceiro poema revela o quanto o universo infantil dá forma ao imaginário do poeta. No quarto, o poeta se desloca para a capital do Brasil e começa a conhecer o mundo. No quinto, descobre o pendor para o poético. No sexto, evidencia o espírito de jovem rebelde. A poesia está na paisagem e, principalmente, inunda-se do erótico, como se constata no poema sete. A relação voluptuosa do poeta com a poesia é explicitada no poema oito. No poema nove, encontramos versos que mostram Cabeludinho na Faculdade. No poema dez, o amálgama do telúrico da origem, do universo infantil, da sabedoria do bugre e do conhecimento escolar do homem branco compõem o poeta. Finalmente, no poema onze, o poeta desaparece em prol do eu-lírico: “Enfim Cabeludinho, é você mesmo quem está aqui?” (Barros, 1974b, p. 56).

Esse eu-lírico como que aparece no desenho de Poty na página quarenta e dois da coletânea *Gramática expositiva do chão: Poesia quase toda* (Barros, 1996d, p. 42).<sup>35</sup> É um homem destituído de corpo físico, a sustentação de seus trajés é feita de um arbusto. Os sapatos estão colocados de lado e os pseudopés cravam-se na terra; o terno e o chapéu completam o visual desse “homem” de corpo vazio: suas pernas, braços e cabeça são formadas pelo elemento que provém da terra, o bambu. É o “homem” que consegue agregar o conhecimento adquirido na civilização, representado pelos objetos que compõem o seu vestuário (chapéu e terno), com a “sabedoria” da natureza. É o ser que está em comunhão com a natureza porque brota dela. A ilustração reproduz o projeto estético de Manoel de Barros. Ou seja, uma poesia ligada ao chão e à natureza, povoada de imagens inusitadas.

---

<sup>35</sup> Reproduzimos no anexo 1 (p. 299) a ilustração de Poty.

“Cabeludinho” delinea a trajetória da formação do artista. Acompanhando a personagem, do nascimento à fase adulta, Barros demonstra, de maneira velada, a construção do seu fazer poético. Em “Informações sobre a Musa”, unidade que encerra o volume *Poemas concebidos sem pecado*, vimos como a Poesia se abre para o poeta, contaminada pelo ermo; por isso o poeta, na contramão dos preceitos das estéticas romântica e parnasiana, valoriza temas considerados insignificantes pela civilização urbana.

Entre as unidades líricas analisadas, duas outras, “Postais da cidade” e “Retratos a carvão”, complementam a coletânea que marcou a estréia literária de Manoel de Barros. Nessas unidades intermediárias, o poeta descreve o universo de sua infância. São *flashes* da paisagem de Corumbá e dos seres e das pessoas que marcaram a sua sensibilidade quando criança: elementos da formação humana do poeta e pistas para se entender a sua poesia.

A unidade lírica “Postais da cidade” é composta por seis poemas, assim intitulados: *O escrínio*, *A draga*, *Seo Margens*, *Maria-pelego-preto*, *O precipício* e *Cacimba-da-Saúde*. Neles observamos a descrição de Corumbá, pelo eu-lírico, como uma jóia rara. Construída “em cima de uma pedra branca” (Barros, 1974b, p. 57), com o rio correndo na parte de baixo, o poeta evoca a ladeira que dá acesso às ruas, ao comércio, a estátua de seu herói na Guerra do Paraguai e o “Cinema Excelsior”, aquele que passava o mesmo filme “35 vezes por mês” (Barros, 1974b, p. 57).

No entanto, a realidade mais retratada não é física ou geográfica: é a humana. Assim, o eu-lírico descreve a virtude doméstica e a beleza do corpo da matuta Negra Margarida, e pessoas consideradas sem importância para a sociedade: o insano Mário-pega-sapo com “os bolsos de seu grande casaco [...] estufados de gias” e a “sua fala de furnas brenhentas” (Barros, 1974b, p. 59); Seu Zezinho-margens-plácidas, uma figura folclórica ligada aos pequenos animais (Barros, 1974b, p. 59); o suicida Mariquinha-bezouro (Barros, 1974b, p. 60); Inácio-Rubafo, que “se alimentava de lodo” (Barros, 1974b, p. 61); e Maria-pelego-preto, que mostrava o seu “abundante de pelos no pente” (Barros, 1974b, p. 60) para, mostrando a sua nudez, não passar fome.

Além disso, no poema *A draga*, faz registros de metalinguagem:

[...]  
 Quando Mário morreu, um literato oficial, em necro-  
 lógico caprichado, chamou-o de Mário-captura-sapo! Ai que  
 dor.  
 Ao literato cujo fazia-lhe nojo a forma coloquial.  
 Queria *captura* em vez de *pega* para não macular (sic)  
 a língua nacional lá dele...  
 [...]  
 Da velha Draga  
 Abrigo de vagabundos e de bêbados, restaram as ex-  
 pressões: *estar na draga*, *viver na draga* por *estar sem di-  
 nheiro*, *viver na miséria*  
 Que ora ofereço ao filólogo Aurélio Buarque de Holanda  
 Para que as registre em seus léxicos  
 Pois que o povo já as registrou.  
 (Barros, 1974b, p. 59, grifos do autor)

O eu-poético, na passagem acima, demonstra a sua aversão aos que abominam a “forma coloquial” (Barros, 1974b, p. 59) e exaltam o estilo erudito. Manoel de Barros evidencia, metalingüísticamente, a preferência por expressões “que o povo já [...] registrou” (Barros, 1974b, p. 59), tanto que o léxico, a sintaxe e os provérbios de “vagabundos e de bêbados” (Barros, 1974b, p. 59) são incorporados à sua poesia. O eu-lírico vê no linguajar do povo uma das potencialidades de criação das palavras, o que é homologado pelo poeta em entrevista concedida à revista *El paseante* (Barros, 1988, p. 128):

É no povo que as palavras dão os seus primeiros vagidos, seu primeiro estremeecer. [...] Na boca do povo a palavra está viva e turgescete. Vem com todos os desejos, com todos os ardumes, com todos os murmúrios.

A comunhão do poeta com as crianças, os loucos, os vaqueiros e as prostitutas, com seus modos de falar próprios, é reiterada na unidade lírica “Retratos a carvão”. Assim, os poemas dessa unidade são intitulados com os nomes de pessoas que se fixaram na memória do poeta: Polina, Cláudio, Sebastião, Raphael e Antoninha-me-leva. De Polina, descrita como “Um bicho muito pretinho com pouca

experiência de / sofrimento / Mas pra sua idade o suficiente” (Barros, 1974b, p. 63), tem a forte imagem da relação da menina com a terra, os bichos e as aves: com seus assobios ela atraía os pássaros, de modo que “[o] pirizeiro estava sempre *carregado* de passarinhos...” (Barros, 1974b, p. 63, grifo do autor). Essa convivência do homem com a terra e os animais é observada, também, no arameiro Cláudio, que, no período de seca da região pantaneira, compartilha da mesma “pocinha d’água” (Barros, 1974b, p. 64) com o jacaré:

De tão sós e sujos Cláudio  
E esse jacaré se irmanavam  
[...]  
Pra lavar a feição  
Bem de cêdo  
Esse Cláudio agachava no poço, batia no ombrinho  
magro daquele jacaré: — *licença amigo...*  
Que se afastava pro homem lavar-se  
Que se lavava, enchia o cantil  
E rumava pra cêrca uma légua dali  
(Barros, 1974b, p. 64, grifos do autor)

No poema seguinte, vemos um jacaré que se deixa montar por Sebastião. Amigo do eu-lírico, Sebastião, que intitula o poema, recebe o qualificativo de um ser que vive “desencostado da terra” (Barros, 1974b, p. 65). Desencostar significa “afastar, privar do encosto” (Caldas Aulete, 1970, v. 2, p. 1028), mas o sentido poético é ampliado metaforicamente no momento em que o poeta designa Sebastião como alguém dissociado da terra. Se todas as pessoas, nos primeiros versos, são “iguais perante a lua / Menos só Sebastião” (Barros, 1974b, p. 65), este “desencostado” ganha uma aparência cosmológica para, logo de imediato, indicar tão só o “ordinário” (Barros, 1974b, p. 65), “esse Sebastião” (Barros, 1974b, p. 65), um homem-criança a brincar com animais selvagens.

O que significa, à vista disto, a expressão “desencostado da terra”? Qual o significado desse estar afastado, privado do contacto com a base onde todos os homens pisam? Trata-se de um ser que se encontra desprovido do raciocínio lógico, que figurativiza o estar fora da terra, no mundo da lua, por meio de uma metáfora da

alienação, da ausência. Ingressamos poeticamente no reino e no mundo dos loucos. Por ser louco e alienado, é que Sebastião é um indivíduo apto para disputar uma “corrida com qualquer peixe” (Barros, 1974b, p. 65), montado no dorso de um jacaré. O eu-lírico, aliás, já afirmara no início do poema: “ele era diz-que louco daí pra / fora” (Barros, 1974b, p. 65). O poeta se reveste de simpatia pela infantilidade e pelo desvario a-lógico do amigo Sebastião.

Da personagem Antoninha-me-leve, fica a lembrança da mulher que entrega o corpo, assim como Maria-pelego-preto, para se safar da fome. Da miséria surge uma menção política e social explícita da indignação do poeta com a condição de subsistência dos miseráveis:

[...]  
A fome não é invenção de comunistas, titio.  
Experimente receber três e até quatro comitivas de boia-  
deiros por noite!

(Barros, 1974b, p. 67)

O verbo receber é um eufemismo que significa que aquela que se prostitui por fome em determinadas ocasiões tem de se entregar a “três e até quatro comitivas” (Barros, 1974b, p. 67) em uma mesma noite.

Quanto ao penúltimo poema – “Raphael” – da unidade lírica “Retratos a carvão”, podemos dividi-lo em duas partes. Na primeira, que comporta as oito primeiras estrofes, mais uma vez é evidenciada a ligação, em Barros, do homem com o reino animal. É o menino Raphael – que “não era o pintor / Nem o anjo de Raphael” (Barros, 1974b, p. 65) – que suga o rabo da cobra pensando serem os seios de sua mãe, Petrônia. É a cobra que sorve o leite das mamas de Petrônia. É Juvêncio, esposo de Petrônia, que acaricia a cobra pensando serem os braços da esposa. É Petrônia que se estremece com o sugar da cobra em seus seios imaginando que era o toque do marido. Animal e homem em perfeita harmonia.

Na segunda parte, integrada pelas estrofes de nove a doze, a metalinguagem dá o matiz. Vejamos toda esta passagem:

[...]  
 Havia estrelas no céu  
 Suficientes para o poeta mais de romântico possível  
 E eu poderia colocar outras peças  
 Muitas, além de estrelas. Porém.

Sou um pobre narrador menso  
 Fosse isto uma Grécia de Péricles não vê  
 Que deixava passar este canto  
 Sem de exâmetros entrar!

Mandava vir cítaras e eólicas harpas  
 Convocava  
 Anjos de bundas redondas e troços do fundo do mar.  
 Porém.

Nem toco harpa.  
 Só uma viola quebrada  
 Surda como uma porta  
 Mais nada.

De resto  
 Juvêncio não é um herói.  
 Raphael não tem mãe Clitmnestra.  
 E nenhuma cidade disputará a glória de me haver dado  
 à luz.  
 Falo da vida de um menino do mato sem importância.  
 Isto não tem importância.

(Barros, 1974b, p. 66-67)

Trata-se de um discurso revelador; todo o seu entrecho parece referendar o “romance de formação” de poeta expresso em “Cabeludinho”. É mais um ponto alto na reflexão metapoética nesse primeiro livro de Manoel de Barros.

No poema em exame, é possível vislumbrar a visão de Barros diante da arte: propõe a poesia fora do padrão clássico da antiguidade; os temas grandiosos dos grandes poetas do passado estão abolidos. Não faz poesia como aqueles que diziam “Ora (dizeis) ouvir estrelas...” (Bilac, 1996, p. 117), mas informa que “poderia colocar outras peças / Muitas” (Barros, 1974b, p. 66). No entanto, se nomeia “um pobre narrador menso” (coxo, capenga), que mistura “cítaras e eólicas harpas” (Barros, 1974b, p. 66) a “Anjos de bundas redondas e troços do fundo do mar” (Barros, 1974b, p. 67).

Além da mistura inesperada de anjos com bundas, de instrumentos musicais nobres com restos do fundo do mar, o poeta nomeia-se “menso”, mas não propriamente incapaz de cantar como os poetas românticos, parnasianos ou clássicos. No entanto, prefere chamar para o seu canto o incongruente, fazendo do sagrado algo igual ao despojo. Ao fazer isso, o que é resto toma a dimensão do sagrado e o sagrado é dessacralizado. O poeta elege como sua matéria preferencial o prosaico, o simples, o que é trivial, descartável e desprezível.

Convocar “Anjos de bundas redondas e troços do fundo do mar” (Barros, 1974b, p. 67) simboliza a opção poética anunciada pelo eu-lírico. Ele, no entanto, faz um verso destacado: “Porém” (Barros, 1974b, p. 67). Esse “porém” fica isolado em um verso que encerra a estrofe, e a conclui com um ponto final. É vocábulo que, usualmente, tem efeito adversativo jamais suspenso. O ponto final que vem logo após o “porém” nesse poema, suspende o efeito adversativo do vocábulo, mas tem o condão de fazer com que a estrofe seguinte tenha uma força redobrada de contestação à afirmação que o eu-lírico fizera antes do “porém”. O efeito de sentido, a enunciação – ou seja, o sentido enunciado – acaba por divergir, semanticamente, do enunciado, da gramática instituída, que é subvertida pela arte.

Na seqüência, o poeta que ordenava que ao poema fossem destinadas cítaras e harpas e que convocava “Anjos de bundas redondas e troços do fundo do mar” (Barros, 1974b, p. 67), esclarece que em seu estro não cabe a habilidade de tocar harpas. Ele se diz capaz somente de empunhar “uma viola quebrada / surda como uma porta / mais nada” (Barros, 1974b, p. 67). O poeta que ridiculariza toda a tradição poética anterior, mesmo insinuando ser capaz de emulá-la, se confessa dono apenas da viola, instrumento dos festejos populares brasileiros. Mas sua viola é incapaz de entoar qualquer canto, porque, além de quebrada, é “surda como uma porta” (Barros, 1974b, p. 67). Ele explicita a sua opção poética por tudo aquilo que não tem valor, esclarecendo que o Juvêncio do poema “não é um herói” (Barros, 1974b, p. 67), que o Raphael, que já informara não ser nem o pintor renascentista nem algum anjo bíblico,

além de tudo não seria filho de Clitemnestra, ou seja, não lhe caberia a trajetória de um herói de tragédia grega.

O eu-lírico se diz tão pequeno que nenhuma cidade disputará a sua naturalidade de criança que nasceu “[s]ob o canto do bate-num-quara” (Barros, 1974b, p. 51), afinal se trata “de um menino do mato sem importância” (Barros, 1974b, p. 67). Tudo é de tal forma descartável, desprezível, sem valor e insignificante que o poema termina com várias negativas, como se fora uma página do cético Machado de Assis: “Isto não tem importância”.

O detalhe é que o Bruxo de Cosme Velho, quando escreveu o capítulo “Das negativas” das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, havia passado dos quarenta anos, e Manoel de Barros, já em seu primeiro livro, lançado com o poeta mal chegado aos vinte anos, envereda, não pelo pessimismo e pela ironia machadianos, mas por uma opção estética e poética de negar tudo que a sociedade urbana valoriza para realçar o que parece menor e buscar a essência das coisas. Essa é, incorporada pelo eu-lírico de *Poemas concebidos sem pecado*, a sabedoria popular do “bugre velho”.

Muitos estudiosos da poesia de Barros descrevem a reflexão do poeta sobre o próprio fazer poético. Por exemplo, para Maria Adélia Menegazzo (1991, p. 178), a poesia de Barros “fala sobre si mesma e descreve sua poética”; para Nismária David (2004, p. 41), “nos poemas de Barros, a linguagem volta-se sobre si mesma. O poeta age como um Narciso às avessas, visto que ele não sofre o desenlace trágico como no relato de Ovídio. A reflexão da poesia sobre a poesia, do poema sobre o poema, do verso sobre o verso, da palavra sobre a palavra constitui a essência do pensamento que o poeta tem”.

Goiandira Ortiz de Camargo (1996, p. 23), em *A poética do fragmentário: Uma leitura da poesia de Manoel de Barros*, para situar Manoel de Barros “no quadro da lírica brasileira, relacionando-o com a poesia de 22”, analisa as unidades líricas “Cabeludinho”, “Postais da cidade” e “Retratos a carvão” de *Poemas concebidos sem pecado*. Afirma que em “Cabeludinho” a vida do “herói menino [Cabeludinho] transita entre o ficcional e o mundo pessoal do poeta [Barros]” (1996, p. 31) em que “a

instância do eu poético é permeável à instância do eu pessoal” (1996, p. 32). Quanto às unidades “Postais da cidade” e “Retratos a carvão”, diz que os poemas “representam uma visão social, politizada, que não é mais a do menino, mas sim do jovem simpatizante do partido comunista” (1996, p. 172) e mostram a preferência de Barros em retratar as pessoas simples e humildes da região.

A pesquisadora conclui que em *Poemas concebidos sem pecado* existe “uma série de poemas remissivos ao universo autobiográfico de Barros, mais precisamente à sua infância” (1996, p. 172) e que Manoel de Barros “funda o espaço do novo, do anti-herói, da paródia, enfim, de uma nova linguagem essencialmente reflexiva que remete para o universo representado e para o discurso poético” (1996, p. 34). Por fim, considera que a obra, que se destaca por “poetizar um universo de referências em comunhão com as coisas do chão e com os marginalizados pela sociedade [...] elaborada auscultando a cultura local e a fala do povo, fonte promanadora de palavras” (1996, p. 213), define o projeto estético de Barros.

Concluimos, portanto, que uma aguda reflexão metalingüística permeia a tessitura dos versos da coletânea *Poemas concebidos sem pecado*. Valorizar o que não tem importância, apreciar as coisas no seu primitivismo, ser amante do meio ambiente e estar em comunhão com os elementos que compõem a natureza, tudo isso integra o projeto estético de Manoel de Barros.

Primeiro livro do poeta, *Poemas concebidos sem pecado* – em especial a unidade lírica “Cabeludinho” – constitui, por meio de jogos figurativos, um “romance de formação” que é uma plataforma, um manifesto, uma “profissão de fé” metapoética. As obras posteriores de Manoel de Barros reafirmarão tal ideário, voltado para as coisas que a sociedade de consumo considera sem importância, como os pedregulhos e as pequenas plantas do mato, inspirado por seres desprezados, como as lesmas e as lagartixas, construído com matéria-prima oriunda dos marginalizados, dos loucos, dos poetas, das crianças, e alicerçado na experiência de vida dos despossuídos de bens materiais.

### 3.2 – A CONSTRUÇÃO DA POESIA EM “SÃO MARCOS”

*Sou precisamente um escritor que cultivava a idéia antiga, porém sempre moderna, de que o som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro. Vão juntos. A música da língua deve expressar o que a lógica da língua obriga a crer.*

**Guimarães Rosa** (1991)

Em *Sagarana*, de 1946, livro de estréia de Guimarães Rosa, o conto “São Marcos” apresenta discurso metalingüístico. Segundo Coutinho (1991, p. 228), é a primeira teorização de Rosa sobre a linguagem e a primeira configuração da poética rosiana. A narrativa enfatiza a palavra como força capaz de alterar o destino humano e traça “um tipo de proposta de arte, mais especificamente poética” (Garbuglio, 1977, p. 192). Para Irene Gilberto Simões ([19–], p. 43), “a inclusão de ‘causos’, a incorporação de elementos orais e, principalmente, a reflexão do autor sobre a palavra mágica nos levam a pensar que o conto poderia representar uma espécie de ‘prefácio’ ao texto *Sagarana*”. Simões ([19–], p. 43) afirma ainda que Rosa, nessa narrativa, “se desdobra em crítico e chama a atenção para o vocábulo novo”.

O narrador-protagonista de “São Marcos” relata um acontecimento que lhe ocorrera quando morava em Calango-Frito, vilarejo em que moravam pessoas crédulas e praticantes de poderes sobrenaturais. Descrente de forças mágicas, João – também nomeado José –, caçoava de Nhá Tolentina, Nhá Rita Preta e Aurísio Manquitola, que acreditavam e contavam casos de mandingas; caçoava principalmente do feiticeiro de Calango-Frito, João Mangolô, o “orixá-pai de todos os metapsíquicos por-perto” (Rosa, 1976, p. 225). Embevecido pela beleza dos bichos e das plantas, João/José muitas vezes excursionava, aos domingos, pelo mato das Três Águas, passava em frente da tapera do mandingueiro João Mangolô, de quem zombava: “— Você deve conhecer os mandamentos do negro... Não sabe? ‘Primeiro: todo negro é

cachacheiro...’ [...] ‘— Segundo: todo negro é vagabundo.’ [...] ‘— Terceiro: todo negro é feiticeiro...’” (Rosa, 1976, p. 229).

Certo dia, na mata, João/José é surpreendido por súbita cegueira. Em um átimo, a percepção visual do protagonista é extinta e toda apreensão do real é transposta para o olfato, o tato e, sobretudo, a audição. Assim, João/José capta o espaço não mais pela percepção visual e sim por meio dos sons emitidos pelos seres da floresta. Nesse instante, lembra-se da narrativa sobre o poder da oração de São Marcos. Momentos antes de adentrar a mata, Aurísio Manquitola lhe relatara sobre a força dessa reza brava. No impulso, começa a proferir a prece. A oração – a força das palavras da oração de São Marcos – desvela a João/José a causa da cegueira e o faz correr, instintivamente, mesmo às cegas, para a casa de Mangolô. Após luta corporal com o feiticeiro, recobra a visão.

O conto intercala diversas histórias que mostram a força da palavra capaz de desfazer feitiços e alterar situações. Os exemplos surgem em histórias encaixadas: 1) o caso da lavadeira que, por ter insultado Cesária, tem como recompensa uma terrível dor no pé, curada apenas quando enviou, por meio de um mensageiro, o pedido de perdão; 2) o caso de Sa Nhá Rita Preta que profere palavras para fechar o corpo de João/José; 3) o caso de Aurísio Manquitola que adverte o narrador-protagonista de que não devia pronunciar a esmo a reza brava de São Marcos; 4) o caso de Tião Tranjão, que aprendera a reza, ensinada por Gestal da Gaita, safando-se assim do cárcere e recuperando a honra de homem traído. O vocábulo “palavras”, destacado em itálico na narrativa, evidencia a importância desse sema para Rosa.

O “caso-exemplo” (Rosa, 1976, p. 225) da lavadeira, relatado por Sa Nhá Rita Preta a João/José, é entrevistado no seguinte excerto:

[...] mas a mulher não parava de gritar, e... qu’ é de remédio?! [...] Aí, ela se alembrou de desfeita que tinha feito para a Cesária velha, e mandou um portador às pressas, para pedir perdão. Pois foi o tempo do embaixador chegar lá, para a dor sarar, assim de vôo... Porque a Cesária tornou a tirar fora a agulha do pé do calunga de cêra, que tinha feito, aos pouquinhos, em sete voltas de meia-noite: “Estou fazendo fulana!... Estou fazendo fulana!...”, e depois, com a agulha: “Estou espetando fulana!... Estou espetando fulana!...” (Rosa, 1976, p. 227).

Centradas em um verbo performativo que se repete, as frases proferidas por Nhá Rita ao remendar, no próprio corpo do patrão, um rasgo da roupa, servem para salvar João/José de malefícios: “Coso a roupa e não coso o corpo, coso um molambo que está rôto...” (Rosa, 1976, p. 227).

A força da palavra é perceptível também quando Aurísio Manquitola previne o narrador-protagonista sobre o poder que a oração de São Marcos exerce no indivíduo: “— Pára, creio-em-deus-padre! Isso é reza brava, e o senhor não sabe com o que é que está bulindo!... É melhor esquecer *as palavras*... Não benze pólvora com tição de fogo! Não brinca de fazer cócega debaixo de saia de mulher séria!... [...] — Não fala, seu môço!... Só a gente saber de cor, ela já dá muita desordem.” (Rosa, 1976, p. 232, grifos do autor).

Para mostrar a João/José a modificação que a reza produz no homem, Manquitola relata dois fatos. O primeiro, ocorrido com um compadre seu, Silivério, ao pernoitar, no mesmo quarto, com Gestal da Gaita, que “sabia a tal e rezava quando queria” (Rosa, 1976, p. 232), e um dia, “rosnando conversar em língua estranja”, foi capaz de subir pela parede “de pé em-pé!” (Rosa, 1976, p. 233); o segundo, o caso de Tião Tranjão – ele, ao pronunciar a oração de São Marcos, ensinada por Gestal da Gaita, escapa da cadeia e se vinga da infidelidade da amásia:

[...] Êle deve de ter rezado a reza à meia-noite, da feição que o diabo pede, o senhor não acha? Pois, do contrário, me conte: quem foi que deu fuga ao prêso, das grades, e carregou o cujo de volta para casa — quatro léguas —, que, de-madrugadinha, estava êle chegando lá, e depois na casa do outro, e entrando guerreiro e fazendo o pau desdar, na mulher, no carapina, nos trastes, nas panelas, em tudo quando há...?! (Rosa, 1976, p. 235-236).

O exemplo maior da influência da palavra concentra-se no episódio do próprio João/José que, cego pelo feitiço de Mangolô, profere a reza brava, consegue sair da floresta e, após lutar com o madingueiro, livra-se do feitiço e recupera a visão:

*Dá desordem... Dá desordem...* E, pronto, sem pensar, entrei a bramar a reza-brava de São Marcos. Minha voz mudou de som, lembro-me, ao proferir as palavras, as blasfêmias, que eu sabia de cor. Subiu-me uma vontade louca de derrubar, de esmagar, destruir... E então foi só a doideira e a zoeira, unidas a um pavor crescente. Corri.

[...]

Mas, num momento, cessou o mato. [...]

Grunhos de porcos. Os porcos de João Mangolô. João Mangolô!

— Apanha diabo! — esmurrei o ar, com formidável intenção.

Porque a ameaça vinha da casa do Mangolô. Minha fúria me empurrava para a casa do Mangolô. Eu queria, precisava de exterminar o João Mangolô!...

Pulei, sem que tivesse necessidade de ver o caminho. Dei, esbarrei no portal.

Entreí. [...] E ouvi logo o feiticeiro [...]

Fui em cima da voz. Êle correu. Rolamos juntos, para o fundo da choupana.

Mas, quando eu já o ia esganando, clareou tudo, de chôfre. Luz! Luz tão forte, que cabeceei, e afrouxei a pegada. (Rosa, 1976, p. 253-254, grifos do autor).

Entremeio à história de feitiço que cega João/José, encontramos as diversas histórias encaixadas já expostas.<sup>36</sup> Existe, porém, a “base de uma sub-estória, ainda incompleta” (Rosa, 1976, p. 236), que tem o caráter de indicar de modo mais explícito uma proposta meta-discursiva. Trata-se do duelo poético entre o narrador-protagonista e um poeta desconhecido, nomeado de “Quem-será”, através de versos escritos nos caules dos bambus. Segundo Roncari (2004, p. 122, grifo do autor), a “sub-estória ou o *desafio* nada mais é do que a discussão do tema que mais interessa ao autor [Rosa], o da perspectiva a ser assumida pela literatura. Entretanto, ele aparece encoberto por outros mais superficiais, como o dos poderes do feitiço e da reza ou da possessão e conversão.”

Nesse entrecruzar de narrativas, “São Marcos” nos possibilita vislumbrar as proposições de Guimarães Rosa sobre a importância da palavra na arte literária. A força da palavra “na magia e na poesia” (Leonel, 2000, p. 194), consubstancia-se no “universo diegético e no do discurso” (Leonel, 1995, p. 204). Segundo Leonel (2000, p. 195), o poder da palavra na magia manifesta-se na diegese por meio da “história

---

<sup>36</sup> Tieko Yamaguchi Miyazaki (1979, p. 63-106), no artigo “A antecipação e a sua significação simbólica em ‘São Marcos’, de G. Rosa”, realiza uma análise que evidencia a importância das histórias encaixadas como prognósticas do desenlace da história principal.

principal e nos encaixes que relatam fatos sobrenaturais advindos da recitação da reza”; na poesia, revela-se no embate poético entre João/José e “Quem-Será”, e no “conteúdo do discurso dissertativo do narrador”, que faz ponderações sobre a palavra em estado de poesia.

A reflexão teórica de Guimarães Rosa sobre a linguagem é formulada em “São Marcos” no episódio em que o narrador-protagonista perambula pela mata e observa “as moitas de assa-peixe e do unha-de-boi” e os bambus, “rumorejantes aos vãos do vento” (Rosa, 1976, p. 236). João/José encontra escrito nos colmos lisos e amarelados dos bambus uma quadra. Inspirado pela ação do poeta-antagonista, que lhe incita uma disputa, decide grafar um “rol de reis leoninos”:

E eu, que vinha vivendo o visto mas vivendo estrêlas, e tinha um lápis na algibeira, escrevi também, logo abaixo:

*Sargon*  
*Assarhaddon*  
*Assurbanipal*  
*Teglattphalasar, Salmanassar*  
*Nabonid, Nabopalassar, Nabucodonosor*  
*Belsazar*  
*Sanekherib.*

E era para mim um poema êsse rol de reis leoninos, agora despojados da vontade sanhuda e só representados na poesia. Não pelos cilindros de ouro e pedras, postos sôbre as reais comas riçadas, nem pelas alargadas barbas, entremeadas de fios de ouro. Só, só por causa dos nomes. (Rosa, 1976, p. 238, grifos do autor)

A inserção inusitada dos nomes de reis assírios e caldeus causa estranhamento e perturba o leitor, pois parece, no primeiro momento, uma enumeração de palavras, um amontoado caótico e desordenado que não têm sentido, não têm valor e não significam “nada”. Logo após, o poeta-narrador explica que os reis babilônios, caracterizados historicamente como ferozes e sanguinários (“leoninos”), são, no poema que escreveu, desprovidos de sua fúria original, do desejo de vingança que os

animava (“vontade sanhuda”) e dos ornatos que simbolizavam soberania e poder (“cilindros de pedra e ouro”), para serem representados na poesia tão só pelos nomes.

A historicidade dos reis é, portanto, desqualificada, “des-realizada” pelo poeta-narrador. Assim, ele tira os reis da história, tira-lhes da situação cultural, tira-lhes as marcas civilizatórias e os retrata como nome – “só por causa dos nomes” (Rosa, 1976, p. 238). Esse homem, nu, flagrado na gênese, é, então, nomeado. Essa nomeação, que retorna ao princípio, à origem, a um momento em que a palavra está despida de qualquer referencialidade, é o momento recuperado pela poesia.

Segundo Garbuglio (1980, p. 169), um dos grandes objetivos de toda a obra de Guimarães Rosa, e não somente em “São Marcos”, é “por a palavra em situação, sacudir o pó que cobre a superfície, obrigando a vê-la mais dentro, mais no miolo. Isto significa também eliminar o peso da temporalidade, desobstruir os caminhos e facilitar a religação com aquele espaço, com a pureza perdida.”

As inscrições nos bambus, feitas por João/José em “São Marcos”, exibem uma concepção de poesia que revela o poder da camada fônica de um vocábulo, portador, também, de um feixe de significações. As palavras – magicamente lapidadas pelo artesão da linguagem, o poeta – podem propagar uma vibração sonora capaz de: a) criar uma idéia do objeto descrito, ainda que não se saiba o sentido; b) produzir outro(s) significado(s) além daqueles enraizados no sistema da língua. Percebe-se aqui que o plano do significante sobressai-se ao plano do significado.

A preferência de Guimarães Rosa pela expressividade do elemento sonoro e o efeito produzido pela repetição de palavras é perceptível, entre muitos exemplos de “São Marcos”, no seguinte trecho: “Canso-me. Vou, Pé por pé, pé por si... Pèporpè, pèporsí... Pepp or pepp, epp or see... Pepe orpèpe, heppe Orcy...” (Rosa, 1976, p. 252). Com a reprodução dos vocábulos “pé por pé, pé por si”, unidos, agregados, recria-se termo cuja expressão lembra a língua inglesa, “Pepp or pepp, epp or see... Pepe orpèpe, heppe Orcy...”, que pode conter o anagrama português (pepp = pé por pé, e assim por diante); a expressão inglesa sugere, ainda, o sentido do “pé para ver”, “ver com o pé” ou “com vigor ver com o pé”. Já a expressão “heppe Orcy” significaria “a

par de si”, ou, desdobrado, “a par de seu pé”. O conjunto de sugestões que aglutina um significado a um significante ou, embora pareça esdrúxulo, um significante a um significado reconstruído, perfaz um signo que se renova com multiplicação de significados que convergem para o sentido principal da história, em que o narrador-protagonista está cego e, desesperado, tateando, busca sair da floresta. E ele só pode “ver” com os pés.

Irene Simões ([19–], p. 46) afirma que em Guimarães Rosa “as combinações dos vocábulos, o desenho que tece no interior do texto o campo sonoro representam a magia da palavra, a magia da escritura que o autor persegue desde o primeiro momento de sua criação literária e que, aos poucos, vai-se tornando cada vez mais espessa à medida que se concentra o trabalho criador”.

Os parágrafos seguintes de “São Marcos” registram, no nível do discurso, a postura de Guimarães Rosa diante da palavra – sua criação, sua manipulação, seu sentido:

Sim, que, à parte do sentido prisco, valia o ileso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fôra se jamais usado. [...]

E não é sem assim que as palavras têm canto e plumagem. E que o capiauzinho analfabeto Matutino Solferino Roberto da Silva existe, e, quando chega na bitácula, impõe: — “Me dá dez ítões de biscoito de *talxóts!*” — porque deseja mercadoria fina e pensa que “caixote” pelo jeitão plebeu deve ser têmo deturpado. E que a gíria pede sempre roupa nova e escôva. E que o meu parceiro Josué Cornetas conseguiu ampliar um tanto os limites mentais de um sujeito só bi-dimensional, por meio de ensinar-lhe êstes nomes: intimismo, paralaxe, palimpsesto, sinclinal, palingenesia, prosopopese, amnesosínia, subliminal. E que a população do Calango-Frito não se edifica com os sermões do novel pároco Padre Geraldo (“Ara, todo o mundo entende...”) e clama saudades das lengas arengas do defunto Padre Jerônimo, “que tinham muito mais latim”... E que a frase “*Sub lege libertas!*”, proferida em comício de cidade grande, pôde abafar um motim potente, iminente. E que o menino Francisquinho levou susto e chorou, um dia, como mêdo da toada “patranha” — que êle repetia, alto, quinze ou doze vêzes, por brincadeira bôba, e, pois, se desusara por êsse uso e voltara a ser selvagem. E que o comando “Abra-te Sésamo etc.” fazia com que se escancarasse a porta da gruta-cofre... E que, como ia contando, escrevi no bambú. (Rosa, 1976, p. 238-239, grifos do autor)

É pela voz do narrador-protagonista, ao tecer comentários em torno do poder da palavra, que Guimarães Rosa defende que a atitude dos escritores no trabalho com a linguagem é a de encontrar formas de romper com a estagnação da língua, libertando-a dos clichês e convenções, para restituir o valor estético da palavra. Assim, o escritor deve buscar o “sentido prisco” e o “ileso gume” dos vocábulos; isto é, o significado primevo das palavras, o étimo intacto, sem desgaste pelo uso. Cabe ao poeta resgatar palavras antigas e pouco conhecidas, uma vez que o vocábulo “pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fora se jamais usado” carrega a sua força original.

A faina do escritor também é perscrutar as potencialidades latentes da língua, por isso ele se permite criar, recriar e transformar os vocábulos, dando-lhe novos sentidos, e por esse processo recuperar a “porção perdida da sua potência e significado” (Daniel, 1968, p. 21). Para além da ampliação do sentido do vocábulo, explorar o “ileso gume” das palavras significa depurá-las das acepções que lhes foram enraizadas pela cultura, pois só assim se capta “aquilo que se encontra oculto atrás da aparência exterior”, isto é, a “essência do que significam” (Coutinho, 1991, p. 228). A passagem revela que para Guimarães Rosa “as palavras têm canto e plumagem” (Rosa, 1976, p. 238), têm forma e conteúdo, têm som e grafismo, e que devem ser utilizadas na amplitude de todas as suas virtualidades, tanto as do significante quanto as do significado.

Ao narrar a opção de Matutino Solferino Roberto da Silva – homem do campo, com nenhuma instrução e pouco convívio social – em pronunciar “talxóts”, variante de “caixote”, o discurso do narrador deixa entrever, ainda, que se valoriza o referente, independente da grafia e do significante que lhe dê o som na língua. A condição de um indivíduo na sociedade é medida pelo repertório verbal que ele exhibe, sobretudo se contiver vocábulos desconhecidos e incompreensíveis, pois ao que tudo indica prevalece o significante sobre o significado, para, o que parece paradoxal, enfatizar o referente. Tal concepção é homologada, na diegese, quando o narrador cita a história de Josué Cornetas, que alarga o conhecimento de “um sujeito só bi-

dimensional” apenas ao lhe ensinar palavras cultas: “intimismo, paralaxe, palimpsesto, sinclinal, palingenesia, prosopopese, amnemosínia, subliminal” (Rosa, 1976, p. 239). Segundo Roncari (2004, p. 126), “o que a maior parte deles tinha em comum era uma referência a algo que estava oculto, no fundo, por trás, esquecido, subterrâneo. O aprendizado dos conceitos deu-lhe outra dimensão ao espírito, a terceira, a da profundidade, como se acrescentasse às duas margens visíveis do rio uma terceira, invisível, porém mais verdadeira.” Ou seja, para Guimarães Rosa a poética, ao que parece, deve ir além dos dualismos opositivos e fazer síntese renovadora em forma de poesia – o que, aliás, verificamos nas análises das narrativas “Cara-de-Bronze” e “O recado do Morro”, no próximo capítulo.

Rosa, pelo que expressa em “São Marcos”, atribui valor expressivo e conotativo às palavras raras, ressoantes e sem significado aparente. Tais vocábulos, segundo o escritor, produzem tanto mais efeito no leitor quando mais a sua substância sonora parece prevalecer sobre o significado que ela contém. O sentido da palavra constituído pela sonoridade expressiva que carrega manifesta, no seu cerne, uma “força mágica de evocação ou sugestão” que transmite “no espírito humano um efeito restritivo ou libertador” (Daniel, 1968, p. 20-21). O protagonista de “São Marcos” já antecipa esse elemento central da *ars poetica* de Rosa.

Em certo momento, Guimarães Rosa expõe, pela voz do narrador, que os habitantes de Calango-Frito não se edificavam “com os sermões do novel pároco Padre Geraldo”, pois suas palavras eram entendidas por “todo o mundo”. O povo queria o aspecto ininteligível e enigmático da palavra, por isso sentia “saudades das lengas arengas do defundo Padre Jerônimo, ‘que tinha muito mais latim’”. O vocábulo simples e compreensível que não se impõe pelo efeito sonoro não têm prestígio no universo dos iletrados. Segundo Nilce Sant’Anna Martins (2001, p. 480), nessa passagem, Guimarães Rosa, metalingüísticamente, “salienta que também os analfabetos têm consciência do valor expressivo da linguagem”.

Os relatos seguintes mostram a concepção do narrador quanto ao poder da motivação sonora da palavra: 1) a locução “*Sub lege libertas!*”<sup>37</sup> é capaz de finalizar um motim; 2) o vocábulo “patranha” amedronta Francisquinho apenas pelo som, pois, “com suas consoantes oclusivas surdas e a vibrante /r/ o significante sugere pancada, algo violento, portanto, assustador para o menino” (Martins, 2001, p. 375); 3) a ordem “abra-te Sésamo”, incorporada como provérbio mágico cujo poder de expressão faz o homem que a pronuncia obter o objeto que deseja – comando que, no conto, segundo Maria Carolina Nogueira (2002, p. 127), tem o “seu caráter sobrenatural, que age sobre o mundo natural”, como que acentuado pelo narrador.

Em diversas passagens, palavras, expressões e referências remetem, designam e qualificam o próprio discurso narrativo. Eis um exemplo:

[...] diante de um gravatá, selva moldada de jarro jônico, **dizer-se** apenas *drimir* ou *amormeuzinho* é justo; e, ao descobrir, no meio da mata, um anjelim que atira para cima cinqüenta metros de tronco e fronde, quem não terá ímpeto de **criar** um **vocativo** absurdo e **bradá-lo** — Ó colossidade! — na direção da altura? (Rosa, 1976, p. 238, grifos do autor, negritos nossos).

Em “São Marcos”, cuja intriga decorre da cegueira de João/José provocada pelo feitiço de João Mangolô, a palavra se torna o elemento desencadeante da ação final e decisiva. Segundo Eduardo Coutinho (1991, p. 228), para João/José reaver a visão foi preciso que apreendesse o significado da reza brava de São Marcos, já que não acreditava em poderes sobrenaturais; no momento em que o narrador-protagonista penetrou na essência das palavras da oração foi “capaz de enxergar além do aparente” e “as palavras revelaram-lhe a causa de sua cegueira e a maneira de encontrar a cura.”

Para Sperber (1982, p. 31), é a palavra que introduz João/José no mundo da feitiçaria e da poesia. Tanto nessa quanto naquela a “realidade precisa ser transcendida, vencida, por um artifício da palavra, que provém desta mesma realidade.

---

<sup>37</sup> “Liberdade debaixo da lei.” (Rónai, 1980, p. 167.)

Por extensão, nomear a realidade permite transcendê-la. [...] Nas narrativas de *Sagarana* cada palavra e mesmo os lemas decorrem da ação e a ela revertem, tendo efeitos imediatos ou a mais longo prazo (a reza brava salva de fato, no conto).”.

A palavra para ter poder sobre quem a pronuncia ou adquirir o estatuto do poético precisa ser colocada no lugar certo e deve ser trabalhada em diversas nuances. Por exemplo, a oração de São Marcos, que proporciona uma força sobrenatural, precisa ser proferida segundo uma fórmula verbal, em que não se permite trocar a disposição das palavras, senão a força mágica se perde. Na poesia, o vocábulo para mostrar força e poder precisa ser manipulado, deve-se resgatar a sua origem, impõe-se libertá-lo do senso comum, desgastado.

Se a palavra, para adquirir o estatuto do poético, tem de ter “canto e plumagem”<sup>38</sup> e “roupa nova e escova”, a experimentação com a linguagem, apresentada pelo narrador de “São Marcos”, põe em prática a teoria anunciada. É a união entre forma e conteúdo, presente na própria linguagem da narrativa (cf. Coutinho, 1991, p. 228), é a superação da dicotomia teórica na força do poético. E o olhar de João/José mapeia os componentes da floresta, tanto os de grande porte (árvores, coqueiros, lagoa, vegetação, aves, bichos) quanto o “povinho miúdo” (Rosa, 1976, p. 246), as formigas, o louva-a-deus, as abelhas, as aranhas e, até, uma “mudinha de Cambuí” (Rosa, 1976, p. 228).

Em “São Marcos”, Guimarães Rosa pratica os “princípios defendidos”, “transformando palavra em arte” (Leonel, 2000, p. 195-196). Assim, o narrador-protagonista passa a descrever, minuciosamente, a natureza, mostrando-a bela, mas enfatizando que aquele deslumbramento somente é vivenciado por aqueles aptos a ver o mundo com olhos de arte. A narrativa apresenta diversas imagens visuais:

---

<sup>38</sup> Segundo Susi Frankl Sperber (1982, p. 31), “o ‘canto e a plumagem das palavras’, no entender de Guimarães Rosa, mudou de academicista e intelectualizada para uma linguagem antiacadêmica e antiintelectual. Com certeza há, nesta nova consciência de linguagem, nítida contribuição do modernismo.”

Os bambús! Belos, como um mar suspenso, ondulado e parado. Lindos até nas fôlhas lanceoladas, nas espiguetas peludas, nas oblongas glumas... (Rosa, 1976, p. 236)

E, nas ramas, rindo, cheirosos epidendros, com longos labelos marchetados de côres, com pétalas desconformes, franzidas, tôdas inimigas, encrespadas, torturadas, que lembram bichos do mar róseo-maculados, e roxos, e ambarinos — ou máscaras careteantes, esticando línguas de ametista.

Mas, as imbaúbas! [...] Depuradas, esguias, femininas [...] as fôlhas são estrêlas verdes, mãos verdes espalmadas [...] (Rosa, 1976, p. 241).

Quando a visão de João/José lhe é tirada, são as outras percepções sensoriais que se sobressaem e lhe indicam a direção. As imagens visuais anteriormente captadas por João/José são agora apreendidas por outros sentidos: olfato, tato e audição.

Pelo olfato:

[...] É a colher-de-vaqueiro: êste aroma, êstes ramos densos, esta casca enverrugada de resinas — sei, como se estivesse vendo vista a sua profusão de flôres rosadas. Vamos. Cheiro de musgo. Cheiro de húmus. Cheiro de água podre [...].

[...] O alhúm! O odor maciço, doce-ardido, do pau-d' alho! Reconheço o tronco. Deve haver uma aroeira nova, aqui ao lado. Está. Acerto com as fôlhas: esmagadas nos dedos, cheiram a manga. É ela, a aroeira [...] (Rosa, 1976, p. 252).

Pelo tato: “Bem, até há pouco, estava uma pedra sôlta ali. Tacteio. Ei-la. Bato com a mão, à procura do tronco da minha coraleira. Sim: a ponta da lagoa fica mesmo à minha frente.” (Rosa, 1976, p. 248).

Com intensidade, pela audição, em diversas passagens. Eis um exemplo:

[...] Ouvindo. Passara tôda a minha atenção para os ouvidos. E então descobri que me era possível distinguir o guincho do paturi do coicho do ariri, e até dissociar as corridas das preás dos pulos das cotias, tôdas brincando nas fôlhas sêcas.

[...]

Tão claro e inteiro me falava o mundo, que, por um momento, pensei em poder sair dali, orientando-me pela escuta. [...] Jamais tivera eu notícia de tanto silvo e chilro, e o mato cochichava, cheio de palavras polacas e de mil bichinhos tocando viola no ôco do pau. (Rosa, 1976, p. 249-250).

Dentre todos os sentidos, é a percepção visual a mais utilizada pelo narrador-protagonista para captar os detalhes do espaço que o circunda, porque para ele só aquilo que pode ser visto tem sabor: “Experimento um cigarro — não presta, não tem gosto, porque não posso ver a fumaça” (Rosa, 1976, p. 248). Ao recobrar a visão, eufórico – “E como era bom ver!” –, percebe várias cores em diversas gradações: “Na baixada, mato e campo eram concolores. No alto da colina, onde a luz andava à roda, debaixo do anjelim verde, de vagens verdes, um boi branco, de cauda branca. E, ao longe, nas prateleiras dos morros cavalgavam-se três qualidades de azul” (Rosa, 1976, p. 255).

O olhar, “mediador entre o ser e a realidade” (Nogueira, 2002, p. 109), analisa, examina, compara, sente e nomeia as coisas do mundo natural: “Porque não é a êsmo que se vem fazer uma visita [...] cada lugar tem indicação e nome, conforme o tempo que faz e o estado de alma do crente” (Rosa, 1976, p. 242). Aquilo que é visto por João/José é magicamente transformado em Verbo – “utilizando termos distantes do lugar-comum, no exercício do prazer estético” (Nogueira, 2002, p. 109) – com intenções específicas: o “sentido prisco” e o “íleso gume”.

Segundo Garbuglio (1977, p. 194), Guimarães Rosa, no conto “São Marcos”, explora as propriedades misteriosas das palavras e “coloca o problema da inovação poética, como fundamento da criação literária”, sendo possível estabelecer uma relação entre a narrativa e a proposta de arte que ela traduz, a partir de duas histórias entrelaçadas no enredo do conto: a cegueira de João/José e a disputa poética travada entre o narrador-protagonista e “Quem-Será”. Para Garbuglio (1977, p. 193), a repentina cegueira de João/José constitui um modo de Guimarães Rosa “jogar com os dados ocultos ou não percebidos da realidade”. A transferência do contato com a realidade para o campo auditivo, ocasionado pela ausência da visão, é que possibilita ao narrador-protagonista “compor as várias feições do mundo” (Garbuglio, 1977, p. 194), isto é, descortinar a face oculta da realidade. A percepção visual mostra ao narrador-poeta somente uma faceta dessa realidade, que “aparece, pois, mutilada pela composição, uma vez que o narrador a apreende apenas nos elementos externos de sua

manifestação, ou por desconhecimento ou pela incapacidade humana de perceber o que está além da aparência das coisas.” (Garbuglio, 1977, p. 193)

A visão equivale, no dizer de Garbuglio, ao automatismo das convenções, que limita o homem a enxergar só o aparente; já a audição, o tato e o olfato, que rompem com as estruturas lógicas, corresponderiam à construção de uma outra realidade, a faixa invisível dos componentes que é investigada profundamente.

O instrumento que dá existência à realidade oculta é a palavra. Na oração de São Marcos, por exemplo, a potencialidade da ação (ato/fato potencial) está contida na palavra. Na poesia, a palavra “em estado de dicionário” (Garbuglio, 1977, p. 195) é, também, potencialmente mágica e poética, quando manipulada “pelo demiurgo que a anima” (Garbuglio, 1977, p. 193). Magia e poesia se equivalem como potência contida nas palavras. Essa igualdade mútua, segundo Garbuglio, transparece na história da disputa poética entre “Quem-Será” e João/José, que manifesta, também, uma nova proposta de poesia, para além dos liames da poética tradicional.

Para Garbuglio, os versos escritos por “Quem-Será” mostram um tipo de poesia em que prevalece a rima e a métrica; uma poesia que exprime “uma rede de componentes lógicos visando a um significado explícito” (Garbuglio, 1977, p. 195). Inversamente, a de João/José conserva em seus versos uma poesia solta, sem a ligação exata a um significado determinado, predominando o “poder de sugestão que as palavras guardam, intacto, para oferecer abertura mais ampla” (Garbuglio, 1977, p. 195).

O “rol de reis leoninos” mostra a força da palavra para sugerir um universo: “os vocábulos têm neles mesmos a camada poética que se apreende pelos sons e pela forma externa” (Garbuglio, 1977, p. 196). É a partir dos poemas construídos por “Quem-Será” e João/José e grafados nos colmos dos bambus que se entrevê, segundo Garbuglio (1977, p. 196), a proposição de uma poética inovadora de Guimarães Rosa, que transcrevemos no quadro abaixo:

“Quem-Será”	João/José
<ul style="list-style-type: none"> <li>• poética tradicional, nos limites das convenções</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• poética nova e singular</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• preocupada em significar</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• preocupada em sugerir</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• a palavra é meio para certo fim</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• a palavra é meio e fim em si mesma, isto é, elemento significante e significado a um só tempo</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• a articulação de uma idéia tradicional de poesia que utiliza a palavra pela sua força semântica</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• evidencia o poder virtual da palavra cujo poder mágico alarga o campo de seu valor e de suas impressões</li> </ul>
Fonte: cf. Garbuglio (1977, p. 196)	

No dizer de Maria Célia Leonel (1995, p. 204), na diegese “a magia vale o significante como som sagrado, raramente pronunciado, e, por isso, capaz de sortilégios. No universo do discurso, som e grafia estranhos ou ineditamente arranjados asseveram o valor estético da palavra.”

Como vimos, em “São Marcos”, Guimarães Rosa faz, portanto, uma reflexão metalingüística sobre a natureza da linguagem poética. Conforme Rosa, para a palavra re-adquirir a poesia que contém em seu âmago, – “cada palavra é, segundo sua essência, um poema” (Rosa, 1991, p. 89) – é preciso limpá-la das impurezas do uso comum, do clichê, do desgaste e do acúmulo de acepções que adquire com o tempo.

Desvestir os vários sentidos que as palavras apresentam é regatar o seu poder de origem e restituir a elas o valor perdido, isto é, o “sentido prisco” e o “ilesos gume” de que fala Rosa (1976, p. 238). No dizer de Bosi (1995, p. 430, grifos do autor), em Guimarães Rosa “a palavra é sempre um feixe de significações: *mas ela o é em um grau eminente de intensidade* se comparada aos códigos convencionais de prosa. Além

do referente semântico, o signo estético é portador de sons e formas que desvendam, fenomenicamente, as relações íntimas entre o significante e o significado.”

Em “São Marcos”, todos os sentidos despertados na fuga cega da mata apreendem a realidade. Mas é o poder da palavra que muda o destino de João/José e o cura da cegueira. Entrar de posse da palavra significa, portanto, estar livre da cegueira, ao mesmo tempo que ver significa entrar de posse da palavra. Desse modo, dialeticamente, em “São Marcos”, a cegueira do protagonista descortina-lhe um novo mundo, revelado pelas demais percepções sensoriais, e só é curada pelo verbo. A palavra detém o poder do conhecimento mágico, poético e real do mundo, a renovação lexical, através do “sentido prisco” dos vocábulos, expõe o cerne do humano e constrói a poesia.

### 3.3 – IGUAIS, PRÓXIMOS, SÍMILES?

Vimos que a reflexão metapoética já está presente desde o primeiro livro de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa. Em ambos, a reflexão delineada em *Poemas concebidos sem pecado* (1937) e “São Marcos” (*Sagarana*, 1946), constituem um projeto que será referendado em suas obras posteriores. Ou seja, a partir do discurso de Cabeludinho, narrador-poeta, e de João/José, poeta-narrador, é possível extrair a primeira *ars poetica* tanto do poeta mato-grossense quanto do ficcionista mineiro.

José Carlos Garbuglio (1977, p. 183), ao analisar os contos “O Burrinho Pedrês”, “A hora e a vez de Augusto Matraga” e “São Marcos”, evidencia que, embora os contos de *Sagarana* não revelem a força e a grandeza das obras subseqüentes do escritor, eles contêm a gênese de procedimentos, no nível técnico, temático e lingüístico, que serão desenvolvidos posteriormente por Guimarães Rosa. Garbuglio demonstra, também, que *Sagarana* é um “livro de exercício, é verdade, mas onde se definem os caminhos ulteriores e onde vemos alargado o projeto inicial.”

A mesma reflexão feita por Garbuglio pode ser aplicada ao primeiro livro de Manoel de Barros. Em *Poemas concebidos sem pecado*, é possível vislumbrar o caminhar da poesia de Barros, no que tange ao tema e ao trabalho com a linguagem, que vai se aperfeiçoando nas produções editadas a partir de 1956, tanto que “a partir da publicação de *Poesias*, de 1956, o poeta conquista a chamada escritura *manoelês*, como ele próprio definiu o seu estilo.” (Camargo, 2004, p. 107, grifo do autor)

No artigo “Guimarães Rosa e Manoel de Barros: confluência de poéticas”, Goiandira Camargo (1999a, p. 45) afirma que o primeiro livro de Barros é “um exercício de poesia, já com alguns elementos que desenvolveria em sua poética madura.”

Retomemos o quadro de Garbuglio (1977, p. 196) que apresentamos no item anterior deste capítulo. No quadro, são mostradas em “São Marcos” as diferenças entre a poética tradicional, figurativizada por Quem-Será, e uma poética “nova e singular”, esposada por João/José. Guimarães Rosa, claro está, é adepto das proposições do protagonista de “São Marcos”. Como vimos, trata-se da primeira manifestação metapoética do ficcionista mineiro, configurando um projeto estético. Em Manoel de Barros, a personagem principal de *Poemas concebidos sem pecado* também apresenta o projeto do poeta. À semelhança do quadro de Garbuglio, em Barros teríamos as seguintes oposições:

“Literato oficial” <sup>39</sup>	Cabeludinho
• A poesia deve seguir o padrão clássico	• A poesia não deve seguir normas estabelecidas
• A poesia deve retratar apenas os temas cristalizados pela tradição	• A poesia deve retratar temas inspirados no cotidiano
• A poesia deve apresentar somente personagens heróicas	• A poesia deve apresentar os “des-heróis”
• Poesia deve permanecer apegada aos tratados de versificação	• A poesia deve romper com a forma tradicional
• A poesia deve ter linguagem grandiloquente	• A linguagem da poesia deve ser comum, coloquial, com expressões prosaicas
• Os gêneros literários devem ser estanques	• A poesia deve ser um amálgama de gêneros literários
• A poesia tem uma Musa, elevada a categoria de divindade, que a inspira	• A poesia não tem a Musa como divindade, apenas como mulher comum, e deve se inspirar no que venha do “ermo”
• O eu-lírico deve manusear instrumentos musicais antigos e sofisticados: harpas e cítaras	• O eu-lírico deve manusear um instrumento musical popular: “viola”

<sup>39</sup> Esta expressão é de Manoel de Barros (1974b, p. 59) e consta no poema “A draga”, de *Poemas concebidos sem pecado*. As características da figura do “literato oficial” são retiradas do conjunto das unidades líricas de *Poemas concebidos sem pecado*.

Maria Célia Leonel (2000) analisa detidamente o conto “São Marcos”, mostrando que um trecho da narrativa traz uma reflexão metaliterária. Nesse conto, Guimarães Rosa evidencia seus “princípios poéticos [...] de modo explícito” (Leonel, 2000, p. 196) e apresenta “um narrador protagonista com extremada sensibilidade plástica e auditiva no que se refere ao universo da natureza e que é, ao mesmo tempo, poeta e teorizador da linguagem poética.” (Leonel, 2000, p. 198)

Se as personagens João/José e Cabeludinho podem ser consideradas, respectivamente, alter-egos da postura poética que Guimarães Rosa e Manoel de Barros defendem, vejamos as proposições dos dois escritores, tal como podem ser inferidas das afirmações de suas personagens e da interpretação das obras em que esses personagens são apresentados:

CARACTERÍSTICAS COMUNS	
<i>Poemas concebidos sem pecado</i> (1937), de Manoel de Barros (1916- )	“São Marcos” <i>Sagarana</i> (1946), de Guimarães Rosa (1908-1969)
• Propõe uma poética nova	• Propõe uma poética nova
• Critica a linguagem estereotipada	• Critica a linguagem estereotipada
• Recupera a origem da palavra	• Recupera a origem da palavra
• Recusa o estilo grandiloquente	• Recusa o estilo grandiloquente
• Valoriza o repertório verbal e a linguagem do povo	• Valoriza o repertório verbal e a linguagem do povo
• Faz renovação lexical	• Faz renovação lexical

<b>OUTRAS CARACTERÍSTICAS DE GUIMARÃES ROSA</b> CF. “SÃO MARCOS”, <i>SAGARANA</i> (1946)
• A palavra tem poder de sugerir idéias, é signo de poder-fazer
• O significante prevalece sobre o significado
• A sonoridade da palavra tem poder motivacional

<b>OUTRAS CARACTERÍSTICAS DE MANOEL DE BARROS</b> CF. <i>POEMAS CONCEBIDOS SEM PECADO</i> (1937)
• O verso é incompleto e lhe falta nexos semântico
• A poesia é ficcionalizada e narrativizada
• A poesia tem afinidade com as crianças e com os dementes
• A poesia concretiza o abstrato e faz abstração do concreto
• A poesia faz alusões à mitologia greco-romana
• O eu-lírico indicia a necessidade da poesia ser uma intervenção social
• As instituições são dessacralizadas
• O discurso poético apresenta subversão semântica
• A poesia se constrói com apelo visual
• A poética amalgama o telúrico da origem ao universo infantil e à sabedoria do bugre velho.

Os quadros nos mostram que, de fato, entre a obra dos dois escritores existem muitas similitudes. Vimos também que o projeto estético de Barros já está delineado, ao menos parcialmente, na obra juvenil de 1937. Percebe-se que, nos aspectos em que suas estéticas se assemelham, o empreendimento de Barros é anterior ao de Rosa; ou seja, o poeta mato-grossense propôs tal postura artística antes da obra do ficcionista mineiro fazer parte do sistema literário nacional. Por outro lado, é

inegável que quando Rosa estreou, em 1946, com *Sagarana*, já embaixador e perto de completar quarenta anos, apresenta uma coletânea longamente meditada e retrabalhada, muito embora somente alcance o auge de sua proposição estética dez anos depois, com *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*. Nesse ínterim, Barros amadurecia o seu pensamento, lapidava o seu instrumental poético, aprofundava a sua visão de mundo e afinava as proposições vanguardistas que apresentara em sua obra de estréia.

É possível especular que, a partir de certo momento, o convívio com a obra rosiana propiciou a Barros reflexões que consolidaram a sua própria *ars poética*. Tal hipótese se reforça com a epígrafe que Barros apôs à coletânea *Compêndio para uso dos pássaros*, lançada em 1961: meia dúzia de pequenos excertos de “Cara-de-Bronze”. Outras fontes não dão maiores pistas. Por exemplo, basta-nos aqui registrar que, compulsando o levantamento bibliográfico feito por Walquíria Béda (2002, p. 89), localizamos que a primeira entrevista concedida por Barros foi publicada somente em 1986, no *Jornal Moda Guaicurus*, edição de 1º a 15 de novembro.<sup>40</sup>

No caso, patenteia-se a lição lapidar de Luiz Costa Lima (1995, p. 172), para quem “mais que conhecimento, uma influência é sinal de um reconhecimento de si mesmo no outro.” Ou seja, o Rosa que porventura exista em Barros é o Barros que já pré-existia no próprio Barros. Quanto a esse aspecto, impossível não mencionar o Borges (1999, p. 96-98) de “Kafka e seus precursores”, para então fazermos o seguinte raciocínio: a grandeza da obra posterior, no caso a de João Guimarães Rosa, nos faz ver o rosiano que já existia sem a força do original que lhe é posterior, no Manoel de Barros da juventude.

Por outro lado, também vimos que muitas proposições de Barros em sua poética não encontram paralelo nas proposições e realizações da obra de Guimarães Rosa. Entre estas, a mais relevante parece ser a idéia de que a poesia deve inserir-se na

---

<sup>40</sup> O primeiro relato de Manoel de Barros de quando e de como se deu o encontro com Guimarães Rosa localizamos na entrevista concedida pelo poeta a Turiba (1989), sem descartar a possibilidade de que possa ter mencionado o ficcionista mineiro em alguma ocasião anterior.

discussão social como instrumento de “ação”, propositiva de mudança, indicativa da necessidade revolucionária; essa idéia, o eu-lírico assim apresenta em *Poemas concebidos sem pecado*: “É preciso AÇÃO AÇÃO AÇÃO / Levante desse torpor poético, bugre velho!” (1974b, p. 56) Esse senso da necessidade de questionar o instituído o poeta radicalizará em suas coletâneas da maturidade.

Já no campo propriamente lingüístico, o que parece haver é uma opção rosiana pela subversão predominantemente lexical e sintática, enquanto em Barros a subversão se dá, antes de tudo, pelo sentido, pela semântica – isso não significa que em Barros não haja neologismos lexicais ou sintáticos nem que em Rosa não existam desvios semânticos.

O jogo imagético dos dois autores, o trabalho lingüístico, a textura discursiva, toda a poética que empreendem, contém elementos de rompimento com o usual que os faz parecer símiles. Observamos em detalhe, nos próximos capítulos, tanto essas proximidades entre os dois artistas quanto as características que os tornam unos, distinguíveis, personalíssimos em seus trabalhos, e que os afastam radicalmente um do outro, uma vez que existe um largo campo de dissenso entre as duas obras, o que não vem sendo observado e estudado pelos analistas.

## **4 – A BUSCA DO POÉTICO**

Afirmamos no item anterior que na primeira obra de Guimarães Rosa e na primeira obra de Manoel de Barros já estão delineadas as poéticas que cada um se propõe realizar. Nosso objetivo, nesse capítulo, é rastrear como os dois escritores constroem a reflexão metalingüística para chegar à essência do fazer poético.

Para aprofundarmos e comprovarmos as similitudes entre Manoel de Barros e Guimarães Rosa fazemos uma leitura comparada entre os poemas “O fotógrafo”, de *Ensaaios fotográficos* (2000), e “As lições de R. Q.”, de *Livro sobre nada* (1996), de Barros, e as narrativas “Cara-de-Bronze” e “O recado do morro”, de *Corpo de baile* (1956), de Rosa.

#### 4.1 – A FOTOGRAFIA DO “SOBRE”

*Tal fotografia que destaco e de que gosto não tem nada do ponto brilhante que balança diante dos olhos e que faz a balança oscilar; o que ela produz em mim é exatamente o contrário do estupor; antes uma agitação anterior, uma festa, um trabalho também, a pressão do indizível que quer se dizer.*

**Roland Barthes (1984)**

A poesia de Manoel de Barros é feita de rupturas, frases fragmentadas, montagens insólitas, metáforas inusitadas, complexas e incongruentes. As categorias gramaticais são subvertidas, adquirem valor diferente, ditadas não por regras estabelecidas, mas pela necessidade de traduzir a realidade em uma nova semântica. O poeta estabelece relações inesperadas entre as palavras, instaura ambigüidades que se enraízam na desestabilização dos sentidos. Assim, apresenta uma linguagem fora do pragmatismo dos padrões lingüísticos convencionais e sua poesia surge como festejos de linguagem.

O escritor mato-grossense, para abalar a percepção do real, se propõe a levar ao extremo, à tensão máxima, a força poética do signo. Essa força pode ser dimensionada no arranjo inusitado das palavras, como por exemplo: “Ninguém outro poeta...” (Barros, 2000, p. 12). No trivial da linguagem cotidiana, qualquer um diria “Nenhum outro poeta” ou “Ninguém no mundo”, mas o poeta causa estranhamento com a inversão, cruzando sintagmas, para obter a simbiose de “Ninguém outro poeta...” (Barros, 2000, p. 12).

Barros demonstra que o espaço da poesia não se prende ao racional, às normas estabelecidas. O poeta ousa traduzir em palavras o que é inalcançável pela sintaxe usual, provocando uma semântica inusitada, a partir de um modo de escrever

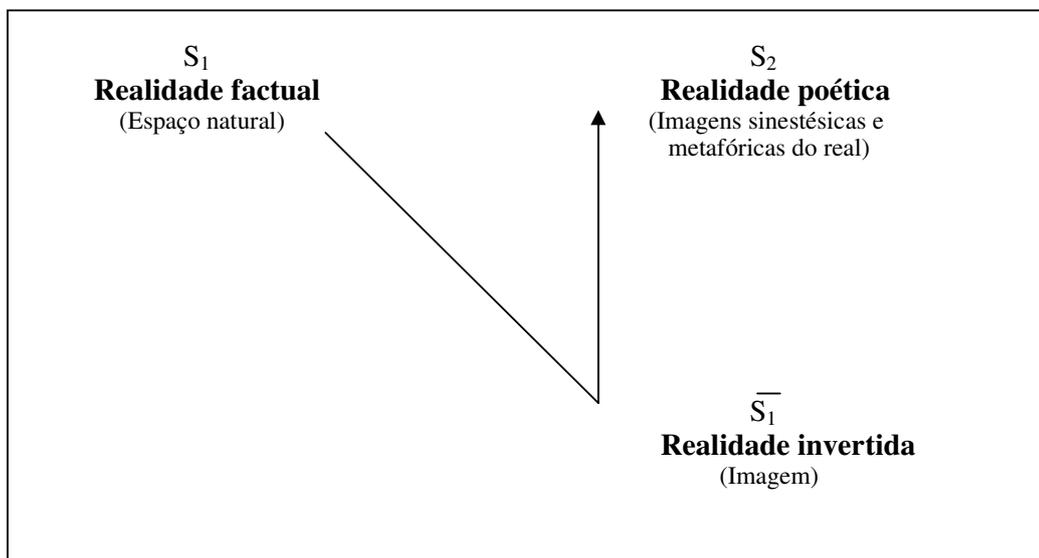
regido pela imaginação. No verso já citado, “Ninguém outro poeta...” (Barros, 2000, p. 12), por exemplo, o inusitado da seleção das palavras e a inexistente regência gramatical constituem uma sintaxe nova, denominada de “manoelês arcaico” (Barros, 1996b, p. 43). Em *Face imóvel* (1942), temos diversos exemplos: “As portas emitiam mulheres” (Barros, 1942, p. 8), “A viola sustava a cabeça de um cego” (Barros, 1942, p. 8) e “A obesa Marcelle instalada / engole álcool de coxas flácidas.” (Barros, 1942, p. 28)

Uma das imagens do livro de 1942, no poema “O muro”, será desdobrada em *Ensaios fotográficos*, de 2000. “Era um muro ancião e tinha alma de gente”, observa Barros (1942, p. 39), para depois, em “O fotógrafo” (Barros, 2000, p. 12), buscar a essência dos objetos para além do visível, eliminando a prosopopéia. Analisemos em detalhe como esse procedimento se configura em Manoel de Barros.

No poema “O fotógrafo”, o eu-lírico, para atingir a poeticidade do mundo que o circunda, vê a realidade de tal forma enviesada que o modo como vê o mundo chega mesmo a ser contrário ao sentido natural das coisas. Para ter essa percepção, essa visão anômala, o eu-lírico estende o olhar invertido pelo prisma de um jogo de lentes que “con-fundem” o globo ocular, já viciado e acostumado com a visão habitual e normal do cotidiano. O olhar transgressor transfigura o natural, que vem transgredido para o texto em estado de inusitado, de ambigüidade e de estranhamento.

Temos, nesse poema de Manoel de Barros, um jogo opositivo. Essa oposição, ainda que mínima, funda todo o significado de “O fotógrafo”. A contradição presente no poema é o jogo “realidade factual” *versus* “realidade poética”. É a partir do deslocamento do espaço natural (ou dos elementos e seres contidos no espaço natural) que as imagens se recompõem e são apreendidas pelos sentidos, conforme o quadro abaixo:

**Quadro 1 – A construção da realidade poética em Manoel de Barros**



O engendramento poético, ao referencializar o mundo por meio da imagem (transfiguração, tropos, metáfora), rompe com a realidade e instaura o surpreendente, falando do real a partir do seu avesso: a imagem da não-coisa – ou, mais exatamente, da “sobre-coisa”, conforme o dizer de Riobaldo em *Grande sertão: veredas*: “Não sei contar direito. Aprendi um pouco foi com o compadre meu Quelemém: mas ele quer saber tudo diverso: quer não é o caso inteirado em si, mas a *sobre-coisa*, a outra-coisa.” (Rosa, 1972, p. 152, grifo nosso)

Teóricos e escritores criaram expressões que remetem a significados semelhantes. Por exemplo, João Alexandre Barbosa (1999, p. 4), em palestra proferida no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FCL-Ar/UNESP, trabalha com o conceito “acréscimos de significante”,<sup>41</sup> retomando-o do crítico Frank Kermode. Ou Hemingway ao dizer que “a dignidade de movimento de um *iceberg* é devido ao fato de apenas um oitavo de seu volume estar acima da água”. (Cf. Baker, 1974, p. 134)<sup>42</sup> Greimas (2002, p. 74, grifo nosso), em *Da imperfeição*, aponta que a

<sup>41</sup> Esse conceito refere-se as novas significações que todo texto literário ganha a partir das leituras.

<sup>42</sup> Cf. também Hemingway (1990, p. 44 e 81).

“figuratividade não é uma simples ornamentação das coisas, ela é a tela do parecer cuja virtude consiste em entrever o *além-sentido*”.

As expressões “sobre-coisa”, “acréscimos de significante”, “*iceberg*” e “além-sentido” parecem designar as imagens do real captadas pelo olhar enviesado que o eu-lírico estende sobre o mundo em “O fotógrafo”. O eu-lírico é o observador que fotografa – com palavras – representações daquilo que em dado momento o impressionou, fixando figurativamente o que, na verdade, não se pode fixar pela máquina fotográfica trivial. Lança sobre o real um olhar às avessas, que é trasladado para a poesia por uma ótica transgressora e criativa: ao pintar, as imagens transfiguradas do real espocam em um caleidoscópio de metáforas.

Os poetas usam um olho anômalo. Escrevem em pauta anormal. Utilizam, no dizer de Jorge de Lima (1974, p. 69), um “olho míope” que faz outro mundo. Por exemplo, Camões (1972, p. 123) viu o amor como “fogo que arde sem se ver” e Carlos Drummond de Andrade (1998, p. 137), no poema “Morte do leiteiro”, define a “aurora” no enlaçar amoroso como “leite, sangue... não sei”. As imagens são genuínas visões e experiências que cada poeta tem do mundo. Realidade re-criada com palavras. Enquanto o homem comum vê uma coisa, o poeta, no dizer de Jorge de Lima, sendo “míope” vê o mundo, diante do mesmo espetáculo, com olhos de arte. Ou, como poeticamente se expressa Manoel de Barros em “O fotógrafo” (Barros, 2000, p. 11-12), o olho anômalo é capaz de captar e produzir efeitos como estes:

Difícil fotografar o silêncio.  
Entretanto tentei. Eu conto:  
Madrugada a minha aldeia estava morta.  
Não se ouvia um barulho, ninguém passava entre  
as casas.  
Eu estava saindo de uma festa.  
Eram quase quatro horas da manhã.  
Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado.  
Preparei minha máquina.  
O silêncio era um carregador?  
Estava carregando o bêbado.  
Fotografei esse carregador.  
Tive outras visões naquela madrugada.  
Preparei minha máquina de novo.

Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado.  
 Fotografei o perfume.  
 Vi uma lesma pregada na existência mais do que na  
 pedra.  
 Fotografei a existência dela.  
 Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo.  
 Fotografei o perdão.  
 Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa.  
 Fotografei o sobre.  
 Foi difícil fotografar o sobre.  
 Por fim eu enxerguei a *Nuvem de calça*.  
 Representou para mim que ela andava na aldeia de  
 Braços com Maiakovski — seu criador.  
 Fotografei a *Nuvem de calça* e o poeta.  
 Ninguém outro poeta no mundo faria uma roupa  
 mais justa para cobrir a sua noiva.  
 A foto saiu legal.

A discursivização do eu-lírico incide sobre a projeção do olhar, que ativa as percepções auditiva, visual e olfativa. A visão dos fatos vividos e relatados mostra um outro viés da realidade, fabrica o mundo, lido e sabido, a partir de novas perspectivas.

Mesmo diante da dificuldade do propósito, o eu-poemático pretende evidenciar o que não é visível: fotografar o silêncio. Os primeiros versos – “Difícil fotografar o silêncio / Entretanto tentei. Eu conto” (Barros, 2000, p. 11) – contêm essencialmente os elementos funcionais que serão desenvolvidos à frente.

É possível perceber, aqui, o jogo retórico, aliás, irônico, do eu-lírico ao propor, primeiramente, uma desaceleração no discurso, colocando um empecilho: a dificuldade. Logo após, promove uma desarticulação que acelera o discurso: “Entretanto tentei. Eu conto” (Barros, 2000, p. 11). “Eu conto” converte-se no Programa Narrativo<sup>43</sup> através do qual o eu-lírico realiza o seu fazer principal – fotografar –, para o qual é competente.

Por trás da seqüência “fotografar”, “tentar” e “contar” há uma performance<sup>44</sup> que se cumpre passo a passo pelo eu-lírico. No percurso pretendido, subentende-se,

<sup>43</sup> Programa Narrativo é a unidade elementar que organiza o texto como narrativa.

<sup>44</sup> Performance, segundo a teoria semiótica greimasiana, representa a ação do sujeito para conseguir seu objetivo, nomeado por Greimas como objeto-valor. O objeto-valor – ou objeto – significa todo “lugar de investimento dos valores (ou das determinações) com as quais o sujeito está em conjunção ou em disjunção.” (Greimas, 1983, p. 313)

além do querer inicial, a confirmação de um saber (como e o que fazer) e a conquista gradativa de poder efetivar a transformação (fotografar), para o qual o eu-lírico detém competência.<sup>45</sup>

O eu-poético sente com intensidade, em um determinado momento, a presença do silêncio. Deslumbra-se<sup>46</sup> diante dele e decide fotografá-lo, captando-o pelo orifício da câmara lírica, o que equivale, no nível lingüístico, ao discurso que deforma a realidade factual e a recompõe com os alinhavos de fragmentos esparsos. Assim, fotografa não a coisa, mas os abstratos que a ela se vinculam: o imponderável. E, como um enorme caleidoscópio, o eu-lírico vai mostrando a beleza lírica das coisas.

É justamente a “experiência estética” (Greimas, 2002, p. 26) que manipula o eu-lírico para o querer-fazer, com o que o eu-lírico realiza o percurso do fazer do fotógrafo. Desse modo, o eu-poético fotografa as marcas que o silêncio produz nas coisas. Henri Mitterand (1985) entende o espaço não como algo imposto de uma só vez, mas construído à medida dos atos e dos deslocamentos do sujeito observador, da própria atividade de descoberta, de conhecimento e de inferência; isso fica bem claro no poema “O fotógrafo”, quando o espaço vai pouco-a-pouco se revelando.

O verso “Tive outras visões naquela madrugada” (Barros, 2000, p. 11) indica que o eu-poemático, a cada momento que prepara a máquina, retrata uma faceta do silêncio. Porém, para estar em conjunção com seu objeto-valor,<sup>47</sup> ele dá “concretude” a cada aspecto particular que reflete, no momento em que figurativiza a apreensão fotográfica do intangível: o perfume, o perdão, o sobre e a Nuvem de calça.

Para conseguir o que deseja – “fotografar o silêncio” (Barros, 2000, p. 11) – o eu-lírico prossegue a busca com programas narrativos auxiliares (ou PNs de uso) que

---

<sup>45</sup> Segundo Floch (2001, p. 25, grifos do autor), “se a performance é considerada como um fazer, a competência é concebida como a combinação de um *querer-fazer*, de um *dever-fazer*, de um *saber-fazer* e de um *poder-fazer* prévios, que poderão estar figurados especialmente em termos de desejo ou de vontade, de obrigação ou de respeito à lei, de conhecimento ou de experiência, de meios ou de potência física.”

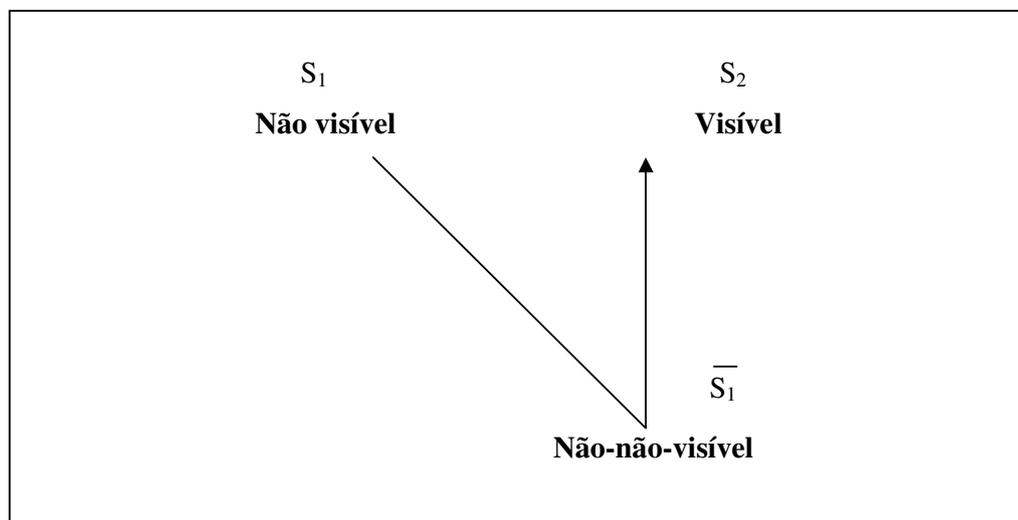
<sup>46</sup> O deslumbramento é uma fratura que atinge o sujeito e é capaz de transformar a visão (Greimas, 2002, p. 26). É a estesia que o objeto provoca no artista. Para Greimas (2002, p. 26), a estesia é a experiência estética de um evento extraordinário enquadrado pela cotidianidade, é uma supra-realidade englobada pela realidade.

<sup>47</sup> Há dois tipos diferentes de relação do sujeito com o objeto: conjunção e disjunção. O sujeito está em conjunção ( $S \cap O$ ) com o objeto-valor quando o conquista e em disjunção ( $S \cup O$ ) quando o perde.

reúnem as condições para a execução do programa principal (ou PN de base):<sup>48</sup> “Difícil fotografar o silêncio / Entretanto tentei. Eu conto / [...] / A foto saiu legal” (Barros, 2000, p. 11-12). Ou seja, de um estado inicial em que o sujeito ainda não possui o objeto ( $S \cup O$ ) passa-se ao estado de conjunção com o mesmo ( $S \cap O$ ). Ou seja, da realidade factual, que ele vê invertida (não factual), chega à realidade poética.

O grande paradoxo do poema é observável quando o eu-lírico, para realizar o objetivo proposto, vê o que não é visível a partir das percepções olfativa e auditiva. Esse é o jogo lúdico-metafórico do poema, conforme se observa no quadro abaixo:

**Quadro 2 – O eu-poético vê o que não é visível**



O poeta utiliza a idéia da imagem e da fotografia na busca do “instante-nada” das coisas, e encarna um fotógrafo que, para retratar o silêncio, focaliza o perfume, a existência, o perdão, o sobre e a Nuvem de calça.

Nos versos “Ia o Silêncio pela rua carregando o bêbado / Fotografei esse carregador” (Barros, 2000, p. 11), o eu-lírico personaliza o silêncio, concretizando-o,

<sup>48</sup> Programa Narrativo (PN) de base equivale ao objetivo principal do sujeito, o seu maior desejo, e Programa Narrativo de uso corresponde aos diversos meios utilizados pelo sujeito para atingir o seu objetivo. Segundo Greimas e Courtés (1983, p. 354), “um PN se transformará em PN complexo sempre que exigir a realização prévia de um outro PN: é o caso, por exemplo, do macaco que, para alcançar a banana, deve primeiro procurar a vara. O PN geral será, então, denominado PN de base, enquanto os PN pressupostos e necessários serão ditos PN de uso: estes são em número indefinido, ligados à complexidade da tarefa a cumprir [...]”.

primeiramente, para poder fotografá-lo. A sensação auditiva que emerge do silêncio é transposta para a categoria visual. Assim, torna-se visual o que não é visível: o silêncio. Para isso, concretiza o “silêncio”, com a escolha do vocábulo “carregar”, que, segundo Borba (2001, p. 45), é verbo de ação-processo, tendo por complemento o substantivo concreto “bêbado”. Portanto, o silêncio, substantivo abstrato utilizado como substantivo comum erigido em substantivo próprio, como que se torna agente, e é figurativizado como algo capaz de agir ; desse modo, “carrega” o bêbado, e o poeta dinamiza a descrição da cena que ali se narra.

Ocorrem opacidade e desvio no emprego da palavra silêncio, uma vez que entre ela e o “carregando” há uma impertinência que motiva o figurado da expressão e oferece o tom metafórico. A sintaxe, perturbada, cria instabilidade semântica, instaura uma metáfora inverossímil e possibilita efeitos de sentido que a linguagem gramaticalizada não permitiria.

Em “Tinha um perfume de jasmim no beiral do sobrado / Fotografei o perfume” (Barros, 2000, p. 11), o sujeito não estende o seu olhar para o objeto concreto, “jasmim”, mas para o perfume que dele exala. Desse modo, a presença do jasmim é percebida pelo cheiro que a sensação olfativa capta. O perfume fotografado é fusão sinestésica. Novamente, amalgamam-se os limites do sensível e do inteligível. O poeta cria uma visão poética deliberada pelas sensações.

Nos versos “Vi uma lesma na existência mais do que na pedra. / Fotografei a existência dela” (Barros, 2000, p. 11), nota-se que o eu-lírico recorta a vida não pelo ser real que vive, mas pela existência dele. A importância dos seres vivos não se vincula ao estatuto que eles ocupam na escala animal. O juízo de valor que qualifica os seres é abolido. Existir é mais importante do que ser. Só por existir (e por isso mesmo) já merece o clique da máquina. O que tem valor é a existência. Clarifica-se a visão sartreana de Barros, a existência precede a essência – e talvez, entre a existência e a pedra, não exista essência alguma, o intangível poético fotografado esboroa-se em nadificação.

O fragmento “Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo. / Fotografei o perdão” (Barros, 2000, p. 11) retrata aquilo que não é visível pela lente da câmera: o sentimento de um pedinte. O eu-lírico aqui não se interessa pelos traços físicos ou trajas que compõem a figura do mendigo. Apreende o homem pela cor azul-perdão dos olhos, revelador do estado da alma do fotografado.

No excerto “Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa. / Fotografei o sobre” (Barros, 2000, p. 12), o eu-lírico capta uma velha casa que, no instantâneo da visão, forma uma paisagem que desaba. A relação casa *versus* paisagem é tão intensa que a velhice da casa, por contágio metonímico, contamina a paisagem que, assim, se torna velha e desaba sobre a casa. Ao poeta não interessa nem a casa, nem a paisagem, mas o sobre, que é o processo de desabamento de uma sobre a outra. Ao fotografar o sobre, ele clica as duas: a casa e a paisagem

Por fim, voltando a câmera para o céu, o poeta focaliza uma nuvem de calça e se lembra de Maiakovski. Vê a nuvem desfilando, na aldeia, ao lado do seu criador: “eu enxerguei a *Nuvem de calça*” e “Fotografei a *Nuvem de calça* e o poeta [Maiakovski]” (Barros, 2000, p. 12). Clica a máquina pela última vez.

Aquilo que o poema diz não é apenas o que está discursivizado. As palavras recebem investimentos figurativos perceptíveis pelas relações estabelecidas entre as figuras. Para isso, deve-se avaliar a trama que tais palavras constituem. Não se deve ficar na simples referencialidade a Maiakovski e de sua obra publicada em 1916, *A Nuvem de Calça*. O escritor russo surge aqui como metonímia de Poeta e Nuvem de Calça, consubstancia-se em metáfora da Poesia.

É interessante observar que em “O fotógrafo” o constructo poético é, na maior parte das vezes, instaurado por meio de arranjos metonímicos, que constituem estágios anteriores à metáfora. A arquitetura do poema se realiza a partir de uma relação de continente e conteúdo, do efeito pela causa, da parte para o todo: a imagem do carregador que figurativiza o bêbado silencioso, a do perfume para “ver” o jasmim, a da lesma para fotografar a existência, a paisagem que torna envelhecida a casa,

paisagem tão “velha” que desaba sobre a casa. É por essas transposições metonímicas que o poeta obtém o efeito do metafórico.

Em “Ninguém outro poeta no mundo faria uma roupa / mais justa para cobrir a sua noiva” (Barros, 2000, p. 12), os contornos perfeitos da calça – que predica em nível otimizado a ação do artista, um articulador do discurso, porque promove a “doença” das frases<sup>49</sup> – recuperam-lhe a lembrança de uma roupa perfeita de noiva. Que noiva é esta? Poderia ser, em uma inspiração intertextual, a noiva “Muito Branca-de-todas-as-Cores [...] a moça de olhos verdes com um verde de folha de folhagem [...]” (Rosa, 1956b, p. 586), personagem que encontramos em “Cara-de-Bronze”, de Guimarães Rosa (1956b, p. 555-621).

Esse conto narra a história de um homem – Segisberto Jéia – que, distanciado do mundo, nomeia, depois de diversos torneios organizados por ele, um vaqueiro de sua fazenda para trazer-lhe o “*quem das coisas*” (Rosa, 1956b, p. 590).<sup>50</sup> Para realizar a grande travessia em busca do “*quem das coisas*”, Grivo sabia “jogar nos ares um montão de palavras, moedal” (Rosa, 1956b, p. 589), via “no mundo [...] essas coisas de que ninguém não faz conta...” (Rosa, 1956b, p. 594), era dotado de “outras retentivas” (Rosa, 1956b, p. 595), que o faziam codificar “o-tudo-e-o-miúdo” (Rosa, 1956b, p. 590), e recebera uma ordem, que estava determinado a cumprir nem que para isso tivesse de “chorar noites e beber auroras” (Rosa, 1956b, p. 602).

Ao retornar, Grivo traz o que lhe fora encomendado. Construído como um jogo lúdico, é a partir do diálogo travado entre Grivo, José Proeza e Adino que se revela o segredo do objeto buscado. Grivo relata aos companheiros como foi a conversa com o Cara-de-Bronze sobre as coisas que viu, ouviu e sentiu (Rosa, 1956b,

---

<sup>49</sup> O termo “doença” (Barros, 1994a, p. 89) refere-se aos versos cujas frases são construídas discursivamente de uma forma que aparenta normalidade, mas utilizando palavras que subvertem o sentido tradicional que tal construção normalmente carrega na linguagem prosaica, como, por exemplo, a expressão “Ninguém outro poeta no mundo”, conforme demonstramos no início deste capítulo.

<sup>50</sup> Benedito Nunes (1969a, p. 179), ao tratar da tematização do motivo da viagem, afirma que foi “somente em ‘Cara-de-Bronze’ que Guimarães Rosa pôs a nu o motivo da travessia, focalizando-a direta e expressamente como tema. A viagem passa a constituir, nesse conto, a demanda da Palavra e da Criação Poética.”

p. 606). Nesse momento, surge a indagação assertiva de José Proeza: “Ara, então! Buscar palavras-cantigas?” (Rosa, 1956b, p. 620)

A expressão “palavras-cantigas” parece um modo diferente de referir-se à poesia transformada em discurso. Em seguida, interpola-se no diálogo o comentário entusiasmado de Adino, o anagrama “Aí, Zé, opa!” (Rosa, 1956b, p. 620), que fulgura epifanicamente, o anagrama “a poesia”. A resposta às duas falas vem enfatizada na confirmação de Grivo: “Eu fui...” (Rosa, 1956b, p. 620). Grivo conseguiu captar o “*quem* das coisas”, trazer a noiva toda branca, ou seja, a poesia – que figurativiza, no caso, as coisas em sua essencialidade.

Ou, como expressa Benedito Nunes (1969b, p. 184, grifo do autor) ao dizer que Grivo faz, a Cara-de-Bronze, “o relato das coisas vistas e imaginadas durante o percurso: a viagem transformada em Palavras, sùmula da atividade poética, que abriu os espaços do *sertão* e os converteu na profusão do mundo natural e humano.” O melhor vaqueiro de “imaginamento” (Rosa, 1956b, p. 573) traz o “Gral das palavras da vida” (Nunes, 1969b, p. 184), como se comprova no próprio dizer de Grivo: “Palavras de voz. Palavras muito trazidas. De agora, tudo sossegou. Tudo estava em ordem.” (Rosa, 1956b, p. 617). Grivo cumpriu a sua tarefa, alcançou o seu objeto-valor: a poesia.

Da mesma forma, o eu-lírico fotógrafo, concluindo o poema, enuncia: “A foto saiu legal” (Barros, 2000, p. 12). O verso revela, na sanção positiva,<sup>51</sup> o final eufórico. O fotógrafo – personagem, alter-ego e eu-lírico –, conseguiu, por fim, realizar seu programa de base pretendido.

O que é a foto? É somente a imagem do real congelada na dimensão do papel? É somente uma metáfora visual? Tudo indica que nos defrontamos aqui com o

---

<sup>51</sup> Uma vez realizada a performance, o sujeito pode ter um julgamento positivo ou negativo, denominado como sanção. A sanção corresponde à “constatação de que a *performace* se realizou e, por conseguinte, o reconhecimento do sujeito que operou a transformação. Eventualmente, nessa fase, distribuem-se prêmios e castigos” (Fiorin, 2001b, p. 23, grifo do autor).

jogo de imagens que constitui a chave metafórica do poema. Vejamos como isso é explicitado nos quadros do programa narrativo de uso e de base<sup>52</sup> de “O fotógrafo”.

**Quadro 3 – Programa Narrativo de Uso do poema “O fotógrafo”**

Motivo	Ator	Modalidade	Papel Temático	Objeto Valor	Espaço	Discurso
Apreensão estética do visível	Fotógrafo-artista	Ver	Fotógrafo	Essência das “coisas”	Realidade factual transformada em realidade poética	Fotografar o não-visível
Apreensão estética da experiência	Fotógrafo-poeta (do poema de Manoel de Barros)	Sentir sinestésico	Poeta-fotógrafo	Buscar a essência, o “ <i>quem das coisas</i> ”	Realidade poética (Imagens sinestésicas e metafóricas do real)	Dizer o indizível
Instrumento de apreensão do visível	<b>Ator: Máquina</b>					
	do Fotógrafo-profissional (lambe-lambe)	Fotografar	Fotógrafo	Imagens do real	Realidade factual (Espaço natural)	Foto: retratos
	do Poeta (do poema de Manoel de Barros)	Discursivizar	Fotógrafo-poeta	Buscar a essência, o “ <i>quem das coisas</i> ”	Realidade poética (Imagens sinestésicas e metafóricas do real)	Poema

**Quadro 4 – Programa Narrativo de Base do poema “O fotógrafo”**

Motivo	Ator	Modalidade	Papel Temático	Objeto Valor	Espaço	Discurso
Instrumento de apreensão estética do visível Manifestação estética da experiência	Escritor	Discursivizar metafóricamente o ver e o sentir	Poeta	Revelar a poesia na essencialidade das coisas, buscar o “ <i>quem das coisas</i> ”	Realidade poética (Imagens sinestésicas e metafóricas do real)	Dizer o indizível

<sup>52</sup> Quadros criados a partir do modelo desenvolvido pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento – inspirada nos estudos de Denis Bertrand – e exposto na disciplina **Narrativa: aspectos lingüísticos e literários**, ministrada, no segundo semestre de 2002, no Curso de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Ciências e Letras/UNESP, do *Campus* de Araraquara.

O fotógrafo é aquele que retém, no papel, a imagem da realidade. Registra, como se fosse um espelho que congele a imagem definitivamente, o concreto do espaço natural. O primeiro instrumento criado pelo homem como máquina fotográfica foi o daguerreótipo. A partir da invenção da câmara, no século XIX, a representação fotográfica do real enraizou-se fortemente no imaginário social. Durante muitas décadas do século passado, tal função do fotógrafo se disseminou com a presença dos lambe-lambes pelas ruas das cidades.

Ao mesmo tempo, porém, surgiram fotógrafos capazes de registros que transcendiam a simples cristalização do concreto. As imagens feitas por estes fotógrafos, mesmo estancando o fluxo do tempo, provocam envolvimento, volúpia visual.

Félix Nadar, proclamado como o maior retratista de todos os tempos na França, realizou os mais conhecidos registros de artistas como Victor Hugo, Charles Baudelaire, Alexandre Dumas e Sara Bernhardt, entre outros. Nos retratos feitos por Nadar sobressaem, em cada rosto, o caráter dominante do retratado.<sup>53</sup> Nadar era, no seu próprio dizer, o intérprete da “semelhança íntima” (Nadar, 2002, 3ª capa), ou seja, do “quem” da realidade humana: a essência da alma que emana de cada um.

Reconhecido como um dos maiores artistas da contemporaneidade, o fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado dedica-se ao fotojornalismo. Suas reportagens fotográficas instauram mais que um registro visual da verdade, mostram o

[...] profundo e complexo nas sociedades humanas, sem o reduzir (pelo menos propositalmente) a versões estereotipadas [...]. Ele consegue sintetizar o âmagô de uma certa parte da sociedade humana, e a foto dispensa a tradução. [...] Ele, de alguma forma, rompe com os critérios dominantes da noticiabilidade, rompe com as rotinas que nivelam por baixo a edição fotográfica na imprensa. (Sousa, 1998, p. 157).

---

<sup>53</sup> Retratos feitos por Nadar foram expostos em 2002 em cinco capitais brasileiras (Cf. Nadar, Caixa, 2002).

São os fotógrafos-artistas – Nadar e Salgado, para citar apenas esses dois –, que transformam o exercício da profissão em instantes do poético: capazes de ver o invisível, “dizem” o indizível. O fazer do fotógrafo-artista, tal como percebemos na citação de Sousa (1998, p. 157), é semelhante ao do fotógrafo-poeta do poema de Manoel de Barros, pois ambos, ao percorrerem os olhos sobre a realidade factual, captam detalhes imperceptíveis ao olhar do homem comum e à máquina do fotógrafo-profissional.

Ao fotógrafo-poeta não basta “fotografar” o ser existente – o jasmim, a lesma, a mendigo, a casa, a paisagem e Maiakovski – em sua materialidade: ele “fotografa” os abstratos que se vinculam às coisas retratadas, o perfume, a existência, o perdão, o sobre e a nuvem de calça, ou seja, a própria essência do existir. Se retratasse as coisas apenas como elas se apresentam no espaço natural, ele estaria reproduzindo, como o lambe-lambe, somente a imagem do real.

Em “Cara-de-Bronze”, de Guimarães Rosa, Grivo cola o olhar às coisas para descobrir a essência delas – o “*quem*” (Rosa, 1956b, p. 590). O poema de Manoel de Barros, em um jogo intertextual (ou seria um acaso decorrente de postura estética semelhante?) com a narrativa de Guimarães Rosa, revela-nos que o fotógrafo-poeta tem o mesmo papel temático de Grivo, pois aflora um jeito de ver que deslinda o sentido oculto das “coisas”. Se no conto de Rosa o “não visível chega a Segisberto nas palavras de Grivo” (Miyazaki, 2002, p. 177), em “O fotógrafo” a câmara lírica seleciona as “coisas” e o discurso revela o sentido oculto delas.

Se a essência das “coisas” do mundo natural, em “Cara-de-Bronze”, é revelada pelas palavras de Grivo, o mesmo procedimento é perceptível em “O fotógrafo”, conforme demonstra o quadro abaixo:

Quadro 5 – A figurativização: da foto “sem arte” ao “discurso” artístico

<b>Ator</b> <b>Função</b>	Fotógrafo-profissional	Fotógrafo-artista	Grivo “Cara-de-Bronze” (G. Rosa)	Fotógrafo-poeta “O fotógrafo” (M. de Barros)	Poeta-fotógrafo (metáfora de poeta em “O fotógrafo”)
<b>Personagem</b>	Lambe-lambe	Nadar/ Sebastião Salgado	Grivo	Fotógrafo-poeta	Poeta-fotógrafo [Eu-lírico]
<b>Objeto construído</b>	Fotos comuns	Retratos artísticos	“Ai, Zé, Opa!” (Rosa, 1956b, p. 620) [Enigma revelado]	“A <b>foto</b> saiu legal” (Barros, 2000, p. 12) [Abstrato revelado]	Poema
<b>Discurso efetivado</b>	Fotos sem arte [Verossimilhança]	“semelhança íntima” (Nadar, 2002, 3ª capa) [Intimista fotográfico]	“quem das coisas” (Rosa, 1956b, p. 590)	“Sobre” (Barros, 2000, p. 12)	Essência das “coisas” [Revelação discursivizada artisticamente]

O poeta, travestido metaforicamente de fotógrafo, revela o sentido da poesia. Se, conforme vemos no quadro acima, fotógrafo é poeta e foto é poema, o silêncio não é o signo que dele se espera, não representa o seu sentido denotativo, trata-se de uma imagem, de uma metáfora. Silêncio, dessa forma, é a própria figurativização do ato de construir o poético, a poesia. Ou seja, o fotógrafo é o poeta e a foto é o poema com a poesia que emana dele.

Em Guimarães Rosa, o reino da “sobre-coisa” (Rosa, 1972, p. 152) é o “quem das coisas” (Rosa, 1956b, p. 590). Em Manoel de Barros, a “sobre-coisa” é a figurativização do silêncio, do perfume, da existência, do perdão, do sobre, da *Nuvem de calça* de Maiakovski. “O fotógrafo” é um texto que expõe a *ars poetica* de Manoel de Barros. Portanto, é um poema metapoético, e os *Ensaios fotográficos*, mais apropriadamente, seriam “Ensaios poéticos”.

Observamos, em muitas outras passagens da obra de Manoel de Barros, que a reflexão metaliterária é uma constante. Por exemplo, em “As lições de R.Q.” (Barros, 1996b, p. 75) o poeta expõe, metaforicamente, as etapas da trajetória para se apreender o substrato do poético, ao mesmo tempo que evidencia o papel do escritor e da arte. Eis o poema:

Aprendi com Rômulo Quiroga (um pintor boliviano):  
 A expressão reta não sonha.  
 Não use o traço acostumado.  
 A força de um artista vem das suas derrotas.  
 Só a alma atormentada pode trazer para a voz um  
 formato de pássaro.  
 Arte não tem pensa:  
 O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.  
 É preciso transver o mundo.  
 Isto seja:  
 Deus deu a forma. Os artistas desformam.  
 É preciso desformar o mundo:  
 Tirar da natureza as naturalidades.  
 Fazer cavalo verde, por exemplo.  
 Fazer noiva camponesa voar – como em Chagall.

Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio por  
 aí a desformar.

Até já inventei mulher de 7 peitos para fazer vaginação  
 comigo.

Com esse poema, Barros (1996b, p. 75) abre a quarta parte – “Os Outros: o melhor de mim sou Eles” – de *Livro sobre nada*.<sup>54</sup> Chama a atenção uma “Nota” (Barros, 1996b, p. 74) que, ironicamente, se encontra na página que antecede o poema. Tal suplemento antecipatório está impresso em itálico e em letras menores. O texto que o poeta adiciona antes do poema visa a complementar e, ao mesmo tempo, a elucidar uma proposição poética por meio de um jogo metafórico que apreende o

---

<sup>54</sup> Essa obra foi publicada em 1996 e com ela Barros ganhou o Prêmio Nestlé de Literatura.

literário a partir de definições do artista plástico Rômulo Quiroga.<sup>55</sup> Eis os apontamentos:

*Nota: Um tempo antes de conhecer Picasso, eu tinha visto na aldeia boliviana de Chiquitos, perto de Corumbá, uma pintura meio primitiva de Rômulo Quiroga. Era um artista iluminado e um ser obscuro. Ele mesmo inventava as suas tintas. Trazia dos cerrados: seiva de casca de angico (era o seu vermelho); caldos de lagartas (era o seu verde); polpa de jatobá maduro (era o seu amarelo). Usava pocas de piranha derretidas para dar liga aos seus pigmentos. Pintava sobre sacos de aniagem. Mostrou-me um ancião de cara verde que havia pintado. Eu disse: mas verde não é a cor da esperança? Como pode estar em rosto de ancião? A minha cor é psíquica – ele disse. E as formas incorporantes. Lembrei que Picasso depois de ver as formas bisônticas na África, rompeu com as formas naturais, com os efeitos de luz natural, como os conceitos de espaço e de perspectiva, etc etc. E depois quebrou planos, ao lado de Braque, propôs a simultaneidade das visões, a cor psíquica e as formas incorporantes. Agora penso em Rômulo Quiroga. Ele foi apenas e só uma paz na terra. Mas eu vi latejar rudemente nos seus traços milagres de Klee. Salvo não seja.*

As notas, no total de três, presentes na quarta parte de *Livro sobre nada* chamam a atenção do leitor, pois estão sempre do lado esquerdo da página do livro e com grafia menor, que ganha destaque pelo uso da letra em itálico, enquanto todos os poemas estão nas páginas ímpares, com a par que a antecede em branco. A primeira nota (Barros, 1996b, p. 74) parece ser, inicialmente, apenas uma explicação do eu-lírico sobre como conheceu Rômulo Quiroga e quais as técnicas empregadas pelo pintor, tanto na produção das tintas quanto no trabalho artístico que cria, tomando como paralelo os procedimentos de Pablo Picasso, de Georges Braque e de Paul Klee. A segunda é uma nota de rodapé (Barros, 1996b, p. 78), vinculada ao título do poema “Elegia de Seo Antônio Ninguém”, em que o eu-lírico evidencia como estabeleceu relação com Antônio Ninguém. A terceira é também uma nota de rodapé (Barros, 1996b, p. 84), mas ligada a um verso do poema “O andarilho”. Nessa nota, o eu-lírico reflete sobre a importância de se conhecer bem aqueles que andam de forma erradia.

---

<sup>55</sup> Maria Adélia Menegazzo (2004, p. 8), no artigo “A poética visual de Manoel de Barros”, ao verificar, na poesia de Manoel de Barros, o jogo intertextual com as artes plásticas, informa, em nota de final de página: “Rômulo Quiroga é uma criação poética de Manoel de Barros, embora exista efetivamente um Rômulo Quiroga, pintor ‘de parede’, que trabalha há anos para a família do poeta.”

Nenhuma nota é gratuita: elas têm efeitos de sentido que ajudam na interpretação de cada poema. Aliás, a inserção de notas aos poemas é estratégia que Barros utiliza desde sua primeira obra: em *Poemas concebidos sem pecado* (1937), no poema 6, “Carta acróstica” (Barros, 1974b, p. 53), a nota evidencia o veio poético e a vertente estética de Cabeludinho, conforme demonstramos no capítulo “O projeto poético”.

Além de “As lições R.Q.”, os poemas “Mário revisitado”, “Elegia de Seo Antônio Ninguém”, “Um filósofo do beco”, “A.B. do R.” e “O andarilho” compõem a quarta parte de *Livro sobre nada*. Desses poemas, vemos aflorar aspectos particulares, respectivamente, das personagens Rômulo Quiroga, Mário-pega-sapo, Seo Antônio Ninguém, Bola-Sete, Arthur Bispo do Rosário e Andaleço. Daí a relação que se estabelece com o título dessa parte: “Os Outros: o melhor de mim sou Eles”. Isto é, cada faceta retratada dos “outros”, personagens inteiramente fictícios ou, em alguns casos, baseados em personalidade real, é puro reflexo da imagem do eu-lírico. Ao reproduzir a figura do “ele”, Barros desveste o próprio “eu”: “Eu já disse quem sou Ele” (Barros, 1996b, p. 85).

Assim, de Rômulo Quiroga apreende as etapas necessárias<sup>56</sup> para alcançar o poético; em Mário-pega-sapo, personagem presente já na primeira obra de Barros (*Poemas concebidos sem pecado*), percebe que a insanidade e a ignorância não excluem o homem de um saber; em Seo Antônio Ninguém, personagem destituída de bens materiais, vê o resíduo (elemento constante na poética de Barros) aproximar-se do nada, de tal forma que o sujeito torna-se “desacontecido”, construído por “abandonos por dentro e por fora”, a ponto do próprio nome ser “desnome”: “Eu pareço com nada parecido”, numa espécie de aniquilamento de si no mundo (Barros, 1996b, p. 79); em Bola-Sete observa que um homem inculto e sem formação escolar tem capacidade para refletir sobre o mundo e sobre a posição do homem no mundo;

---

<sup>56</sup> Em auto-intertextualidade, o poema “A disfunção”, do livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001, p. 9), encontramos sete “sintomas” inelutáveis aos quais o poeta está submisso para atingir a compreensão plena do poético, ou seja, as “disfunções líricas”.

em Arthur Bispo do Rosário descobre que é possível construir alguma coisa a partir de tudo aquilo que é considerado inútil pela civilização: “Sua obra era ardente de restos: estandartes podres, lençóis encardidos, botões cariados, objetos mumificados, fardões da Academia, Miss Brasil, suspensório de doutores – coisas apropriadas ao abandono” (Barros, 1996b, p. 83); de Andaleço, o “Homem do Saco” que se desloca “atoamente” (Barros, 1996b, p. 85), adquire a sabedoria de “adivinhar” as coisas do mundo.

Do conjunto dos poemas, depreendemos uma figurativização do homem por meio de índices da natureza ou da geografia humana. Com o filósofo “Bola-Sete”, o eu-lírico explicita: no escuro do beco, tudo se descortina, evidencia-se tanto o prazer do homem quanto a sua salvação e o seu escuro – escuro que é resíduo de luz, resto de claridade, e que indica que a salvação do homem só existe no seu aniquilamento, a satisfação humana somente é possível pela loucura. O caminho do conhecimento que o poeta traceja desemboca em um beco de loucura, insanidade e despojos, a poesia deixando o homem como um ser sem saída diante do nada que é a sua existência.

Vejamos se uma leitura cerrada de “As lições de R.Q.” homologa essa primeira impressão do conjunto dos poemas, ou se para Manoel de Barros as etapas de construção do poético possibilitam alguma alternativa para edificação do conhecimento que possibilite a salvação do homem.

A partir das proposições do pintor-poeta Rômulo, o eu-lírico desvela o percurso para se encontrar e construir o poético. A poesia está nos desvios, no incongruente, na manipulação da linguagem, no desvario, no transfazer o mundo, na “transfiguração epifânica” (Barros, 1996c, p. 315) e no trabalho artístico incessante. Essas proposições constituem sete etapas para que o poeta alcance o constructo da poesia, estabelem o *modus faciendi* poético. Estas são as etapas:

**PRIMEIRA ETAPA:** “A expressão reta não sonha”.

No verso “A expressão reta não sonha”, o eu-lírico indicia que tudo o que é institucionalizado e tudo o que a lógica comanda não são suscetíveis de poesia. Tal proposição está desenvolvida, figurada de modo metafórico, nos seguintes versos de *O*

*livro das ignorâncias* (Barros, 1994a, p. 89): “Veja que bugre só pega por desvios, não anda em / estradas – / Pois é nos desvios que encontra as melhores surpresas / e os ariticuns maduros.”

O verso indicia uma espécie de defesa da transgressão através da linguagem. Quanto a isso, os exemplos, em Barros, são abundantes. Eis um, categórico, que parece transgredir e opor-se, de modo concomitante e simultâneo, à língua institucionalizada e, em plano de alusão, à ordem política: “Escurecer as relações entre os termos em vez de / aclará-los. / Não existir mais rei nem regências” (Barros, 1989, p. 56). Ao violar as normas gramaticais, um “subtexto se aloja” de tal forma que “empoema o sentido das palavras” (Barros, 1989, p. 56).

É no caminho transversal, oblíquo, incompreensível, do que não é ditado por regras e nem pelo mundo racional, que a poesia eclode. Aos poetas cabem obscurecer, desarrumar, ampliar o significado dos vocábulos, pois “Os adejos mais raros se escondem nos emaranhos” (Barros, 1989, p. 61). A linha reta contém uma expressão que não voa fora da asa, que não sonha a utopia que somente a poesia pode construir.

#### SEGUNDA ETAPA: “Não use o traço acostumado”.

Em “Não use o traço acostumado”, percebe-se que o eu-lírico mostra a incongruência e o insólito como a direção exata da manifestação artística. É dever do poeta desvestir as coisas do desenho habitual, tirar os vocábulos do uso comum, sugerir novas combinações para as palavras e restituir-lhes o sentido primeiro. Isto é, para adentrar no poético é preciso buscar a “lírica semente” (Barros, 1996c, p. 323) das coisas, do homem e da linguagem.

O “traço acostumado” não permite ao poeta transcender limites. Tal postura parece lembrar o poema “O sim contra o sim”, de João Cabral de Melo Neto (2003, p. 297-298), em que Marianne Moore “aprendeu que o lado claro / das coisas é o anverso” e no qual se descreve que Miró, que de tão hábil com a mão direita “já não podia inventar nada”, se propõe a “desaprender” tudo o que sabia fazer com a mão destra, “a fim de reencontrar / a linha mais fresca da esquerda”. Como anuncia João

Alexandre Barbosa (1974, p. 142), o poema de Cabral mostra “a imagem de Miró que se obtém a partir de uma reflexão acerca do equilíbrio atingido pelo pintor catalão entre o rigor da composição e o sentido de liberdade, movimento e mesmo ingenuidade que impõe aos seus objetos pictóricos.”

Para Manoel de Barros (1982, p. 37), o poeta é uma “espécie de vasadouro para contradições”, que para alcançar o poético precisa ir “ao nu, ao fósil, ao ouro” (Barros, 1989, p. 54) das palavras e dos elementos que compõem o mundo natural. No poema “Miró”, de *Ensaaios fotográficos*, Barros enseja um diálogo com o poema de Cabral, e demonstra que Miró, para desvelar “a expressão fontana” (Barros, 2000, p. 29), tinha de “esquecer os traços e as doutrinas / que aprendera nos livros”, uma vez que “Desejava atingir a pureza de não saber mais nada”.

Se em Cabral (2003, p. 298), a mão esquerda “é mão sem habilidade: / reaprende a cada linha, / cada instante, a recomençar-se”, num exercício semelhante ao que também se impôs Mondrian, que “à mão direita, / impôs tal disciplina: / fazer o que sabia / como se o aprendesse ainda” (Cabral, 2003, p. 299), o Miró de Manoel de Barros figurativiza um artista-pintor-poeta que, além de “esquecer os traços e as doutrinas / que aprendera nos livros”, para “atingir a pureza de não saber mais nada”, faz desse conhecimento resto morto a ser enterrado “ao pé da árvore” “ao fundo / do quintal”, sobre o qual “Depois depositava [...] uma nobre / mijada florestal.” (Barros, 2000, p. 29).

Em Barros, pois, um elemento obsceno se ajunta, contaminando metonimicamente a matéria conhecida, o saber adquirido, que passa a ser dejetivo. O escatológico, no entanto, contém em si a força deflagradora da criação, e é, em si, fonte de pura poesia, uma vez que a “engenharia de cores” de Miró era construída a partir desses restos: “Muitas vezes chegava a iluminuras a partir de um / dejetivo de mosca deixado na tela. / Sua expressão fontana se iniciava naquela mancha / escura. / O escuro o iluminava.” (Barros, 2000, p. 29).

A expressão de Barros, “fontana”, constitui um arcaísmo, com o significado hodierno de “fonte”, origem, causa, princípio, palavra que, segundo José Pedro

Machado (2003, v. 3, p. 73), pode descender do latim, sendo influenciada pelo cruzamento com dialetos moçarábicos. Guimarães Rosa utiliza a palavra, reduzindo-a a “fontã”, em “O Recado do Morro”: “um salto-d’água, barbadinho, surtido da pedra fontã e logo desaparecido em ôcos, gologolão” (Rosa, 1956a, p. 425). No caso, a pedra, que é fonte, já indicia o recado tectônico que procura meios para chegar a Pedro Orósio, conforme mostramos no próximo item deste capítulo.

Por seu lado, em Barros, a busca do primordial, da origem, da palavra descascada das impurezas que o uso acumula sobre o sentido ancestral, primitivo, que permanece oculto, atavicamente, por sob o palimpsesto dos novos significados, é uma busca que restaura o arcaico para ter um sentido novo, pois usar o que já se está acostumado é impedir que a poesia surja.

#### TERCEIRA ETAPA: “A força de um artista vem das suas derrotas”.

O verso “A força de um artista vem das suas derrotas” mostra, pelo paradoxo, a importância do papel do artista no produto que constrói: a arte. O pintor e o poeta, figurativizados pela imagem do artista, precisam trabalhar arduamente sobre o objeto que constróem – a tela e a poesia; o aperfeiçoamento vem muitas vezes daquilo que o artista não conseguiu construir. O artista é um transfigurador da realidade; sua força é o domínio, como artífice, dos instrumentos para des-velar, na transfiguração do mimético, a realidade, que se encontra velada, incognoscível, a não ser pela magia do poético; é o exercício de “fotografar” o “além-realidade” que prepara o artista, “câmera” que capta a realidade real, para ver o não-visível e para expressar, poeticamente, o “fotografar o sobre” (Barros, 2000, p. 12), ou seja, a essência das coisas que foi captada por suas retinas.

Miró, ainda aqui, serve de exemplo: é das derrotas do aprendizado com a mão inábil que vai se re-construir como artista, produzindo “sua expressão fontana” (Barros, 2000, p. 29). Em “Cabeludinho”, o eu-lírico, ao se apresentar, informa que seu canto “desanda [...] pouquíssima poesia”, mas que “a insuficiência do verso”, ainda assim, “explica a sua [de Cabeludinho] vida / que juro ser o essencial” (Barros,

1974b, p. 51). Ou seja, o canto é insuficiente e de pouca poesia, o poeta já se diz inábil, derrotado por seu objeto e na sua intenção, mas ainda assim acredita que apresentará “o essencial”.

Da derrota anunciada, da insuficiência sentida, da inabilidade confessada, resulta o poema, ressuma a poesia. Assim, o projeto poético proposto em *Poemas concebidos sem pecado* realiza-se nas muitas obras posteriores em que Barros corrompe o lingüístico tradicional, intenção já anunciada em sua primeira obra da juventude. Desse modo, realiza o seu ideário estético de inovação permanente e baliza as suas proposições ideológicas na contracorrente do burguês capitalista vitorioso na escala sócioeconômica, dando relevo às criaturas desprezadas na produtividade racionalista e consumista da sociedade moderna.

O poeta apreende a natureza e o real pela lente deformadora do subjetivo e do poético, e, de forma radical, empreende subversão semântica que introduz o surreal ou por meio de contruções sintáticas absolutamente prosaicas ou por meio da sintaxe do “manoelês arcaico” (Barros, 1996b, p. 43), em amálgama estético que produz efeitos semânticos que a sintaxe tradicional não permitiria.

QUARTA ETAPA: “Só a alma atormentada pode trazer para a voz um / formato de pássaro”.

Se a poesia está na tortuosidade, na transgressão e na manipulação da linguagem, para transformar o objeto em arte é preciso um artesão apto para realizar tal tarefa, pois “Só a alma atormentada pode trazer para a voz um / formato de pássaro”. As expressões “alma atormentada” e “voz” são metáforas, respectivamente, de artista-pintor-poeta e de poesia. É o artista-pintor-poeta que destrói a ordem estabelecida pelo pensamento lógico para instaurar o espaço do poético.

Das tintas e das palavras do artesão nasce a pintura do mundo, em uma tela que rompe com as leis da verossimilhança e que revela um jeito especial de olhar a realidade, por uma ótica transgressora que capta o que o comum dos homens não vê. É o olhar oblíquo, míope, do poeta, travestido, em Manoel de Barros, de Cabeludinho, de

“bugre velho”, de Mário-pega-sapo, de Polina, de Cláudio, de Sebastião, em *Poemas concebidos sem pecado*, de poeta-fotógrafo, em *Ensaaios fotográficos*, e, em Guimarães Rosa, de Grivo, de Gorgulho, de Catraz, de Joãozezim, de Guégue, de Nominatedômine, de Coletor, de Laudelim Pulgapé, em “Cara-de-Bronze” e “O recado do morro”, de *Corpo de baile*.

Senão todas, a maior parte dessas figuras tem habilidade para “jogar nos ares um montão de palavras, moedal” (Rosa, 1956b, 589), capta as “coisas de que ninguém não faz conta” (Rosa, 1956b, 594) e possui “outras retentivas” (Rosa, 1956b, 595) para exprimir poeticamente “o-tudo-e-o-miúdo” (Rosa, 1956b, 590), isso é, são poetas que buscam não as coisas em si, mas – por meio das palavras aos montes, “moedal” – a essência das coisas

Os versos de Barros reverberam também que a poesia, nascida de uma alma atormentada, pode sugerir idéia de algo apenas pelo som, “trazer para a voz um formato de pássaro”. Ou seja, o poeta está a sinestésiar (a circunstância nos exige o neologismo) a palavra poética em imagem e som, fanopéia e melopéia que a onomatopéia e a construção hieroglífica amplificam, quase que fazendo signo, significado e significante concidirem com o referente. Eis o poema XXIV de *Concerto a céu aberto para solos de ave* (Barros, 1991, p. 27-28):

Ouço uma frase de aranquã: ên-ên? ço-hô! ahê  
han? hum?...

Não tive preparatório em linguagem de aranquã.  
Caligrafei seu nome assim [desenho de pássaro] Mas pode uma  
palavra chegar à perfeição de ser tornar um  
pássaro?

Antigamente podia.  
As letras aceitavam pássaros.  
As árvores serviam de alfabeto para os Gregos.  
A letra mais bonita era a [desenho de uma palmeira] (palmeira).  
Garatujei meus pássaros até a última natureza.  
Notei que descobrir novos lados de uma palavra  
Era o mesmo que descobrir novos lados do Ser.  
As paisagens comiam no meu olho.<sup>57</sup>

<sup>57</sup> Infomamos entre colchetes desenhos que constam do original. Reproduzimos o poema no anexo 2 (p. 300).

Ao “trazer para a voz um formato de pássaro”, o poeta chega ao sentido primeiro da palavra, aquele que não sofreu transformação semântica, o significado primevo, sem as corrupções, as cáries, as deturpações que o passar dos tempos impõem à palavra, distanciando-a da sua origem “fônica”.

No fragmento acima, Barros mostra que as “letras aceitavam pássaros”; nessa passagem, o poeta dialoga com os povos “primitivos”, que se comunicavam, e se manifestavam esteticamente, pelo esgrafiado em rochas e cavernas. Em *Poemas rupestres*, Barros retoma a lição dos “primitivos”, em um momento em que os objetos quedavam inominados: “Água não era ainda a palavra água. / Pedra não era ainda a palavra pedra. / Por forma que o menino podia inaugurar. / Podia dar às pedras o costume de flor. / Podia dar ao canto formato de sol” (Barros, 2004, p. 11). Consuma-se, assim, esteticamente, o projeto poético de Manoel de Barros, que deseja “sempre a palavra no áspero dela” (Barros, 2004, p. 51), isto é, no seu existir mais rústico, em um momento em que ainda não foi tocada, manipulada, polida e lapidada pelo homem, pelo uso, pelo tempo.

“No aspro” (Barros, 2004, p. 51) é o título do poema de Barros, sendo, aliás, “asp’ro”, palavra utilizada por Guimarães Rosa. Não registrada por Martins (2001), a palavra assim surge em *Grande sertão: veredas*: “Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moquém: quem mói no asp’ro, não fantasêia. Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos dessossêgos, estou de range rede.” (Rosa, 1972, p. 11). Em Rosa a palavra, reduzida com a indicação por apóstrofe, se volta para uma configuração patêmica da constituição psíquica da personagem. Em Barros, a retomada da palavra se faz de duas formas: no título, como “aspro”, ainda mais dura no cerne ancestral, fônico, e no final do poema, reproduzida na forma cotidiana, “áspero”.

Desse modo, Barros explicita o sentido da palavra, descascando-a de “alamares”, “suspensórios”, “talabartes”, “ademanes”, “melenas” e outros pendões, para tê-la “no áspero dela”, ou seja, quando se evidencia o percurso da palavra, do “aspro” do título, desvestida das impurezas que o tempo e o homem lhe impuseram, até ressurgir no final do poema tal como está no dicionário, “áspero”, só que renovada,

renascida como se recém-nascida, produzindo um novo modo, de fato novo, de ver e entender o cosmos e o logos da realidade humana.

Segundo Davi Arrigucci Jr. (2000, p. 84), em análise do poema “O cacto”, de Manuel Bandeira, “[a] presença do arcaico, ainda que *in extremis*, dentro do mundo moderno, é um convite ao conhecimento de nós mesmos.” No caso de Manoel de Barros, estamos diante da compreensão da poesia como fonte de conhecimento, capaz de dar conta da vida e do mundo e capaz de, na redescoberta onomatopáica e hieroglífica da linguagem, descobrir “novos lados de uma palavra” e empreender a descoberta de “novos lados do Ser” (Barros, 1991, p. 28). A poesia barreana é, pois, conhecimento que se funda na força da invenção e no encantamento da linguagem na vertente mais profunda do empreendimento poético.

QUINTA ETAPA: “Arte não tem pensa: / O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.”

Por que a “arte não tem pensa”? Para captar o sentido que o eu-lírico quer dar a esses versos é preciso partir de “pensa”, vocábulo que conjuga sabor de neologismo a ar de velho conhecido. Em torno do “pensa” constrói-se o sentido desse e dos versos subsequentes. Quais os registros dicionarizados do vocábulo e quais sentidos eles impõem ao verso? Vejamos. Segundo José Pedro Machado (2003, p. 337, v 4), “pensar” vem do latim *pensāre* e remete, etimologicamente, ao verbo “pesar”, que significa “pesar; apreciar; avaliar, comparar; contrabalançar, pagar; compensar; trocar; resgatar, expiar” (Machado, J., 2003, p. 354, v. 4). Porém, nenhuma dessas acepções parece dar conta do sentido da palavra no poema. O vocábulo, no contexto utilizado por Barros, guarda uma ambiguidade com “pênsil”, ou seja, com o que está suspenso no ar, seguro por um fio, ao mesmo tempo em que lembra o francês “*pence*”, que é uma fração monetária de pequeno valor e também equivale a ajuste, uma prega para perfeitamente amoldar uma roupa ao corpo. Ou seja, o instável, mas justo.

Buscamos a origem do termo “pensar” em Houaiss (2001). Das diversas ampliações semânticas que o vocábulo apresenta, o filólogo diz que “finalmente deve-

se observar que *pensar* é divg.[divergente] erud. [erudito] de *pesar*; f.hist. [forma histórica] sXIII *pensedes*, sXIII *penssamos*, sXIV *pensar*, sXV *péensey*, sXV *penção*, sXV *pêsaes* 'submeter algo ao raciocínio lógico', sXIII *pensava*, sXIII *penssou* 'aplicar penso'".

Assim, no verso “Arte não tem pensa” podemos dizer que o eu-lírico indicia que ao objeto artístico, elaborado pelo artista-pintor-poeta, não se “aplica penso”, ou seja, a arte não se sujeita ao tratado da razão ou da lógica. Nesse caso, mais uma vez Manoel de Barros instaura uma formação neológica: o verbo “pensar”, na frase, é transformado em substantivo. Desse modo, o eu-lírico denuncia que a poética não obedece a convenções e regras. A arte é rejeição a tudo que é aprioristicamente concebido, porque segue movimento interno do indivíduo que a constrói. Afinal, para o eu-lírico o artista assiste a realidade, traz à memória como quem a visualiza e, para além da realidade, a transforma em espetáculo na obra de arte: “O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê”. (Barros, 2000, p. 75).

A poesia de Manoel de Barros reconstrói a paisagem do Pantanal. Tudo que foi vivenciado na infância pelo menino Manoel – convivência com o bugre, com o homem simples e com os bichos – é puxado pela memória e convertido em estatuto poético. A poesia cria outra realidade, que não se aproxima do mundo concreto, real.

O poeta afirma, em entrevista, que a sua poesia “[...] resulta de [...] armazenamentos ancestrais e de [...] envolvimento com a vida. [...] Minha infância levei com árvores e bichos do chão. Essa mistura jogada depois na grande cidade deu borá: mel sujo e amargo. Se alguma palavra minha não brotar desse substrato, morrerá seca. ‘As correntes subterrâneas que atravessam o poeta, transparecem no seu lirismo’, – disse Theodoro Adorno. E disse mais: ‘Baudelaire foi mais fiel ao apelo das massas do que toda a poesia *gente-pobre* de nossos tempos.’ Falo descomparando” (Barros, 1996c, p. 315, grifo do autor). Barros complementa que é fundamental afastar a poesia da “exuberância da natureza, [e da] degustação contemplativa dessa natureza”, pois existe “o perigo de se cair no superficial fotográfico, na pura cópia, sem aquela surda *transfiguração epifânica*. A simples enumeração de bichos, plantas (jacarés, carandá,

seriema, etc.) não transmitem a essência da natureza, senão que apenas a sua aparência. Aos poetas é reservado transmitir a essência. Vem daí que é preciso humanizar de você a natureza e depois transfazê-la em versos.” (sic, Barros, 1996c, p. 315, grifos nossos).

É o que o eu-lírico propõe na nota ao poema “As lições de R.Q.”, no qual mostra que Rômulo Quiroga “transvê” as “formas naturais” ao pintar um “ancião de cara verde”: “mas verde não é a cor da / esperança? Como pode estar em rosto de ancião? A minha *cor é psíquica* – ele disse. E as *formas incorporantes*.” (Barros, 1996b, p. 74, grifos nossos). Ou seja, o poema está homologado, em termos cartesianos, pela reflexão do poeta.

Entretanto, “pensa” tem outros significados dicionarizados, o que amplia a invocação plurisêmica a que o verso induz. Em Houaiss (2001), “pensa” também é “conjunto de medicamentos, antissépticos e partes acessórias (p.ex., cobertura protetora) que se põem sobre a ferida, ferimento, incisão cirúrgica etc. para protegê-los, higienizá-los, cicatrizá-los; curativo”. Nesse caso, etimologicamente, é regressivo “de *pensar*; ver *pend-*; f.hist. sXV *pensso*”. A palavra também pode ser utilizada, no que é um regionalismo brasileiro, para indicar que algo está “inclinado” ou que se encontra em “posição desajeitada”, de “mau jeito”. Nesse caso, segundo o Houaiss, é criação vernácula culta “a partir do lat. *pensus, a, um* part.pas. de *pendere* na acp. 'inclinat'; ver *pend-*”.

Temos, pois, o verso “Arte não tem pensa” contaminado por ambigüidade que se origina na ambigüidade da raiz étima do vocábulo “pensa”, palavra inusual, que transita pelo regionalismo culto (o que parece um oxímoro), por um termo médico e por um significado oriundo da palavra pensamento. As possibilidades latentes nos exigem uma retroleitura, avançando no entendimento do poema para retomar essa passagem, não para eliminar a abrangência multívoca, mas para adequar a interpretação ao todo do poema, que se apresenta como a constituição das etapas para a construção do poético, na visão de Manoel de Barros; fechar uma interpretação para o verso nos exige, pois, seguir em frente com a análise.

SEXTA ETAPA: “É preciso transver o mundo. / Isto seja: / Deus deu a forma. Os artistas desformam./ É preciso desformar o mundo: / Tirar da natureza as naturalidades. / Fazer cavalo verde, por exemplo. / Fazer noiva camponesa voar – como em Chagall.”

O primeiro verso dessa sexta etapa liga-se ao final do verso que o antecede, “e a imaginação transvê”. O movimento da arte, na etapa anterior, é um movimento na subjetividade do artista, que vê, revê e, em sua mente, através da imaginação, “transvê”. O poeta, agora, a partir das lições do “pintor boliviano Rômulo Quiroga”, introduz um movimento do artista que foi tocado pela arte: o artista deve passar da subjetividade da imaginação para a práxis da intervenção no mundo, deve “transver o mundo”.

É esse verso, pois, o centro nevrálgico do poema, ao fechar o movimento da quinta etapa e abrir a intervenção que o poeta transvê para o artista na realidade que ele vê ao seu redor, naquela realidade que ele vê-revendo pelos olhos da memória, e naquela que a sua imaginação lhe dita, e que lhe abre a possibilidade da utopia, do “transver”. Esse centro nevrálgico do poema é, não por acaso, o seu centro físico: nono verso, antecedido por oito versos que apresentam Quiroga e suas primeiras lições; após ele, temos dez versos, com as lições finais e um exemplo prático do poeta realizando as lições que lhe foram ensinadas.

O poeta explicita o que é “transver o mundo”. Ele afirma que Deus deu forma ao mundo, que os artistas o “desformam”, e que é preciso “desformá-lo”, “tirar da natureza as naturalidades”, o que exemplifica com a pintura de um “cavalo verde”, que reporta a Franz Marc, ou com a noiva camponesa de Chagall, que voa pelo quadro.

Temos, pois, uma ordem instituída, um arcabouço natural, uma realidade posta com as suas leis físicas, com a sua geometria euclidiana, com a sua naturalidade e verossimilhança. É a forma que Deus impôs ao mundo desde a criação. Entretanto, faz-se imperativo não aceitar essa forma, não aceitar o que é ou parece ser natural: “É preciso desformar o mundo: / Tirar da natureza as naturalidades.”

Questiona-se, por esse aspecto, não só a ordem divina como a própria qualidade de divino da deidade; enfrenta-se a ordenação natural, a social, a estética; erige-se, diante do mundo e de Deus, a figura do artista, aquele que “desforma” – e este é o seu papel – e que, a partir do que vê, do que lembra e do que imagina, torna-se o mentor do próprio mundo, mundo que o poeta refaz, a partir da desformação, por obra de artista, imbuído sempre, por ser artista, pelo sonho da expressão que não é reta, pelo uso do traço desabitual ao qual não estava acostumado, embalado por suas derrotas e por sua alma atormentada, por sua voz liberta que se assume como pássaro, por um espírito de arte que “não tem pensa”.

E se viu, reviu e transviu, se percorreu todas as etapas e se encontra, agora, nesse estágio de “conhecimento”, então o artista está pronto para criar.

SÉTIMA ETAPA: “Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio por / aí a desformar.”

Vejamos esta sétima e última etapa em dois momentos: inicialmente, do ponto de vista do enunciado; em seguida, apreendendo a enunciação – e, nesse caso, cruzando com outros poemas de Manoel de Barros, desde o “Cabeludinho”, de *Poemas concebidos sem pecado*, até “O fotógrafo”, de *Ensaios fotográficos*.

O verso inicia instaurando a instantaneidade: um agora que presentifica a ação da leitura que o leitor empreende com a ação que o eu-lírico se descobre apto a realizar. A irrupção de um “aqui” e de um “agora”, de um “já” que se desdobra na folha de papel para leitura e que acontece na mente do receptor em simultaneidade com o gesto de escritura e com o fazer que é um poder-fazer conquistado pelo transcurso das etapas antecedentes, reforça-se com o verbo “ser” no presente, no indicativo, em um categórico absoluto que é fonte do ser, no sentido ontológico, e fonte da ação, no sentido humano.

Em seguida, a instantaneidade que se afirmou categórica faz um movimento de restrição, foca-se num elemento uno, único, determinado: a ação, pois, deve se concentrar em um “só”, em certo elemento individuado, pontual, exclusivo, abrindo

mão de todo e qualquer outro foco, outro aspecto, outro local, por mais privilegiados que sejam esses outros “outro”. Centra-se o objetivo da ação em um verbo, “puxar”, em uma ação centrípeta com relação ao eu-enunciador, mas por reação, um gesto que é centrífugo com relação ao objeto ao qual vai se referir. E não se trata de um objeto indeterminado, é “o” objeto – mas, qual o que, o que o eu-lírico aciona é um alarme, uma estridência, uma sirene, um intangível ruído, que, ao ecoar, desaparece. Ou seja, todo o esforço se concentra num instante do ser poético que age e aciona um objeto que não se configura objetivamente, o gesto esvaziado, mas realizado, é ainda mais esvaziado: a sua realização determina o seu próprio fim.

O verso reserva nova surpresa e decepção: tal alarme sequer pode ressoar, pois se trata de um “alarme do silêncio” – o ruído do alarme, já de si extingüível na sua instantaneidade de manifestação, sequer ruído é: é nada, silêncio, quase morte. No entanto, o eu-lírico, convicto, após “puxar o alarme do silêncio”, certo de que cumpriu as etapas do poético que “As lições de R.Q.” preconizou, se coloca pronto para a ação conseqüente, e sai, o verso informa: “eu saio”. Sair é um verbo com muitas possibilidades: pode ser intransitivo, transitivo direto e transitivo indireto, pode ser predicativo e pronominal, e pode mesclar as regências.

Desse modo, sua utilização abre uma gama de possibilidades, que o pronome “que”, ao preceder o verbo na construção de Manoel de Barros, não minimiza. Aí, outra surpresa: normalmente, o verso chegaria ao fim com o verbo, ou teria um complemento por inteiro, mas o eu-lírico informa que sai “por” e o verso se encerra, abruptamente se encerra, deixando sob o “por” um abismo: a página em branco.

O *enjambement* violento, inesperado, se complementa de modo prosaico na abertura do verso seguinte, que começa com um “aí” coloquial, um complemento à expressão “saio por aí”, um idioleto que é quase uma gíria, uma expressão de descaso, de abandono, de descompromisso. Nesse momento, toda a lição das etapas da trajetória do poético parece se dar numa presentificação de ato vazio, que gera o nada, que se constrói pelo descompromisso, tudo relatado em linguagem popularesca, trivial, quase chula.

E o verso se complementa com a última lição final de Rômulo Quiroga: cabe ao poeta “desformar”, o que, pela seleção vocabular que precedeu a revelação, pela forma com que foram construídos os dois versos dessa última e lapidar lição, surge como uma revelação, uma surpresa, mas não uma epifania ou alumbramento, pois totalmente mediada pelo raciocínio, apreendida pela razão do poeta e pela interpretação do leitor.

A instantaneidade introduzida pelo vernáculo selecionado contém elementos fônicos cuja simplicidade oculta e desdobra complexidades que homologam a semântica de seu conteúdo. Os dois versos, livres e brancos, ocultam um terceto hexassílabo – na verdade, o terceiro verso é um heptassílabo que é lido, por força dos dois versos de seis sílabas precedentes, com acento na sexta sílaba. Assim: “Agora é só puxar / o alarme do silêncio / que eu saio por aí a desformar.” O esquema a/b/a de rima pobre é enfatizado, enriquecido, com o som em eco da sílaba /ar/ em “alarme”. O som dos versos é aberto, claro, translúcido em sua sucessão de “a”s e de “o”s, a rima ressoando ainda em três sílabas /or/, que fazem o “desformar” que finaliza a sentença conter em si as duas rimas que ecoam, multiplicadas, na lição.

A transparência e a leveza dos dois versos são ampliadas pelo léxico, cuja seleção não produziu nenhum fricativo, nenhum som rude, que trave a língua, nenhum fonema oclusivo dental-alveolar surdo, as vibrações dos /r/ sendo modalizados pela nasalização ligeira e suave das vogais /o/ e /a/ abertas; ou seja, a leitura “desliza”, escorrega, e a ausência de entraves na fluidez do texto ganha sentido. A rima em /or/ em “desformar” transforma o heptassílabo em hexassílabo, forçando, na leitura, a acentuar duas vezes a palavra, com o que evidencia o ato de formar na concomitância do desformar, como a dizer que existe criação e destruição e que elas são simultâneas no *arkhé* da palavra.

A construção dos versos apresenta, no decrescer da força do “saio”, ao qual se segue a ênfase que indicia a rima falsa do “por”, conduz a leitura para um ritmo de quem se despede, de quem está a sair já no passo da saudade do que fica, do que deixa, a melancolia da suave translucidez das palavras ocultando o golpe forte do fechamento

da sentença, em que o “desformar”, que é a saída, anuncia a morte que é criação, entrelaça o Eros e a vida ao fim, à finitude, ao Thánatos.

Assim sendo, os dois versos, que colimam as lições de Rômulo Quiroga ao poeta, ao eu-lírico, são construídos como instantaneidade categórica clara e suave em uma sentença aforística, impositiva sem o tónus da impositividade (o que parece incoerência, em efeito que o texto poético consegue ao arrepio das convenções da gramática e dos racionalismos), asseverando o seu valor de exemplaridade, de moral estética, de *ars* constituída pelo artesanato e pela inspiração, através da recuperação arquetípica da palavra e do ser das coisas, em movimento no qual a destruição tem a contrapartida sincrônica da criação, o caos e o cosmos amalgamados no logos barreano, um logos edificado sob o signo do “desformar”.

“Desformar” é, pois, a forma (se é que é possível utilizar aqui esse sema) que molda, enquadra e constrói o poético, enquanto o silêncio, que parece símile de mudez e cegueira, é, ao contrário, índice metafórico da poesia. Nesse sentido, vejamos agora de que modo os versos dessa sétima etapa, “Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio por / aí a desformar”, dialogam com a obra de Barros, para construir o sentido da enunciação.

Nessa vertente, Maria Adélia Menegazzo (2004, p. 4, grifos da autora) informa que na primeira parte de *O livro das ignoranças* – “Uma didática da invenção” – Manoel de Barros “reflete sobre o processo de criação voltado para a *práxis* artística e não mais para a sua *matéria*”; desse modo, Barros acentua “o *delírio do verbo* e o indiscutível poder criador do poeta e do artista”, com o que, no dizer de Menegazzo, “[a] imagem do artista como um deus materializa-se.” Ou seja, a enunciação constrói o sentido de intervenção estética do poeta sobre o mundo como um deus que materializa a sua *matéria* a partir de um processo metalingüístico.

Como vimos em “O fotógrafo”, o vocábulo “silêncio” metaforiza o constructo do poético, a poesia. É muito “difícil fotografar o silêncio”, isto é, a poesia. Mas o fotógrafo-poeta empreende tal tarefa e, no final, mostra o objeto artístico que construiu: a foto, ou seja, o poema prenhe de poesia.

O sentido de “silêncio” que descortinamos na análise de “O fotógrafo” tem o mesmo revestimento figurativo, o mesmo índice metafórico, que agora encontramos em “As lições de R. Q.”. Cumpridas as etapas preconizadas por Quiroga, o eu-lírico sai “por aí”, com seu instrumento, para abrir, clicar e acionar o poético. Esse sair equivale à “torneira aberta / neste silêncio de noite”, e que “parece poesia jorrando”, que vimos na primeira unidade lírica de Barros, “Cabeludinho”, de *Poemas concebidos sem pecado*; equivale, ainda, à máquina do fotógrafo-poeta que registra o invisível: o perfume, a existência, o perdão, o sobre, a *Nuvem de calça*, vistas e explicitadas em “O fotógrafo”, de *Ensaios fotográficos*.

Assim, deflagra o processo do “alarme”, ou seja, o constructo, a torneira, a câmara fotográfica, o instrumento que torna o eu-lírico hábil, dotado de um querer-fazer que é um poder-fazer, e que lhe permite, discursivamente, “transver” e “desformar o mundo”, e, dessa forma, buscar as coisas em sua essencialidade, encontrável em uma ancianidade que é anterior ao nascimento da nomeação da coisa. A essência, no caso, não precede à existência, o que configura a poética de Barros aparentemente – e tão só na aparência, como já vimos – em concordância com as lições do existencialismo sartreano (cf. Sartre, 1978, p. 213).<sup>58</sup>

Em Barros, a ferramenta primacial do Cabeludinho, do poeta-fotógrafo e do artista-pintor-poeta, assim como, em Rosa, a do poeta-cantor de “O recado do morro”, capaz de fazê-los transformar os elementos naturais da realidade factual em poético – o “quem das coisas” rosiano e o “voar fora da asa” barreano – é o “alarme”, isto é, a linguagem, que é veículo de uma concepção de mundo.

É a palavra, artisticamente trabalhada, que tem “o poder de fazer o mundo e o tempo retornarem à sua matriz original” (Torrano, 1981, p. 19), que é reveladora da

---

<sup>58</sup> Para Sartre, nas pegadas de Heidegger, a existência precede a essência (Sartre, 1978, p. 213; ver também Bornheim, 1998, p. 195-196). Diz Sartre: “Que significará aqui o dizer-se que a existência precede a essência? Significa que o homem primeiramente existe, se descobre, surge no mundo; e que só depois se define.” (Sartre, 1978, p. 216). Um objeto, no mundo da técnica racional, é antes concebido em sua essência, para depois ganhar existência nas mãos de um artífice (cf. Sartre, 1978, p. 213-214). Especulamos (ver p. 102), ao analisar os versos “Vi uma lesma na existência mais do que na pedra. / Fotografei a existência dela”, que em Barros, em um paradoxo no esforço poético de encontrar as palavras na sua essencialidade, talvez não exista essência alguma.

essência dos objetos e das coisas; é pela palavra que o homem faz apreensão íntima e global do mundo. É a palavra poética que tem “o poder de instaurar uma realidade própria a ela, de iluminar um mundo que sem ela não existiria”, como explicita Torrano (1981, p. 20) a propósito da *Teogonia* de Hesíodo.

Para que a linguagem do artista atinja esse estatuto, de acordo com o eu-lírico de “As lições de R.Q.”, é necessário “desformar” o mundo, isto é, as formas naturais precisam ser transvistas não só em posição oposta à normal, mas, radicalmente, pelo avesso do avesso. Segundo Friedrich (1991, p. 75), a poesia “sempre teve a liberdade de deslocar, reordenar o real”, enquanto o “impulso artístico deixa como legado uma visão desfigurada, insólita do mundo” (Friedrich, 1991, p. 81).

É este “alarme” que constantemente Manoel de Barros “puxa” para construir uma poesia que “desforma” o mundo, como se observa na análise de “O fotógrafo” e poder-se-ia ver na interpretação de qualquer poema barreano. Se a poesia sempre desfigura o mundo, desvelando-o insólito, como defende Friedrich, a proposição poética de Barros desfigura a desfiguração, reempree a construção do mundo a partir de um movimento simultâneo ao nascimento da linguagem. Ou seja, a essência não precede a existência, o objeto passa a existir na simultaneidade da descoberta da sua essência, explicitada por uma linguagem que também nasce e se constrói no mesmo ato.

Precede, pois, ao nominalismo, à descrição: trata-se de um existencialismo essencialista, se assim podemos nomear, num movimento simultâneo de constituição e nascimento do ser e sua essência, ambos nominalizados, de preferência, por hieroglifo. Tal concepção parece ser devedora do religioso que informou a formação de Barros, no lar paterno e nos internatos ligados a confissões católicas, como aparece em “Cabeludinho”, e parece ter sofrido influência da filosofia existencialista de cunho sartreano com a qual o poeta conviveu desde meados e ao longo da segunda metade do século XX.

Enfim, percorridas as etapas para a construção do poético, o eu-lírico se sente apto a compor versos, uma vez que “até já inventei mulher de 7 peitos para fazer

vaginação / comigo.” O que seria urdir uma “mulher de 7 peitos”? Uma mulher de sete peitos parece ser a poesia que é criada tendo como princípio as sete proposições transmitidas por Rômulo Quiroga. A arte poética é sensualista, é jogo lúdico do eu-lírico com as palavras, é conúbio erótico, a força vigorosa da poesia, da invenção e do “desformar” nasce da mesma fonte em que o apelo vital da sexualidade se manifesta. Homologamos essa interpretação com palavras do próprio Manoel de Barros em entrevista a nós concedida (Silva, 1998, p. 212, e Silva, 2003, p. 9):

Eu tenho consciência que os meus textos pedem leitores especiais. Não tenho ilusões. Pouca gente gosta de gratuidades. Eu só tenho vadiagens com letras. Isso é coisa de tonto. Já imaginou amar o corpo fônico das palavras? Não é uma doce inocência? Pois eu costumo adoecer dessa inocência. Minha poesia é produto muito da contemplação do corpo fônico das palavras. É uma forma erótica de estar com as palavras.

## 4.2 – A VOZ ORACULAR DO MORRO

Existe um morro que fala, oracular, e seus “recados” chegam através dos puros e dos ingênuos, das crianças e dos loucos. O que esse morro fala? O que os destinatários da mensagem entendem? A quem se destina, em última instância, a previsão délfica, cujo teor semelha ao da Cassandra? Como se constrói a narrativa que nos conta esse entrecho, da voz tectônica à interpretação dos muitos intermediários que a ouvem antes dela chegar ao seu destino? Que efeitos de sentido são construídos?

Tais questões, e outras mais, ensejam respostas que possibilitam uma interpretação e permitem delimitar uma exegese de “O recado do morro”, de João Guimarães Rosa. Não se trata, é óbvio, de abarcar totalitariamente as possibilidades hermenêuticas do texto, mas de discernir o fio norteador para “uma” leitura, entre múltiplas possíveis.

Aliás, a crítica literária, ao longo do tempo, debruçou-se sobre a trama de “O recado do morro”, produzindo diversas interpretações. Entre outros estudos, relacionamos: Maurício Capovilla (1964), Bento Prado Júnior ([19–]), Tieko Miyazaki e Julieta Mariñez (1975, 1976 e 1982), Ana Maria Machado (2003), Heloisa Vilhena de Araújo (1992 e 1996), José Miguel Wisnik (1998), Luiz Gonzaga Marchezan (2001), Tieko Miyazaki (2002) e Cleusa Rios Passos (2002). Valemo-nos desse referencial na nossa análise.

A narrativa de “O recado do morro” (Rosa, 1956a, p. 385-463) relata a traição pactuada por Ivo Crônico e outros rapazes (Jovelino, Veneriano, Martinho, Hélio Dias Nemes, João Lualino e Zé Azogue) contra Pedro Orósio, que é também conhecido por Pedrão Chãbergo ou Pê-Boi. Trata-se de uma vingança pela desfeita de Orósio lhes haver roubado as namoradas.

O relato de “um caso de vida e de morte” (Rosa, 1956a, p. 387) é apresentado a partir da trajetória de viagem de uma comitiva composta por cinco pessoas (seu Alquiste, Frei Sinfrão, seu Jujuca do Açude, Ivo Crônico e o guia Pedro Orósio). A direção da viagem segue, na ida e na volta, da região montanhosa (o Arraial) às planícies dos Gerais, passando por sete fazendas que serviram de pouso (Juca Saturnino, Jove, dona Vininha, Nhô Hermes, Nhá Selenia, Marciano e Apolinário). Nesse percurso, os componentes da expedição passam por belas paisagens e se defrontam com figuras consideradas insignificantes (eremitas, deficientes mentais, lunáticos, “anormais”, iletrados, uma criança e um poeta popular) que tentam decifrar um recado, emitido pelo Morro da Garça, e repassá-lo ao herói da história, a quem se deve alertar sobre o fim trágico que o espera.

A estrutura circular da narrativa é comandada pela sucessão dos estágios por que passa a trajetória da viagem na história narrada. É importante lembrar que, quando a narrativa inicia, o relatado já aconteceu há algum tempo e o acontecido está fechado em sua perfeição de conteúdo: “Sem que se saiba, conseguiu-se rastrear pelo avesso um caso de vida e de morte, extraordinariamente comum, que se armou com o enxadeiro Pedro Orósio (também acudindo por Pedrão Chãbergo ou Pê-Boi, de alcunha), e teve aparente princípio e fim, num julho-agosto, nos fundos do município onde ele residia; em sua raia noroestã, para dizer com rigor.” (Rosa, 1956a, p. 387).

O relato da viagem de ida pode ser sintetizado pelos seguintes tópicos: 1. descrição das personagens que compõem a comitiva; 2. os traços marcantes de cada uma dessas personagens; 3. o que buscam nessa viagem, exceção de Pedro Orósio; 4. o trajeto que se pretende percorrer, resumido na frase (Rosa, 1956a, p. 395): “Agora, o que o tirava, era o garantido de voltar por um pouco aos Gerais, até lá iam, para lá guiava”; 5. o encontro dos viajantes com Gorgulho (Malaquias), o primeiro a transmitir o recado que recebeu do morro, sem que pese ainda a importância do fato; 6. o pernoite na fazenda do Jove. O restante do percurso é fornecido pelo narrador que nos diz: “Adiante, houve dias e dias, dado resumo. / A onde queriam chegar, até lá chegaram, a comitiva, em fins.” (Rosa, 1956a, p. 411)

A trama tem início com a voz oracular do morro emitindo a sua previsão apocalíptica quanto ao destino de Pedro Orósio. O recado é cifrado, hermético, e passa por uma complexa metamorfose – ou “estações de transmissão”, no dizer de Capovilla (1964, p. 137): germina no perturbado espírito de um louco e é alimentado, desenvolvido, no processo de intermediação, ao ser reproduzido por outros mensageiros. A mensagem se cristaliza nas mãos de um cantor-poeta, que lhe dá forma de canção. Desse modo, chega enfim ao destinatário visado.<sup>59</sup>

A elucidação do recado misterioso passa por sete mensageiros diferentes. Gorgulho dá início à série. Homem arcado, retorcido, torto e meio surdo, embora capaz de ouvir coisas que “nem eram do mundo entendível” (Rosa, 1956a, p. 408), Gorgulho ouve o recado do Morro da Garça, comenta com os membros da comitiva, mas somente seo Alquiste dá atenção às suas palavras: “Hom’ êst’ diz xôiz imm’portant!” (Rosa, 1956a, p. 407). Cumprida a sua missão, Gorgulho se retira e desaparece de vez. Na conversa travada entre seo Jujuca e Pedro Orósio, o segundo afirma não ter entendido nada da história do Gorgulho, pois era pura “poetagem” (Rosa, 1956a, p. 410).

Na volta da viagem, na fazenda de dona Vininha, surge Catraz para negociar milho por fubá. Conversa com o grupo que lá se encontrava e relata a conversa que teve com o irmão, Gorgulho, e re-transmite o recado recebido. Catraz não despertou interesse nos participantes da reunião. Assim, as pessoas se dispersaram e somente o menino Joãozezim ouviu atenciosamente a história contada por ele. Após o almoço, os viajantes não “viram mais o Catraz, nele nem pensavam” (Rosa, 1956a, p. 419).

Joãozezim, menino arguto em quem não se prestava atenção, transmite o recado para o único ser que crê na história ouvida, o Guégue, “rico de seus movimentos sem-centro” (Rosa, 1956a, p. 420).

---

<sup>59</sup> Lembremos aqui que todos os estudos sobre “O recado do morro” expõem o encadeamento do recado pelos sete arautos. Por exemplo, Tiekô Yamaguchi Miyazaki e Julieta Haidar de Mariñez, nos artigos “O recado do morro” (1975, p. 100-108) e “Os recados do morro” (1976, p. 31-54), mostram paulatinamente o processo de transformação do recado original, emitido pelo Morro da Garça, pelos sete recadeiros.

A comitiva vai até a fazenda da filha de dona Vininha. Guégue e Pedro Orósio, estando sozinhos, encontram subitamente Nominedômine, “homem leso do juízo” (Rosa, 1956a, p. 429). Pedro Orósio se afasta e senta para assistir à cena que ali se realiza. Guégue transmite a mensagem ouvida pelo menino Joãozezim.

Terminada a viagem, Pedro Orósio acorda com o burburinho do vilarejo e vê e ouve Nominedômine fazendo as suas pregações em frente à igreja. Nominedômine grita dizendo (Rosa, 1956a, p. 439): “... — Escutem a minha voz, que é a do Anjo dito, o papudo: o que foi revelado. [...] o fim de morte vem à traição, em hora incerta, é de noite... [...] E o fim é à traição. Olhem os prazos!...”

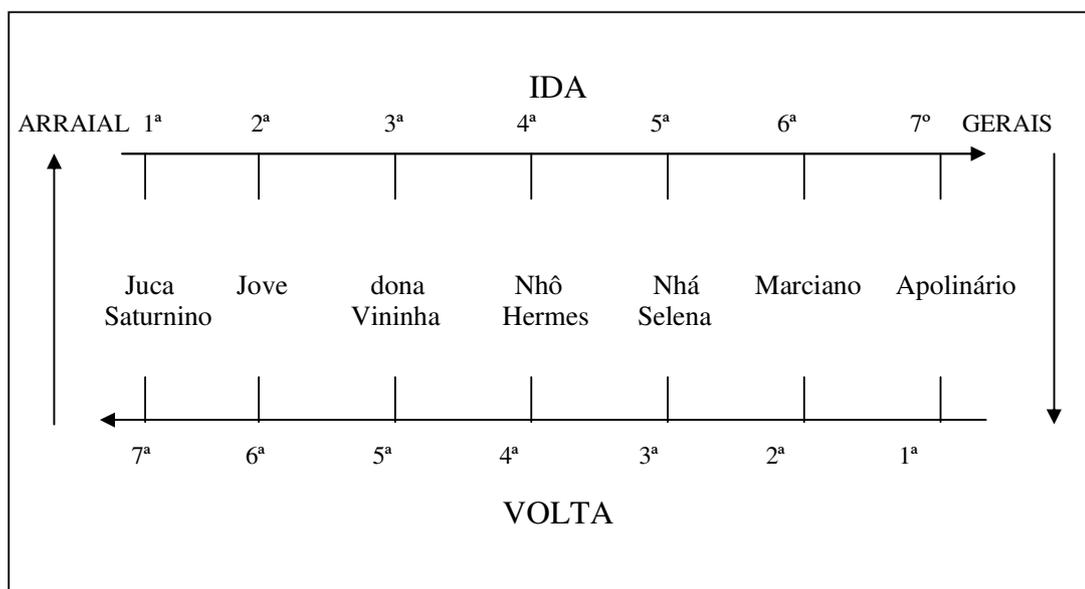
Como Nominedômine é amalucado, Orósio, temendo violência contra os frades, vai para a frente da igreja. Nominedômine finaliza a sua pregação, se retira e desaparece no mundo. Com os preparativos para a festa que acontecerá no dia seguinte, ninguém deu a mínima atenção para a fala de Nominedômine. Mas Pedro Orósio, que ali estava, encontra-se com o amigo Laudelim Pulgapé, cantor-poeta, e passeiam pela cidade. Cruzam com o Coletor, que os aborda para falar sobre a cena que se passara pela manhã (Rosa, 1956a, p. 444-445): “[...] Fim do mundo... Já se viu?! [...] Baboseira! Morrer à traição, hora incerta, de tremer as peles [...] De que o Rei, pelos ermos, sete soldados [...] e a lapa de Belém, tudo por traição [...]”.

O Coletor é descrito como “outro que não regulava bem” (Rosa, 1956a, p. 439). Nas palavras do Coletor, Laudelim se inspira para compor uma canção. Ao anoitecer, Pedro Orósio e Ivo Crônico se encontram e vão escutar as poesias de Laudelim, antes de irem para a festa. Pedro Orósio, em contraste com as ocasiões anteriores em que os mensageiros repassavam o recado do morro, ouve o amigo com atenção. Em seguida, Pedro Orósio e Ivo Crônico, com os companheiros, vão para a festa. A cantiga de Laudelim não sai da cabeça de Pedro Orósio provocando nele a convergência de toda a sua vida para esse momento. Como uma epifania, “num pingo de instante” (Rosa, 1956a, p. 462), Pedro entende o recado do morro e percebe que está correndo perigo de vida.

É pelo relato da volta que se delinearão os caminhos por onde passara a comitiva, assim como a re-transmissão do recado do morro por mais seis mensageiros. Em *A raiz da alma* (1992) e *O roteiro de Deus* (1996), Heloisa Vilhena de Araújo menciona o trajeto feito pela comitiva pelas sete fazendas, relacionando-as com os planetas, como se verá posteriormente.

O itinerário dos viajantes é:

**Quadro 6 – Percurso pelas fazendas em “O recado do morro”**



Uma das circularidades da narrativa se dá pelo repassar na viagem de volta pelos mesmos espaços percorridos na viagem de ida. A lição mítica intertextual, que é possível deduzir a cada fazenda visitada, recompõe a vida de Pedro Orósio, passado e destino, e vemos surgir um novo homem a partir do conhecimento adquirido nos caminhos trilhados. Segundo Marchezan (2001, p. 3), a trajetória feita pela comitiva se mostra como “a expressão metafórica do aprendizado de Pedro Orósio”.

As fazendas que servem de pouso aos viajantes – intituladas com os nomes dos proprietários – vinculam-se, segundo Araújo (1992, p. 12), aos sete planetas da tradição clássica: Jove (Júpiter), dona Vininha (Vênus), Nhô Hermes (Mercúrio), Nhá

Selena (Lua), Marciano (Marte), Apolinário (Sol) e Juca Saturnino (Saturno), interpretação que se constata também nos trabalhos de Ana Maria Machado (2003, p. 110-111), José Miguel Wisnik (1998, p.167-168) e Heloisa Vilhena de Araújo (1996, p. 412).

Associando, também, as fazendas aos deuses mitológicos, Marchezan (2001, p. 4) explicita que conhecimento Pedro Orósio conquista em cada uma das “fazendas-planetadas” percorridas: em Jove, adquire o senso de autoridade de Júpiter; em dona Vininha observa o “belo feminino”, influenciado por Vênus; em Nhõ Hermes, por Mercúrio, o senso de orientação e proteção que o deus concede aos viajantes; em Nhá Selena, pela deusa protetora dos guerreiros (Selene), a proteção divina para a luta que travará com os inimigos; em Marciano, a moderação de Marte diante da guerra; em Apolinário, “Pedro aconchega-se à proteção de Apolo, protetor do gado e promotor da agricultura”; e em Juca Saturnino, pelo deus Saturno, ganha a revelação necessária para poder se livrar de traidores.

José Miguel Wisnik (1998, p. 167-168), assim como outros estudiosos, por exemplo, Araújo (1992 e 1996) e Ana Maria Machado (2003), vincula os setes mensageiros aos sete símbolos planetários implicados na cosmologia astrológica e na tradição esotérica islâmica. Assim, Gorgulho, regido por Saturno, tem o poder de trazer à luz o recado proferido pelo Morro da Garça; Catraz, movido por Vênus, guia-se pela “faculdade da imaginação” (Wisnik, 1998, p. 168); Joãozezim, motivado por Mercúrio, é um hábil organizador do recado anunciado por Catraz; Guégue liga-se à Lua e corresponde à capacidade do “espírito corporal” (Wisnik, 1998, p. 168); Nominedômine, relacionado a Marte, um homem sempre desconfiado e alerta, vincula-se à “faculdade conjetural” (Wisnik, 1998, p. 168); Coletor, jupiteriano, exprime “a vontade afirmativa e anti-melancólica associada ao planeta, que o faz recusar e denegar, compensando-a, a negatividade profética do seu antecessor” (Wisnik, 1998, p. 168); Laudelim Pulgapé, associado ao Sol, remete à capacidade de “dar forma ao símbolo” (Wisnik, 1998, p. 168), isto é, de decifrar o recado ao criar uma canção.

A narrativa de “O recado do morro” é construída por meio de paralelismos que surgem concomitantemente com o retorno da viagem (dos Gerais ao Arraial), passando pelos mesmos espaços geográficos da ida. O que é a trajetória? É somente um percurso a se realizar? Conforme foi exposto, a trajetória é a metáfora da busca do conhecimento de Pedro Orósio. Eis os paralelismos que se podem estabelecer entre lugares, pessoas, deuses mitológicos e planetas, seguindo a ordem das paradas na viagem de volta:<sup>60</sup>

**Quadro 7 – Paralelismos dos nomes**

	<b>FAZENDAS</b>	<b>MITOLOGIA/PLANETA</b>	<b>TRAIDORES</b>
1 <sup>a</sup>	Apolinário	Apolo/Hélios (Sol)	Hélio Dias Nemes
2 <sup>a</sup>	Marciano	Marte	Martinho
3 <sup>a</sup>	Nhá Selenia	Lua	João Lualino
4 <sup>a</sup>	Nhô Hermes	Mercúrio	Zé Azougue
5 <sup>a</sup>	Dona Vininha	Vênus	Veneriano
6 <sup>a</sup>	Jove	Júpiter	Jovelino
7 <sup>a</sup>	Juca Saturnino	Saturno/Cronos	Ivo Crônico

<sup>60</sup> Tal paralelismo, explorado, cada qual a seu modo, pelos pesquisadores a que fizemos referência, está explicitado por Guimarães Rosa em carta de 19 de novembro de 1963 a seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri (Rosa, 2003a, p. 86, grifos do autor). O ficcionista mineiro diz que há correspondência dos planetas nos nomes dos proprietários das fazendas por onde passa a comitiva e nas alcunhas dos traidores:

“Agora, ainda quanto a “*O Recado do Morro*”, gostaria de apontar a Você um certo *aspecto planetário* ou de *correspondências astrológicas*, que valeria a pena ser acentuadamente preservado, talvez. Ocorre nos nomes próprios, assinalamento onomástico-toponímico:

*As fazendas, visitadas  
na excursão:*

*Os companheiros de Pedro  
Orósio:*

- |                        |                  |                        |
|------------------------|------------------|------------------------|
| 1 – Jove .....         | (JÚPITER) .....  | o Jovelino             |
| 2 – dona Vininha ..... | (VÊNUS) .....    | o Veneriano            |
| 3 – Nhô Hermes .....   | (MERCÚRIO) ..... | o Zé Azougue           |
| 4 – Nhá Selenia .....  | (LUA) .....      | o João Lualino         |
| 5 – Marciano .....     | (MARTE) .....    | o Martinho             |
| 6 – Apolinário .....   | (SOL) .....      | o Hélio Dias (Nemes)”. |

Ao considerarmos a viagem como uma trajetória de construção do conhecimento, devemos expor o significado de cada etapa dessa trajetória. O estudo de Ana Maria Machado (2003, p. 109-112) amplia o significado dos nomes das personagens das fazendas, relacionando-os também aos dias da semana e aos planetas; entretanto, a pesquisadora não faz ligação dos nomes a um significado para a trajetória de Orósio. Para evidenciar como os elementos se associam, Ana Maria Machado (2003, p. 117) faz uma analogia entre os fazendeiros, os companheiros de Orósio, os dias da semana, os deuses, as influências, os astros e os acontecimentos. Luiz Gonzaga Marchezan (2001) relaciona os nomes das fazendas a etapas na aquisição, por Pê-Boi, de habilidades, com o desenvolvimento de aptidões. Wisnik (1998) mostra a analogia entre os mensageiros e os planetas tomados como habilidades e competências, que antecedem a conquista do conhecimento.

O percurso desse “aprendizado”, que se dá “ao longo de toda a viagem, de toda uma vida – da vida de Pedro” (Araújo, 1996, p. 415), é uma figurativização simbólica, uma inferência, uma dedução diante dos nomes dos fazendeiros e das fazendas pelas quais Orósio transita ao longo da diegese do conto. Sinteticamente, considerando e ampliando os estudos de Ana Maria Machado e Marchezan, estes são os conhecimentos adquiridos por Pedro Orósio, nas paradas da viagem de volta:

1. Na fazenda de Apolinário, além de Pedro aproximar-se “à proteção de Apolo, protetor do gado e promotor da agricultura” (Marchezan, 2001, p. 4), ele adquire, influenciado por Apolo, sabedoria, equilíbrio, discernimento sobre as coisas. Daí fixa-se em Pedro o desejo de uma vida gregária: terra, lar e esposa: “E, nesse comenos, Pedro Orósio entrava repentino num imaginamento: uma vontade de, voltando de seus Gerais, pisando o de lá, ficar permanente, para os anos dos dias. Arranjava uns alqueires de mato, roçava, plantava o bonito arroz, um feijãozinho. Se casava com uma moça boa, geralista pelo também, nunca mais vinha embora...” (Rosa, 1956a, p. 406).

Apolo simboliza o ideal de sabedoria, a suprema espiritualização, a ascensão humana. A sua sabedoria provém “de uma conquista, e não de uma herança” (Chevalier, 2002, p. 67). No caso, Hélios pode ser colocado ao lado de Apolo, uma vez que é o deus do sol e da luz em todas as suas fases no céu, do alvorecer ao entardecer.<sup>61</sup>

2. Na fazenda de Marciano, Pedro Orósio obtém da divindade Marte, deus da guerra, a moderação para se portar diante das vicissitudes da vida, isto é, “*ganhar a vida*, conquistar os lugares, defender os interesses, tratar de satisfazer os desejos e as paixões, não sem expor aos perigos”, que é como Chevalier (2002, p. 595, grifo do autor) define as características míticas do deus Marte: “o *Marciano*, na fralda da Serra do Repartimento, seu contraforte de mais cabo, mediando da cabeceira do Córrego da Onça para a do Córrego do Medo – lá o Pedro quase teve de aceitar malajuzada briga com um campeiro morro-vermelhano” (Rosa, 1956a, p. 412).

3. Na fazenda de Nhá Selene, Pê-Boi conquista a proteção divina da deusa Selene (Lua), protetora dos guerreiros. Lembremo-nos de que “viver é muito perigoso”:<sup>62</sup> “ — ‘Morrer à traição? Cornos!’ Foi foi uma suscitada, o Pedro se estabanando. Espera! Zape, pegou o Ivo, deu com êle no chão, e já arrependia o Martinho no parapeito, o arcou, rachou-o. E vinha no Nemes, de barba a barba com, e num desgarrão o Nenês era achatado. — ‘Toma, cão! [...]’” (Rosa, 1956a, p. 462).

4. Na fazenda de Nhô Hermes, Pedro Orósio alcança do deus Hermes (Mercúrio), o mensageiro dos deuses, o deus dos viajantes e do comércio, a orientação,

---

<sup>61</sup> Hélios é, também, o “olho” do mundo e acredita na verdade. Foi ele que revelou a Deméter a verdade sobre o rapto de Perséfone por Plutão. Ana Maria Machado (2003, p. 112, grifos da autora) comenta: “*Hélio Dias Nemes*, mais uma vez, corresponde ao sol e ao domingo: *Hélio* é o deus-sol, *Dias* evoca luz, *Nemes* lembra a deusa grega do destino, cuja roda era o ano solar.”

<sup>62</sup> Frase reiterada por Riobaldo em *Grande sertão: veredas*. Trata-se, da nossa parte, de uma citação auto-intertextual: consideramos que viver, para Pê-Boi, é perigoso, mas a frase de *GSV* não é explicitada no conto.

a proteção e a decifração do sentido das palavras, elementos necessários para guiar a vida. Vale lembrar que Hermes é, segundo Araújo (1992, p. 81), “eminentemente ligado à fala, às palavras e à interpretação – à hermenêutica”: “[...] Aí então os Sete matavam o Rei, à traição. Traição... Caifaz... Parecia coisa que tinha estado escutando aquilo a vida tôda! Palpitava o errado. Traição? Ah, estava entendendo. Num pingo dum instante. Olhou aquêles, em redor. Sete? Pois não eram sete?! Estarreceu, no lugar.” (Rosa, 1956a, p. 462).

5. Na fazenda de dona Vininha, fazenda Bõamor, influenciado pela deusa Vênus, Pê-Boi valoriza a perfeição da beleza feminina. É nessa fazenda que Orósio encanta-se, na viagem de ida, com Nhazita. Ao voltar da viagem, Pedrão Chãbergo procura por ela, mas “não pode ver aquela moça de finos olhos” (Rosa, 1956a, p. 414). Nesse local, Orósio adquire, também, o sentimento de Amor, no sentido pleno da palavra, ou seja, de amor pelo humano, pelo transcendente.<sup>63</sup>

6. Na fazenda de Jove, Pedro Orósio obtém a confiança para comandar e para agir, atributos que caracterizam o deus Júpiter, deus supremo do Olimpo.

7. Na fazenda do Saco-dos-Cochos, de Juca Saturnino, que remete ao deus Saturno/Cronos, Orósio tem a revelação fundamental para mudar os rumos de sua vida. O deus Saturno representa o “desprendimento” dos laços terrestres que o ser humano adquire ao longo de sua vida. “Nesse sentido, ele constitui uma força de freio em favor do espírito e é a grande alavanca da vida intelectual, moral e espiritual.” (Chevalier, 2002, p 807) A revelação é o primeiro exemplo da caminhada de Pê-Boi, também “acudindo por Pedrão Chãbergo” (Rosa, 1956a, p. 387), a primeira etapa na viagem da existência, mas é a última etapa, na volta, na conscientização dele.

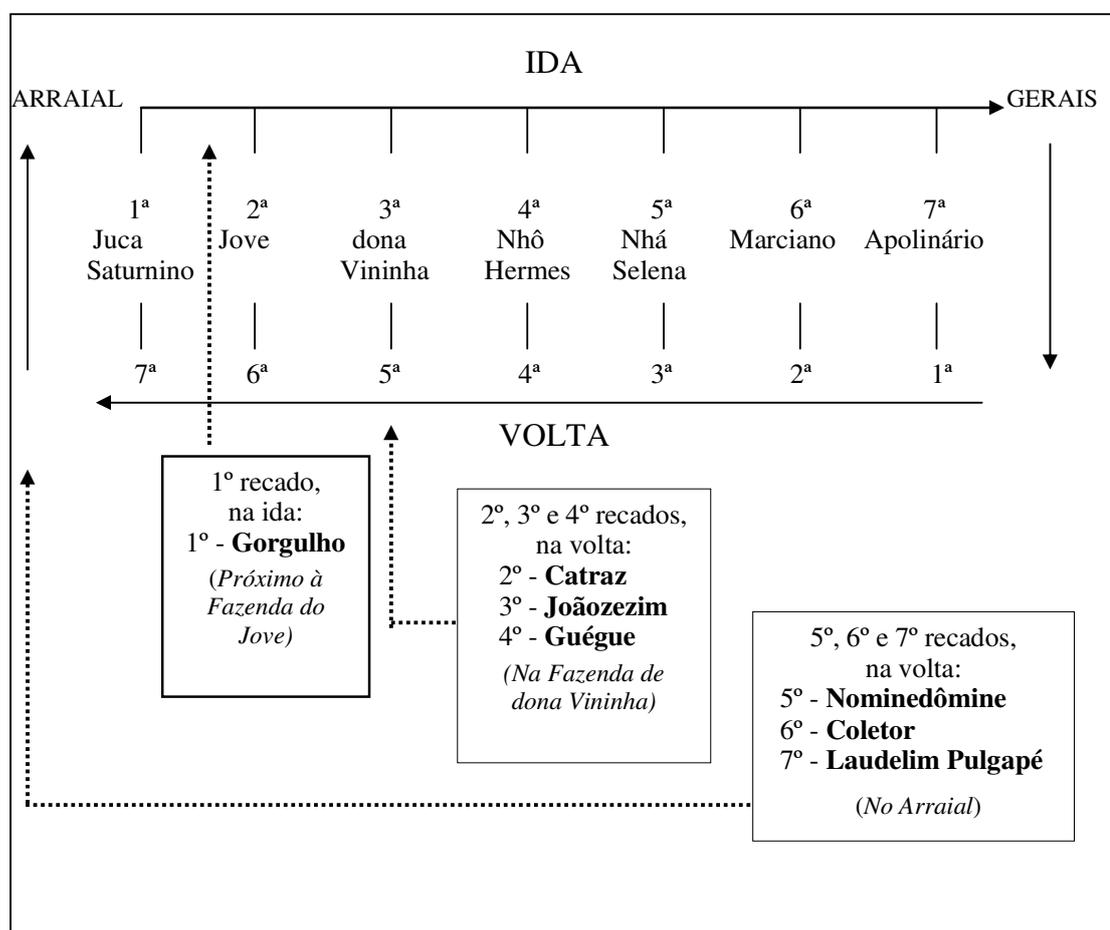
---

<sup>63</sup> Segundo Ana Maria Machado (2003, p. 111), “é sintomático que dona Vininha tenha com o marido *seu Nhôto*, ignoto pai, uma filha chamada Lirina: a lírica é filha do amor.”

Retomamos a busca do significado dessa viagem, como trajetória de construção do conhecimento, mais à frente, após verificarmos a seqüência de paralelismos que a narrativa empreende, sempre envolvendo grupos de sete elementos, principiando pelos mensageiros do recado do morro. A leitura de “O recado do morro”, mostra *de facto* a conquista de sete diferentes conhecimentos por Orósio, mas não os vincula diretamente, no momento em que é discursivizado, ao símbolo que gera tal saber.

O cronotopos de “O recado do morro” parece remeter ao tempo mítico e ao espaço do sagrado. A Natureza é a divindade que se pronuncia através do Morro da Garça. A profecia só é captada por aqueles que têm o dom de recebê-la. A ordem dos recados se dá a partir da localização espacial das fazendas nas quais a comitiva tem pouso. Esquemáticamente, a transmissão dos recados, com os respectivos mensageiros, resulta no seguinte quadro:

**Quadro 8 – A localização espacial dos mensageiros do recado do morro**



Como se sabe, o primeiro a receber o recado é Gorgulho. Gorgulho interceptou o recado na imediação da fazenda do Jove. A dedução é possível porque a comitiva, na ida da viagem, cruzou com Gorgulho na estrada. Ele se dirigia à moradia do irmão, Catraz, para impedi-lo de um possível enlace matrimonial. Depois de relatado o encontro do grupo com Gorgulho, o narrador diz: “Agora estavam torando para a fazenda do Jove, por pernoite. [...] E ninguém se lembrou nem disse mais do Gorgulho, nem da serra que ficou lá. Tardeava, quando chegaram no Jove, a casa de frente dada para uma lagôa.” (Rosa, 1956a, p. 411).

A segunda, a terceira e a quarta mensagens são proferidas por mensageiros na fazenda de dona Vininha. Nesse momento, a comitiva já está na viagem de volta, está de pouso na fazenda. Já o restante dos recados acontece no arraial, onde a comitiva encerra a viagem.

Fica-nos uma dúvida. Se o primeiro recado é recebido na proximidade da fazenda do Jove, e depois outros três são re-passados na fazenda de dona Vininha, essa concentração indicia algum sentido especial?

Nas imediações da fazenda de Jove fica o Morro da Garça, aquele que é “belo como uma palavra” (Rosa, 1956a, p. 401). É no espaço regido por Júpiter que o recado nasce. Júpiter, nome latino do Zeus grego, o pai de todos os deuses, é quem manda o morro sussurrar nos ouvidos de Gorgulho o recado cifrado. É também nas proximidades da fazenda de dona Vininha que três recados são transmitidos. Estes fatos indiciam que a fazenda de dona Vininha, fazenda Bõamor, representa um universo simbólico que precisa ser decifrado. O recado ressoa no espaço regido por Vênus, local em que o Amor predomina, fazendo com que a Natureza o estenda ao seu protegido, Pedro Orósio.

Pronunciado nesse lugar, o recado denuncia ainda o perigo que ronda Pê-Boi, decorrente das suas conquistas amorosas, que causavam em muitos homens ódio e rancor, tanto que muitos deles desejam eliminá-lo, principalmente Ivo Crônico e seus companheiros. Vale lembrar que, na fazenda de D. Vininha, Orósio interessa-se pela jovem Nhazita, fato que deixa Ivo irritado.

Por sua vez, o nome do herói acrescenta significados e de certa forma antecipa o destino da personagem. Ana Maria Machado (2003, p. 114-115, grifos da autora) faz a seguinte análise sobre as múltiplas alcunhas de Pedro Orósio:

E Pedro é *Pedrão Chãbergo*. *Pedrão* que é grande pedra ou montanha. *Chã* que é chão, que é planície e que é simplicidade; ou é carne de boi de talho, mas carne de perna, que liga ao chão, ao solo, à terra. *Bergo* que é *berger*, do francês, pastor, vaqueiro; mas que também guarda em si *berg*, do alemão, pedra mais uma vez. *Chãbergo* que evoca *chamego* e lembra as atividades amorosas de Pedro, responsáveis pela rivalidade com os outros e, em última análise, motivo direto da traição. Mas Pedro Orósio é ainda *Pê-Boi*, e mesmo *Pêboizão*, reiterando sua ligação com o gado e com a terra, seu tamanho, seu pé descalço.

Pedro significa “pedra” e vem do latim *Petrus*. O sufixo “Oro-”, segundo Ferreira (1986, p. 1234), origina-se do grego “*ôros, eos*”, e é elemento de composição de “montanha”. Já *siô* é um brasileirismo popular de *sinhô*, corruptela de *senhor* (Ferreira, 1986, p. 1593).<sup>64</sup> Pedro Orósio, portanto, é o senhor das montanhas, aquele que tem a força da terra, por isso é protegido pela Natureza em razão de estar sob ameaça cosmológica. Ana Maria Machado (2003, p. 114, grifos da autora) chegou à conclusão semelhante, mas de uma outra forma:

[...] A quem poderia o morro falar, se não àquele que é seu homólogo, que é pedra, montanha, terra? A quem é *Pedro* como *pedra*, *Orósio* como soma de *oros* (‘montanha’) e *ósio* (‘escolhido’). [...] Pedro é também apresentado como uma espécie de novo Anteu, que recebe força da Terra quando a toca com seu pé descalço, filho e prolongamento que é da Terra.

Façamos um resumo e prossigamos no levantamento dos paralelismos construídos a partir dessa série de conjuntos de sete elementos.

Sete também são as fazendas em que a comitiva passa. Sete são os deuses que simbolizam os planetas. Sete é o número de Apolo (Chevalier, 2002, p. 67), sob

---

<sup>64</sup> Heloisa Vilhena de Araújo, em *A raiz da alma* (1992, p. 79 e p. 86) e *O roteiro de Deus* (1996, p. 411), evidencia, também, a partir do estudo do nome, a relação de Pedro Orósio com a terra.

cujo signo Orósio inicia sua trajetória do conhecimento. Sete são os recados. Sete são os traidores. É no sétimo recado que Pedro Orósio decifra a mensagem. É no sétimo dia bíblico, o sábado, que a traição se concretiza. Sete são os mortos por Orósio.

Em seu *Dicionário de símbolos*, Chevalier (2002, p. 826-831) informa o quanto o número sete é significativo. Por exemplo, o sete indica, entre outras coisas, “o sentido de uma mudança depois de um ciclo concluído e de uma renovação positiva” (Chevalier, 2002, p. 826); simboliza “a volta ao centro, ao Princípio” (Chevalier, 2002, p. 827); é o número que corresponde à “perfeição humana” (Chevalier, 2002, p. 830). Nos contos e lendas, o número sete expressa “os *Sete estados da matéria*, os *Sete graus da consciência*, as *Sete etapas da evolução*” (Chevalier, 2002, p. 831), que são:

- 1) A consciência do corpo físico: desejos satisfeitos de modo elementar e brutal;
- 2) A consciência da emoção: as pulsões tornam-se mais complexas com o sentimento e a imaginação;
- 3) A consciência da inteligência: o sujeito classifica, organiza, raciocina;
- 4) A consciência da intuição: as relações com o inconsciente são percebidas;
- 5) A consciência da espiritualidade: desprendimento da vida material;
- 6) A consciência da vontade: faz com que o conhecimento passe para a ação;
- 7) A consciência da vida: dirige toda atividade em direção à vida eterna e à salvação.

Como vemos, senão todos, a maioria dos paralelismos em “O recado do morro” é construída com um conjunto de sete elementos. As “etapas de evolução”

podem ser adquiridas em qualquer ordem, ou seja, não existe pré-requisito, nenhuma delas constitui uma base para que se alcance a seguinte. Por outro lado, parece claro que o conhecimento pleno do sentido da existência humana não pode ser alcançado se o conjunto de habilidades e competências exigidas não estiver satisfeito.

A busca do conhecimento de Pedro Orósio só cessa quando finaliza o trajeto Arraial–Gerais–Arraial. A trajetória fechada em eterno-retorno torna-se símbolo do conhecimento. É aprendizagem que remete à definição de Chevalier quanto às *Sete etapas da evolução*. Vejamos, em paralelo, as etapas expostas por Chevalier e as etapas construídas em “O recado do morro”:

1 – ETAPA DE APOLINÁRIO — Apolo simboliza ascensão humana. A luz irradiada pelo Sol é o conhecimento intelectual, o próprio Sol é símbolo da Inteligência cósmica. Segundo Chevalier (2002, p. 841), o Sol “mostra a verdade de nós mesmos e do mundo [...] aguça a consciência dos limites, é a luz do conhecimento e a fonte de energia.” Ao passar pela fazenda do Apolinário, Orósio adquire sabedoria, que é fruto de sua experiência. Em Chevalier, esse estágio é o sétimo a ser apresentado, e corresponde ao da consciência da vida;

2 – ETAPA DE MARTE — Cosmogonicamente, Marte é o planeta mais afastado da terra. Na mitologia romana é o deus da guerra e dos agricultores. Ao passar pela fazenda de Marciano, Orósio adquire a moderação de Marte diante da guerra e o seu espírito vingativo. Em Chevalier, esse estágio é o terceiro a ser apresentado, e corresponde ao da consciência da inteligência;

3 – ETAPA DA LUA — Como vimos, a deusa Selene (Lua) é a protetora dos guerreiros, ilumina os perigosos caminhos da vida. Em Chevalier, esse estágio é o quarto a ser apresentado, e corresponde ao da consciência da intuição;

4 – ETAPA DE MERCÚRIO — Vizinho mais próximo do Sol, Mercúrio é o

planeta mais rápido. Hermes tem aptidão para os deslocamentos rápidos, por isso foi escolhido por Zeus para ser mensageiro junto aos deuses dos Infernos. É, também, o deus dos viajantes e do comércio, simboliza os meios de troca entre o Céu e a Terra e “personifica a revelação da sabedoria aos homens e do caminho da eternidade” (Chevalier, 2002, p. 488). Mercúrio também significa exortação, invectiva, “mercurial”, ou seja, de modo “emocional” (Caldas Aulete, 1970, p. 2329, v. 3), e, em Rosa (1956a, p. 413-414) a reconciliação de Orósio com Ivo Crônico. Na fazenda de Nhô Hermes, Orósio adquire a proteção e a orientação de Mercúrio para percorrer os rumos impostos pela vida. Em Chevalier, esse estágio é o segundo a ser apresentado, e corresponde ao da consciência da emoção;

5 – ETAPA DE VÊNUS — Cosmogonicamente, Vênus aparece logo após o ocaso e imediatamente antes do alvorecer. Divindade romana, Vênus é a deusa da beleza e do amor. No conto de Rosa, percebemos dois sentidos: a consciência da beleza feminina, assim como o Amor que Orósio estende para o Homem e para o transcendente. Em Chevalier, esse estágio é o primeiro a ser apresentado, e corresponde ao da consciência do corpo físico;

6 – ETAPA DE JÚPITER — Cosmogonicamente, Júpiter é o maior e mais imponente planeta do Sistema Solar. Júpiter, pai e senhor dos deuses, simboliza a autoridade. Pedro Orósio aprende, ao passar pela fazenda de Jove, o atributo de Júpiter: confiança para comandar e para agir. Em Chevalier, esse estágio é o sexto a ser apresentado, e corresponde ao da consciência da vontade, em que o conhecimento pode ser transformado em ação;

7 – ETAPA DE SATURNO — A passagem pela Fazenda de Juca Saturnino implica um estágio de revelação. O deus Saturno, representado cosmogonicamente pelo misterioso planeta dos anéis, é o deus que representa o “desprendimento” das coisas da terra que o ser humano adquire ao longo de sua vida. Em Chevalier, esse

estágio é o quinto a ser apresentado, e corresponde ao da consciência da espiritualidade.

Esquemáticamente, as etapas de evolução podem ser apresentadas com as seguintes correspondências:

**Quadro 9 – As etapas do conhecimento**

CONHECIMENTO “O recado do morro”	CONSCIÊNCIA (CHEVALIER)	CORPO CELESTE	MITO CLÁSSICO
Sabedoria	Vida	Sol	Apolo/Hélios
Moderação	Inteligência	Marte	Marte
Proteção divina	Intuição	Lua	Selene
Orientação e proteção	Emoção	Mercúrio	Mercúrio
Beleza e Amor	Corpo físico	Vênus	Vênus
Autoridade	Vontade	Júpiter	Júpiter
Revelação	Espiritualidade	Saturno	Saturno/Cronos

Mas não é somente essa a relação com os mitos que se apresenta em “O recado do morro”. O tempo também adquire indeterminação mítica, sendo praticamente nula a importância da cronologia. Quando há alguma referência, ela é vaga. Importa reter os momentos mais significativos para o conjunto da história. Eis alguns exemplos:

Se que bem se saiba, conseguiu-se rastrear pelo avesso um caso de vida e de morte, extraordinariamente comum, que se armou com o enxadeiro Pedro Orósio (também acudido por Pedrão Chãbergo ou Pê-Boi, de alcunha), e teve *aparente* princípio e fim, num julho-agosto, nos fundos do município onde ele residia; em sua raia noroestã, para dizer com rigor. (Rosa, 1956a, p. 387).

(...)

Só um tanto, por tudo, agora ele precisava de querer pensar em sua casinha, sua lavoura — na segunda-feira era que ia lá, por fim de ter andado fora *pouco* faltava para um mês. (Rosa, 1956a, p. 441, grifos nossos nos índices de indeterminação temporal).

Em “O recado do morro”, o espaço surge a partir da viagem de uma comitiva composta por cinco pessoas. O narrador demarca a saída do Arraial, a passagem por fazendas que servem de pouso e a chegada aos Gerais; é minucioso quanto ao percurso de volta, que se dá pelo mesmo trajeto da ida, porque o espaço desempenha um papel importante na decifração da narrativa. Como vimos, a trajetória é a metaforização do conhecimento apreendido pelo herói da história. Pedro Orósio, na viagem, encontra o sentido da sua vida e a explicação das coisas. Em cada fazenda por que passa, Pê-Boi adquire um saber, faz um aprendizado, conquista como saber o que possuía somente em potencial; desse modo, domina competências a que não era afeito e passa a ser portador de novas habilidades.

É interessante observar que o narrador não dá nome ao Arraial e nem ao local onde a comitiva quer chegar, nos Gerais. Apenas as fazendas por onde Orósio passa são designadas por seus nomes. Daí é possível inferir que as fazendas recomponham o “além-sentido” que se espera delas: o tipo de conhecimento adquirido por Pedro Orósio na trajetória percorrida.

Na esteira do pensamento de Osman Lins, ao analisar o espaço romanesco na obra de Lima Barreto, é possível verificar em “O recado do morro” a assertiva de que “é quase impossível encontrarmos alusões ao espaço não entrelaçadas com a vida interior dos que nele se movem” (Lins, 1976, p. 127). Ou seja, o estudo do espaço, na narrativa objeto de análise, não se desvincula do aprendizado que se processa no âmago de Pedro Orósio.

A tessitura e a construção da narrativa de “O recado do morro” são permeadas por um narrador que vai ao íntimo da personagem principal, Pedro Orósio, apresentando uma visão de mundo a partir dele. A narrativa é em terceira pessoa e o narrador ora instala-se como um sujeito distinto e distante dos fatos narrados, dando-nos a ilusão de objetividade, ora insere-se na diegese, integrando-se à comitiva, fundindo o seu discurso ao da personagem. A narrativa apresenta também uma simbiose do discurso do narrador com o das personagens e o da natureza. Essa

integração faz com que narrador, personagens e natureza constituam um único cosmos. Narrador e personagem, fundidos entre si, focalizam a natureza por um mesmo olhar:

Ele sabia [Pedro Orósio] — para isso qualquer um tinha alcance — que Cordisburgo era o lugar mais formoso, devido ao ar e ao céu, e pelo arranjo que Deus caprichara em seus morros e suas vargens; por isso mesmo, lá, de primeiro, se chamara Vista-Alegre. E, mais do que tudo, a Gruta do Maquiné — tão inesperada de grande, com seus sete salões<sup>65</sup> encobertos, diversos, seus enfeites de tantas cores e tantos formatos de sonho, rebrilhando risos na luz — ali dentro a gente se esquecia numa admiração esquisita, mais forte que o juízo de cada um, com mais glória resplandecente do que uma festa, do que uma igreja. (Rosa, 1956a, p. 394).

O narrador desdobra-se nas várias personagens, e todas elas confluem para uma só entidade, para um discurso único; assim, entre outros, o narrador, o geralista (Pedro Orósio), o observador e viajante (seu Alquiste), os insanos (Gorgulho, Catraz, Guégue, Nominatedominê), a criança (Joãozezim) e o poeta (Laudelim) são máscaras do autor – o conceito literário que contempla esse procedimento é o da narrativa poética, mas a nós aqui nos basta constatar e registrar que tal confluência entre as vozes das personagens, da narrativa e do narrador embricam para um discurso único e solidário.

Como vimos, temos uma grande metáfora consubstanciada na trajetória da busca, por parte de Pedro Orósio, do sentido da existência humana. Ela é disseminada ao longo da narrativa, e, para revelá-la, é preciso “rastrear pelo avesso” (Rosa, 1956a, p. 387). Assim se desvela a metáfora estrutural da narrativa, que mostra o texto construído através de um sistema de ecos, reprises e paralelismos. É o passado que se torna presente, é o repetir nuançado, é o paralelismo poético, é o desenvolvimento da narrativa em espiral, em estrutura circular comandada pela sucessão dos estágios que constituem a trajetória da viagem, através da qual se estrutura a história narrada.

De morro a morro, de fazenda a fazenda e de serra a serra, Pedro Orósio chega às estrelas: “[Pedro Orósio] esquipou, mesmo com a noite, abriu grandes pernas.

---

<sup>65</sup> Eis, uma vez mais, o número recorrente, o sete.

Mediu o mundo. Por tantas serras, pulando de estrela em estrela, até aos seus Gerais.” (Rosa, 1956a, p. 463) A ascensão é alcançada, depois da longa travessia na qual o recado é gradativamente formado, estruturado e transmitido. A revelação, momento em que Pedro Orósio assimila o conteúdo da mensagem, se dá por meio de um poeta-cantor, Laudelim Pulgapé, e da “cantiga migradora” (Rosa, 1956a, p. 456) criada por ele: “A viagem foi de noite / por ser tempo de luar. / Os sete nada diziam / porque o Rei iam matar. / Mas o Rei estava alegre / e começou a cantar...” (Rosa, 1956a, p. 454)

A canção, ao ecoar na mente de Pê-Boi e deslumbrá-lo – “(...) o tônio mesmo da trova se recebia na gente, teso em cheio, precisão de um se engrandecer, por meio de qualquer movimento — espiritação de romper, andar, caminhar” (Rosa, 1956a, p. 457), permite a epifania de Pedro Orósio para a apreensão íntima e global do recado.

A reconstituição pela memória da canção que “não saía do raso de sua [Pedro Orósio] idéia” (Rosa, 1956a, p. 458), promove uma interiorização psicológica de Pê-Boi.

Pedro Orósio está a um passo da revelação, a canção de Laudelim – “que é a campainha que soa o recado do morro” (Araújo, 1996, p. 418) – já havia sido proferida e latejava em seu íntimo. Cleusa Rios Passos (2002, p. 83, grifos da autora) mostra que “a aparente ‘desordem’ da linguagem dos recadeiros apresenta uma lógica própria a ser transfigurada pelo trabalho artístico, responsável por outra ordem: a poética, reveladora da ‘estória’ de Pedro Orósio [...] O poema não só consiste no trabalho de reconstrução dos fatos pretéritos e reunião de lógicas diferentes, como também no de *desfazer* a cegueira da personagem, iluminando sua segunda viagem”.

A revelação processada por Pedro Orósio vem em forma poética. Tudo parece ser, em “O recado do morro”, metalinguagem. A poesia surge “disfarçada” pela fragmentação das “muitas” séries de “eventos” da narrativa.

Por que é somente a partir da canção de Laudelim que Pedro Orósio decifra o recado cifrado? Parece-nos que a poesia, metamorfoseada em forma de cantiga, tem o poder de captar o sentido oculto das “coisas” e de discursivizá-las artisticamente.

Na Grécia antiga, a linguagem do aedo era o instrumento de uma concepção de mundo. A palavra cantada do poeta transmitia uma visão de mundo ao homem: “O poeta tem na palavra cantada o poder de ultrapassar e superar todos os bloqueios e distâncias espaciais e temporais, um poder que só lhe é conferido pela Memória (*Mnemosyne*) através das palavras cantadas” (Torrano, 1981, p. 15).

É Pulgapé, o poeta-cantor, o aedo popular do sertão, um artista “bandalho”, um dos seres marginais na sociedade sertaneja repleta de excluídos, o sonhador vocacionado para as Musas da poesia e para as musas namoradeiras, o compositor repentista, o mensageiro que traz a decifração do recado do morro, é Pulgapé, o Laudelim, o portador da palavra cantada que elucida poeticamente a voz oracular do morro. O poema composto por Laudelim a partir da premonição, do aviso sinistro oriundo das profundezas tectônicas, da mensagem da caverna, que é símbolo do encontro do ser consigo mesmo, parece ser a “experiência que anda de boca em boca”, parece ter origem na “fonte onde beberam todos os narradores”, para retomar expressões de Benjamin (1980, p. 58) a propósito do narrador ancestral.

Estamos, no sertão das Gerais, em um tempo mítico, em comunidade onde a transmissão de conhecimentos se faz de forma oral. O espaço da narrativa se assemelha ao espaço em que se deu “a origem dos deuses”, tal como ela é relatada na *Teogonia* de Hesíodo. Esse cronotopos é assim descrito por Torrano (1981, p. 15):

Nesta comunidade agrícola e pastoril anterior à constituição da *polis* e à adoção do alfabeto, o aedo (i.e. o poeta-cantor) representa o máximo poder da tecnologia de comunicação. Toda a visão de mundo e consciência de sua própria história (sagrada e/ou exemplar) é, para este grupo social, conservada e transmitida pelo canto do poeta. É através da audição deste canto que o homem comum podia romper os restritos limites de suas possibilidades físicas de movimento e visão, transcender suas fronteiras geográficas e temporais, e entrar em contato e contemplar figuras, fatos e mundos que pelo poder do canto se tornam audíveis, visíveis e presentes.

Impõem-se aqui “o imenso poder que os povos ágrafos sentem na força da palavra e que a adoção do alfabeto solapou até quase destruir.” (Torrano, 1981, p. 15)

A palavra fortalecida a ponto de se tornar mágica é a palavra que pode salvar Orósio. É a palavra, essa, que constrói a trajetória do conhecimento.

Num tempo mítico e num espaço vestido com a aura do sagrado, a palavra se torna mágica porque é poética: o mito, o sagrado e o mágico se manifestam e se congraçam na poesia. A palavra é teogonia, faz nascer os deuses e a poesia. “No princípio era o Verbo”, assim tem início o livro mais difundido da humanidade.<sup>66</sup> Em sociedades nas quais “a palavra tinha o poder de tornar presentes os fatos passados e os fatos futuros, de restaurar e renovar a vida” (Torrano, 1981, p. 19), “as palavras falam *tudo*, elas apresentam o mundo”, nelas “que reside o ser” (Torrano, 1981, p. 33, grifo do autor).

Em “O recado do morro”, como vimos, Orósio é aquele que vem da Pedra, aquele cujo ser se encontra consigo mesmo no âmago da caverna. Já a força das palavras emerge na canção decifrada por Laudelim. A natureza emite a profecia que é salvação. O ser e a palavra se consubstanciam na voz oracular do morro. A trajetória é a metáfora da busca do conhecimento por parte de Pedro Orósio. Nessa trajetória, revela-se, para Orósio, o sentido da existência humana. A busca da personagem se estende a cada um de nós, leitores. O texto faz-se profético, a narrativa se faz poesia.

De maneira velada, a narrativa delinea o estatuto da poesia por meio de uma linguagem metapoética disseminada esparsamente nos muitos caminhos trilhados. É a palavra que constrói a trajetória do conhecimento. Para o narrador, o conhecimento deve ser adquirido no curso do caminho da existência humana. Passa pela conquista de diversas condições: segurança (família e terra), moderação conjugada à força guerreira, proteção divina, senso de orientação, amor, autoridade e espiritualidade.

O caminho da conquista desses conhecimentos é encoberto, na narrativa, por um sistema de ecos, de reprises e de paralelismos. Estes recursos literários são desenvolvidos em uma estrutura circular. Símile a um símbolo de eterno retorno, a trajetória da viagem segue uma sucessão de estágios simbólicos, retomados e

---

<sup>66</sup> *Bíblia Sagrada*, Gênesis, 1, no qual a criação se dá pelo poder divino da palavra.

reiterados não só pelo fato da viagem de volta trilhar o mesmo caminho palmilhado na ida, mas também pelos muitos outros paralelismos que permeiam a narrativa e que formam a estrutura da história narrada.

Portanto, “O recado do morro” é narrativa que discute metalingüisticamente a produção do discurso, a transmissão da mensagem e a recepção do que é comunicado. Simboliza a busca do conhecimento e expõe as exigências para que se cumpra a trajetória para o conhecimento. Desse modo, constrói um sentido de revelação do que é a existência humana. O que, aliás, para relembrar, é um dos papéis que cumpria a poética dos *aedos* do período clássico; a tragicidade do moderno cronotopos rosiano consiste, acrescentamos agora, na descoberta da falta de sentido da existência humana, pois mesmo tendo Pedro Orósio adquirido o conhecimento e decifrado a voz oracular do morro, ele, em uma metáfora de trajeto completado, de fim, talvez de óbito, pois se trata de “um caso de vida e morte” (Rosa, 1956a, p. 387), não se livra de abrir “grandes pernas” para fugir, medindo “o mundo”, “[p]or tantas serras, pulando de estrêla em estrêla, até aos seus Gerais.” (Rosa, 1956a, p. 463).

### 4.3 – IGUAIS, PRÓXIMOS, SÍMILES

*Corpo de baile* (1956), coletânea publicada por Guimarães Rosa em dois volumes, foi, a partir da terceira edição, desdobrada, pelo próprio autor, em três brochuras: *Manuelzão e Miguilim*, *No Urubuquaquá, no Pinhém* e *Noites no sertão*, figurando *Corpo de baile* como subtítulo. As sete grandes narrativas ali contidas são denominadas por Rosa de “poemas” e divididas, no índice, em “contos” e “romances”. Segundo Paulo Rónai (2001, p. 19-20), as narrativas são qualificadas de poemas porque trazem “significações subjacentes”. Já a distinção entre “conto” e “romance” depende do “grau maior ou menor de conteúdo lírico”. Rosa também nomeou os “contos” como “parábase”, com a justificativa de que eles conteriam a sua mensagem pessoal.<sup>67</sup>

Se as narrativas rosianas têm pelo próprio autor essa multiplicidade de definições formais que, mais que as enquadrar, fluidificam as fronteiras dos gêneros, a poesia barreana é, por seu lado, construída com características de discurso narrativo. A informação de Guimarães Rosa de que a sua narrativa é parábase, poesia, vem em um paratexto; a de Manoel de Barros, de que é narrador, mesmo que “menso” (Barros, 1974b, p. 66), está presente em *Poemas concebidos sem pecado* (1937), é textual, no corpo discursivo de sua poesia. A fronteira dos gêneros, para os dois escritores, é,

---

<sup>67</sup> “*Corpo de Baile* em suas duas primeiras edições, de 1956 e de 1960, apresentava dois sumários, um para o começo do livro e outro para o fim. No sumário do fim do livro, as novelas eram dispostas em dois grupos: o primeiro, ‘Gerais’ (Os romances), em que figuravam ‘Campo Geral’, ‘A estória de Lélío de Lina’, ‘Dão-Lalalão’ e ‘Buriti’; e o segundo, Parábase (Os contos), com ‘Uma história de amor’, ‘O recado do morro’ e ‘Cara-de-Bronze’” (Rónai, 2001, p. 17-25). Segundo Caldas Aulete (1970, v. 4, p. 2674), parábase significa, “no antigo teatro grego, espécie de intermédio crítico ou cômico feito pelo côro enquanto o palco estava vazio, em que muitas vezes expunha o autor as suas opiniões ao público”.

portanto, indefinida, o narrativo toma de assalto a poesia e a poesia invade a narrativa. Na manifesta liberdade formal, temos um aspecto em que eles se aproximam.

Outro aspecto que logo se evidencia é a permanente discussão metalingüística que empreendem. Para estudar esse aspecto, fixamo-nos nos “contos” “Cara-de-Bronze” e “O recado do morro”, de Guimarães Rosa, e, de Manoel de Barros, os poemas “O fotógrafo”, de *Ensaios fotográficos* (2000) e “As lições de R.Q.”, de *Livro sobre nada* (1996). Verificamos que entre Barros e Rosa existe uma similaridade discursiva quanto aos procedimentos metalingüísticos. Constatamos que nos dois autores existe um esforço de definição do significado do que é poético, e que tanto o poeta quanto o ficcionista entendem que para isso é preciso buscar as coisas em sua essencialidade.

Em “O recado do morro” não há revelação da essência do poético, mas a exposição da trajetória de busca do conhecimento. É por meio do trabalho artístico de Laudelim Pulgapé, a “cantiga migradora” (Rosa, 1956a, p. 456), a poesia, que Pedro Orósio tem a revelação de que se trama a sua “morte à traição” (Rosa, 1956a, p. 439). Ou seja, é a palavra pronunciada pelo cantor popular em forma de poesia que é possível a Pê-Boi conhecer, antecipar o seu destino. As etapas da enunciação do recado do morro, em um cruzamento com outros elementos do discurso, como o nome das fazendas, dos fazendeiros e dos sujeitos da narrativa, constroem a significação de que a trajetória de Orósio simboliza uma trajetória de aquisição do conhecimento, e de que esse conhecimento é conformado metalingüisticamente.

Da mesma forma, em “As lições de R.Q.” encontramos nas sete etapas, delineadas a partir das proposições de Rômulo Quiroga, uma trajetória do conhecimento que deve ser seguida por aqueles que desejam construir o artefato poético. O artista, por ser “iluminado” e “obscuro” (Barros, 1996b, p. 74, na “Nota” do poema “As lições de R.Q.”), cria os próprios instrumentos de trabalho, as “tintas”, “para dar liga aos seus pigmentos” (Barros, 1996b, p. 74). Porém, ao artista não basta conceber as “tintas”, é preciso que ele lhes dê uma descrição rica em matiz, isso é, que faça incidir raios luminosos sobre as cores, pois só assim encontra as “formas

incorporantes” (Barros, 1996b, p. 74). A tinta é metáfora de palavra, os pigmentos constituem, com sua liga, as frases, o matiz alcançado constrói significado semântico que existe somente com a incidência do raio solar na realidade que transcende à pintura, metáfora do texto poético.

Atingir a “forma incorporante” (Barros, 1996b, p. 74, na “Nota” que antecede o poema “As lições de R.Q.”) é, no contexto que expomos, uma maneira diferente, mas com o mesmo sentido, de dizer que o poeta alcança o segredo da essência das coisas, que lhe penetram o âmago. Para adquirir uma compreensão plena dos componentes do mundo, o cerne deles, seguindo os passos preconizados por Rômulo Quiroga – na “Nota” e no poema –, é indispensável “romper com as formas naturais, com os efeitos de luz natural, com os conceitos de espaço e de perspectiva”, transgredir “planos” e apresentar “a simultaneidade das visões” (Barros, 1996b, p. 74), porque a “arte não tem pensa: / O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê. / É preciso transver o mundo.” (Barros, 1996b, p. 75).

Tanto a narrativa “O recado do morro” quanto o poema “As lições R.Q.” engendram uma trajetória com um percurso detalhado do constructo do poético. Mesmo que eventualmente os textos possam indiciar o “*quem* das coisas” (Rosa, 1956b, p. 590), o objetivo de ambos, nesses textos, é descrever as etapas que o poeta deve percorrer para construir a arquitetura do objeto artístico. O enunciado em si não é poesia: é discurso, é constructo, é forma – o discurso é tramado; o constructo é erigido; a forma é conformada a partir das etapas definidas metalingüísticamente.

Assim, sendo, o que está manifesto no discurso de “O recado do morro” e “As lições de R.Q.” explicita-se, no nível da enunciação, por Grivo, de “Cara-de-Bronze”, e pelo fotógrafo-poeta, de “O fotógrafo”. Essas figuras desentranham a essência do poético a partir da observação da natureza. Ambos têm um “olho míope” e captam a particular essência das coisas. Assim, a poesia do mundo vem ora proferida pelas palavras de Grivo ora pelo repertório de imagens do fotógrafo-poeta.

Os processos metapoéticos podem ser encontrados em diversos outros momentos das obras do ficcionista mineiro e do poeta mato-grossense. A tal processo

de retomada que um autor faz de temas ou de procedimentos que já abordou em sua obra, Maria Célia Leonel (2000, p. 63-67) chama de auto-intertextualidade.

O que verificamos, portanto, nessa aproximação entre Rosa e Barros, é que os dois parecem iguais na inventividade, próximos na ousadia e símiles nas soluções discursivas. Entretanto, ao que parece, são diversos quanto ao gênero e na construção metafórica.

Em “Cara-de-Bronze” e “O recado do morro”, as personagens de Guimarães Rosa provêm dos estratos mais humildes da escala social. Os eleitos para receberem a revelação do que é e de onde origina a poesia são seres simples e semi-analfabetos. Valoriza-se, desse modo, os marginalizados na sociedade sertaneja, assimila-se a sabedoria do homem do povo e realça-se a importância da natureza. A transmissão de conhecimentos pela oralidade, que a cultura popular perpetua, ganha estatuto lírico-poético. Do mesmo modo, o percurso do retrato do artista, configurado como uma espécie de romance-de-formação em “Cabeludinho”, é um percurso preenchido por vozes populares, e o Rômulo Quiroga que dá lições ao poeta é um pintor de paredes em cujo trabalho ecoam as lições de grandes mestres da pintura no século XX.

Temos, pois, nos dois autores, uma preponderância da voz do povo. Diz-nos Rodrigues Lapa (1998, p. 262), encerrando o seu consagrado *Estilística da língua portuguesa*:

Para além da rigidez convencional da Gramática, o povo e os artistas, em comunhão de esforços, num anseio de liberdade criadora, descobrem constantemente novos modos de expressão, não só pela invenção de novas palavras, mas mais ainda por uma sábia e genial adaptação do material existente. É nessa manipulação sutil de ingredientes desconhecidos que reside o segredo do estilo.

É o que percebemos em nossos dois autores: liberdade criadora, comunhão com a voz do povo, busca de novos modos expressivos, neologismos lexicais; procedimentos lingüísticos que procuram recriar o existente, manipular de modo sutil os recursos poéticos conhecidos. Nesse ponto, os dois estão próximos, poder-se-ia

dizer que são quase símiles, e utilizam soluções que parecem análogas para construir o discurso – mas o fazem para alcançarem um efeito de sentido que é radicalmente divergente, como expomos no próximo capítulo, que trata do discurso poético.

## **5 – O DISCURSO POÉTICO**

Manoel de Barros divide *O livro das ignoranças*, lançado em 1993, em três partes: “Uma didática da invenção”, “Os deslimites da palavra” e “Mundo pequeno”. Esses títulos configuram uma poética do estilo: revelam a poesia de Barros como um eu-poético das pequenas coisas, sendo construída a partir da liberdade de invenção da palavra sem limites e sem regras. O estilo, segundo os subtítulos, é uma didática da invenção cuja arqué é o deslimite da palavra poética.

Quanto a Rosa, encontramos, além da vislumbrada em “São Marcos”, uma poética do estilo em *Tutaméia*, de 1967. Entre outros críticos que se expressam sobre os prefácios dessa obra – por exemplo, Paulo Rónai (1985), Benedito Nunes (1969c), Lenira Covizzi (1978) e Irene Simões ([19–] –), Eduardo Coutinho (1991, p. 230) afirma que os quatro prefácios da coletânea constituem “um verdadeiro ensaio de poética”. Explica que Rosa, no primeiro prefácio, define a narrativa ficcional como fruto de uma criação que tem sua própria lógica (Coutinho, 1991, p. 230). No segundo, Rosa defende o direito do escritor de criar palavras (Coutinho, 1991, p. 231-232). No terceiro, o escritor mineiro explana a relação entre a obra ficcional e a visão de mundo do autor (Coutinho, 1991, p. 232-233). O último prefácio é uma súpula dos prefácios anteriores (Coutinho, 1991, p. 233-234). Como diz Irene Simões ([19–], p. 25), os prefácios representam “o avesso da linguagem (‘Aletria e Hermenêutica’), a invenção da palavra (‘Hipotréllico’), a dupla realidade (‘Nós, os Temulentos’), o mundo representado (‘Sobre a Escova e a Dúvida’). Essas quatro facetas multifazem-se em outras e fundem-se em torno de um único tema: o questionamento da linguagem, do homem e do mundo.”

A posição de Manoel de Barros e Guimarães Rosa diante do processo criativo parece similar – embora no fundo sejam diferentes. Se não, vejamos. Barros demonstra, em “Uma didática da invenção”, que o acesso ao mundo poético só é possível quando o poeta transfigura a realidade objetiva: “Em poesia que é voz de poeta, que é a voz / de fazer nascimentos – / O verbo tem que pegar delírio” (Barros, 1994a, p. 17). De forma metafórica, a invenção pode ser a descoberta de funções

inusitadas: “Desinventar objetos. O pente, por exemplo. / Dar ao pente funções de não pentear. Até que / ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou / uma gravanha. / Usar algumas palavras que ainda não tenham / idioma” (Barros, 1994a, p. 13).

Em “Aletria e hermenêutica”, primeiro prefácio de *Tutaméia*, Rosa define, “nos tratos da poesia e da transcendência”, como o autor deve construir “a estória [que] não quer ser história. (...), quer-se um pouco parecida à anedota” (Rosa, 1967, p. 3). Assim, a “estória”, segundo Rosa (1967, p. 4), “reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria. A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso. E a gente, por enquanto, só a lê por tortas linhas”. O “não-senso”, que é “supra-senso” na construção das “tortas linhas” da “estória” configurada “nos tratos da poesia”, constitui uma estética em que “o ‘brincar’ com a palavra transforma-se em pesquisa consciente de uma nova realidade. Através da palavra, cria-se um mundo novo, mágico, seja pela deformação do som, pela renovação do vocábulo ou pela criação de um novo termo.” (Simões, [19–], p. 27). Ou, como manifesta Rónai (1985, p. 217), “a expressão verbal acena a realidades inconcebíveis pelo intelecto.”

Para Barros e Rosa, portanto, o poético está na reinvenção da linguagem, linguagem esta que, por sua vez, reinventa o real.

A transfiguração da realidade, nos diz Barros, deve ser permeada por inovação vocabular, pelos “deslimites da palavra”: “pentear” e “desarrumar frases” (Barros, 1994a, p. 33), acompanhar “as oralidades” e não ser “sandeu de gramáticas” (Barros, 1994a, p. 49). Romper regras e normas é a própria ontologia do poeta. A fonte subversiva calca-se na voz popular, coloquial, oriunda, no caso, apenas para citar algumas figuras, do Mário-pega-sapo (Barros, 1974b, p. 58), do Aniceto (Barros, 1982, p. 44) e do canoeiro Apuleio (Barros, 1994b, p. 33), este último *alter ego* de Manoel de Barros, como outros personagens de extração popular que desempenham tal papel. Um exemplo é Bernardo, que surge em *Livro de Pré-coisas* (1985) e é recorrente nas obras posteriores. Todos esses personagens são as faces do “bugre velho” de *Poemas concebidos sem pecado* (1937).

O romper normas defendido por Barros assemelha-se à postura de Rosa no prefácio intitulado “Hipotrérico”, no qual o autor de *Tutaméia* defende “a expressividade da língua” (Rosa, 1967, p. 65) efetivada pelo escritor no processo de gerar novos vocábulos, uma vez que “o vêzo de criar novas palavras invade muitas vezes o criador, como imperial mania” (Rosa, 1967, p. 66). Esse “vêzo” já está presente no “ser agreste ou inculto (...), e ainda melhor se analfabeto fôr” (Rosa, 1967, p. 65). O escritor prefere os não-escolarizados, “seres sem congruência, pedestres ainda na lógica e nus de normas” (Rosa, 1967, p. 66).

Portanto, os dois escritores têm nos neologismos, na criação sintática que corrompe o estabelecido, na inspiração popular e na transfiguração da fala do homem rude alguns dos esteios de sua arte. São poéticas calcadas em erudição e estudo, em leitura detida de autores os mais diversos, mas que somente se constituem pela inflexão da voz popular amalgamada em interesse subversivo – da linguagem e da realidade mimetizada. Ao criarem seus universos literários, voltam-se para o mundo pequeno de suas infâncias: em um, os marginalizados pela sociedade e os pequenos animais do Pantanal; no outro, a paisagem e os seres de caatinga do sertão mineiro.

Sob o subtítulo “Mundo pequeno” (1994a, p. 75-107), Barros evoca as pessoas “desimportantes” e as minudências do chão pantaneiro que povoam o seu universo poético: ao fundir realidade transfigurada e “deslimites da palavra”, a visão de mundo do poeta é exposta pelo olhar dos insanos – Bugre Felisdônio, Ignácio Rayzama, Rogaciano, Malafincado, Sombra-Boa, Andaleço e Bernardo. Todos homens “incultos” na sociedade letrada, mas que, segundo Barros (1994a, p. 89), sabem “errar bem o idioma”, gostam de “desnomear” (Barros, 1994a, p. 81) e entram “em pura decomposição lírica” (Barros, 1994a, p. 83) para renovar as tardes (Barros, 1994a, p. 99).

A poesia barreana é o verbo desnomeado pelo olhar insano que renova a língua ao decompô-la liricamente.

Segundo Eduardo Coutinho (1991, p. 232-233), o terceiro prefácio de *Tutaméia* – “Nós, os temulentos” – é mais do que uma simples anedota de bêbado,

pois é a partir da visão desta personagem que os “problemas da vida cotidiana” (1991, p. 232) são convertidos “em fantasia” (1991, p. 232). Mostra, assim, que tudo “que é tradicionalmente considerado como real revela-se pura aparência, e a fantasia – aqui representada pela embriaguez – é o que confere lucidez ao homem.” (Coutinho, 1991, p. 232). Para Rónai (1985, p. 218), esse prefácio – que narra a história do retorno de um bêbado para casa – “deve ser mais que simples anedota de bêbado”. O *temulento* tromba com “objetos que estorvam o caminho”, o que o coloca “em uma sucessão de prosopopéias [...] com outro temulento que é o poeta, um agente de transfiguração do real.” Ou seja, a poeticidade das “coisas” do mundo, tal como vimos na análise de “Cara-de-Bronze”, de Rosa, e de “O fotógrafo” e “As lições de R.Q.”, de Barros, não está na realidade factual. Para melhor se observar a “face oculta dos objetos” (Coutinho, 1991, p. 232) que se deseja reproduzir artisticamente, é preciso transfigurar o real, mesmo que seja pelo olhar de um vaqueiro, de um bêbado, de um fotógrafo ou de um pintor-artista-poeta.

Vimos, pois, que as poéticas do estilo desenvolvidas metalingüísticamente por Guimarães Rosa e por Manoel de Barros defendem que a obra literária se faça por incessante reinvenção da palavra, pelo exercício de ver a realidade às avessas e pela criatividade transgressora do escritor. Entretanto, apesar dessas similitudes, eles divergem em outros aspectos. Verifiquemos em que as suas obras se assemelham e em que elas são diferentes quanto ao discurso poético e quanto à metáfora.

## 5.1 – A POÉTICA E O ESTILO EM BARROS E EM ROSA

Manoel de Barros, no livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001, p. 23), apresenta o poema “Tributo a J. G. Rosa”. O verso “O passarinho desapareceu de cantar” retoma uma passagem rosiana do conto “A menina de lá”, de *Primeiras estórias*, e remete à reflexão metalingüística do poema para o processo de subversão gramatical praticado por Rosa. Subversão que constitui a alma do estilo e da poética de Guimarães Rosa, assim como constitui o corpo e a alma da poética e do estilo de Manoel de Barros.

Na história, as primeiras observações acerca do estilo devem-se a Aristóteles. No Livro III da *Arte retórica*, o Estagirita delinea os preceitos para a construção de um discurso eloqüente, considerado como “a virtude do estilo” (Aristóteles, 1964, p. 189), uma vez que “não basta possuir a matéria do discurso; urge necessariamente exprimir-se na forma conveniente” (Aristóteles, 1964, p. 186). Ao definir as qualidades de estilo, Aristóteles refere-se aos desvios da linguagem e enfatiza especialmente o valor da metáfora. Assim, Aristóteles cria o par oposicional desvio-estilo *versus* norma-falta de estilo.

Nilce Sant’Anna Martins (2003, p. 19) avalia que os retóricos, como por exemplo Fontanier e Dumarsais, criaram, ao longo da história, tantas categorias para classificar o discurso, preenchendo lacunas que Aristóteles teria deixado, que a retórica passou a ser conhecida como mero instrumento normatizador de “critérios para o julgamento das obras”, passando “a ser ridicularizada” por esse papel. Ou seja, a norma que pré-fabricava o estilo levava a uma ridícula falta de estilo. Já Discini (2003, p. 13, grifo da autora) observa que o estilo, “enquanto desvio, acabou, durante muito tempo, por circunscrevê-lo às ditas figuras de retórica, passando a própria retórica a ser entendida apenas como *ornamento*”.

A partir da divisão do estilo como desvio ou como norma surgem, já no século XX, as duas correntes que atualmente norteiam os estudos estilísticos, uma vocacionada à lingüística e a outra voltada para o literário. A primeira criou-se a partir dos estudos de Charles Bally; a segunda deve-se às pesquisas de Leo Sptizer, seguidas pelas reflexões de Dámaso Alonso, Raul Castagnino e Wolfgang Kayser.

A corrente de Bally, a Estilística da língua, propõe uma análise das relações da forma com o conteúdo, não ultrapassando a linguagem; isto é, considera as estruturas e seu funcionamento no sistema lingüístico. Assim, estuda os valores expressivos do vocabulário, das classes de palavras e das construções sintáticas. No Brasil, vários pesquisadores do estilo inclinam-se pela teoria proposta por Bally. É o caso de Lapa, em *Estilística da língua portuguesa*, Mattoso Câmara Junior, em *Contribuição à estilística portuguesa*, Gladstone Chaves de Mello, em *Ensaio de estilística da língua portuguesa*, e Nilce Martins, em *Introdução à estilística*. Esses autores, conforme Discini (2003, p. 15, grifo da autora), analisam os “recursos expressivos da língua, supostamente restritos à escolha de sintagmas, palavra ou frase, e articuladores dos significados *a mais* na dimensão palpável de uma frase”.

De outro lado, temos a Estilística literária, iniciada por Leo Sptizer, que se interessa pelas relações da expressão com o indivíduo. Nilce Martins (2003, p. 7) sintetiza a Estilística literária de Sptizer com estas palavras: “uma emoção, uma alteração do estado psíquico normal provoca um afastamento do uso lingüístico normal; um desvio da linguagem usual é indício de um estado de espírito não habitual. O estilo do escritor reflete o seu mundo interior, a sua vivência.”

Se os usos da linguagem ultrapassam a função puramente denotativa e perpassam tanto os postulados da estilística da língua quanto os da estilística do indivíduo, percebemos que o estilo é um desvio que contém um discurso de finalidade expressiva que se afasta da norma. Para Discini (2003, p. 13, grifos da autora), “o que é *do estilo* se opõe, [...], àquilo que não o é, perpetuando a oposição *estilo vs. falta de estilo*; no desvio, o estilo; na norma, a falta de estilo”.

Para José Lemos Monteiro (2005, p. 50-51), normalmente, “quando se fala em desvio expressivo, pretende-se realçar o aspecto de criatividade exercido sobre a linguagem [...] em todos os níveis”; evocando Murry,<sup>68</sup> diz que o escritor exerce sobre a linguagem

uma espécie de delicada violência. O motivo real para assim proceder é o seu impulso, o desejo de encontrar uma forma precisa para o conteúdo que tenciona revelar. É como se estivesse numa guerra; mas a vitória, se ele a consegue, é também uma vitória para a linguagem, que assim se vê enriquecida e embelezada.

Em Guimarães Rosa e Manoel de Barros temos um exercício criativo no qual se exercitam “os deslimites da palavra”.<sup>69</sup> Ambos avivam a língua, contribuem para a estruturação de uma atmosfera inovadora e acentuam o tom de originalidade de suas produções. O segredo consiste na escolha de meios de expressão do léxico com o qual chamam à luz novos significados. Estudamos, neste capítulo, aspectos de como se constrói o estilo do poeta mato-grossense e do ficcionista mineiro, procedimentos composicionais pelos quais os dois escritores instauram uma renovação da língua portuguesa em suas obras, e relacionamos recursos poéticos que utilizam, com ênfase para um levantamento das imagens metafóricas.

Para isso, recorreremos a trabalhos acadêmicos que descrevem os processos léxicos, sintáticos e semânticos ou de Barros ou de Rosa. Sobre Barros, encontramos as pesquisas de Goiandira Camargo (1999a), José Luís Landeira (2000), Simone Spironelli (2002), Márcia Pentado (2002), Waleska Martins e Marcelo Marinho (2002), Walquíria Béda (2003), Emanoela Ramires e Ivan Russeff (2004), Silvana Carrijo Silva (2004) e Simone Spironelli e Aparecida Negri Isquerdo (2004).

No que se refere a Guimarães Rosa, são muitos os estudos estilísticos ou aqueles que, embora tenha outro foco, também se debruçam sobre a questão do estilo.

---

<sup>68</sup> MURRY, J. Middleton. *The problem of style*. Londres: Oxford Univ. Press., 1949, p. 114.

<sup>69</sup> A expressão é de Barros (1994a, p. 30), mas a transformamos, aqui, em um conceito para exprimir a escrita dos dois escritores.

Elegemos as pesquisas de Oswaldino Marques (1957), Mary Lou Daniel (1968), Cavalcanti Proença (1973), Edna Nascimento (1979), Nei Leandro de Castro (1982), Luiz Carlos Rocha (1998), Eduardo Coutinho (1991) e Wille Bolle (2004). Operacionalmente, como esses trabalhos sobre Rosa são paradigmáticos, por eles iniciamos nossa exposição – e é, a partir deles, que contrapomos as soluções lingüísticas e estilísticas utilizadas por Manoel de Barros.

Guimarães Rosa, na entrevista a Günter Lorenz, enfatiza que a “língua literária” deve “expressar idéias” e “pronunciar verdades humanas”. Assim, para que a palavra alcance o estatuto do poético, o escritor deve fugir das formas desgastadas, pois “somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo” (Rosa, 1991, p. 88-89), uma vez que a “poesia se origina da modificação de realidades lingüísticas” (Rosa, 1991, p. 92). Para isso, Rosa (1991, p. 81) apregoa que emprega “cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original”. Ou, como postula o narrador de “São Marcos”, “à parte o sentido prisco, valia o ileso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fôra se jamais usado.” (Rosa, 1976, p. 238).

Para recobrar a expressividade literária da palavra, Guimarães Rosa, no campo lexical, reaproveita vocábulos já existentes na língua portuguesa – como é o caso de expressões de cunho regionalista (“bitácula”, “mampamos”); de origem indígena (“aratanha”, “carapanã”); de termos arcaicos (“prisco”, “sendos”, “imigo”) e eruditos (“jônico”, “trabécula”); das disciplinas científicas (“paralexe”, “sinclinal”); do léxico estrangeiro (“tastear”, “esloxo”) – e, principalmente, cria novas palavras, formadas a partir de diferentes mecanismos lingüísticos, entre os quais se sobressaem a afixação, a aglutinação, a criação interparadigmática e a analogia.

Se Rosa obtém do sertão de Minas Gerais elementos para a sua poética, a sabedoria do bugre e a linguagem do homem pantaneiro – com seus ditos populares, sua coloquialidade e sua inventividade ao nomear as coisas – são matrizes do vocabulário de Manoel de Barros, às quais o poeta incorpora a sua formação erudita.

Assim, emergem do universo lexical de Manoel de Barros expressões regionalistas (“barranqueiro”, “quiçaça”, “bate-num-quara”, “lanho”, “camalote”, “rubafo”, “comitiva”, “brocoió”, “zamboado”, “descomer”), palavras concernentes à flora e à fauna do Brasil (“cardeal”, “jias”, “cansanção”, “térmita”, “calandra”, “macaubeira”), arcaísmos (“entonces”, “torva”, “fontana”, “dante”, “adonde”, “bandarra”, “lembrar”), origem indígena (“sambaqui”), emprego de técnica humorística e pseudo-erudita (ver, por exemplo, os poemas “Maria-pelego-preto” e “A draga”, de *Poemas concebidos sem pecado*), vocábulo erudito (“escrínio”), palavras inusuais (“leicenço”, “sesso”, “menso”) e palavras de uso raro (“evolar”, “ínsua”, “nágéfo”, “sinimbu”, “alfombra”, “ademanes”).

Quanto aos arcaísmos, eles surgem em razão da poesia de Barros ter como substrato permanente a reminiscência da infância. Isso possibilita ao poeta, segundo Spironelli (2002, p. 120), recordar “os tempos antigos e evoca[r] com a palavra arcaizada o desejo de reviver o passado” (2002, p. 120). Essa pesquisadora seleciona as seguintes palavras como de valor arcaico:<sup>70</sup> “fiúza”, “cítaras”, “colégio”, “grandura”. Spironelli, ao que parece, anuncia uma outra categoria para as formas arcaicas: um vocábulo de significado sincrônico usual pode apresentar no dicionário uma acepção classificada de arcaísmo, uma vez que está em desuso na língua portuguesa, mas tal acepção pode ser resgatada pelos conhecedores da língua, pelas pessoas mais velhas ou pelos poetas.

Ladeira (2000, p. 31) postula raciocínio semelhante, ao defender a possibilidade de haver sabor arcaico na palavra normal:

[...] a exploração arcaica do significado traz novas sugestões à análise do poema. Esse movimento etimológico de busca, embora não se possa necessariamente dizer que crie um novo vocábulo, transforma a palavra numa espécie de neologismo, pois renova o seu sentido. Dessa maneira, o poeta areja o acervo lexical não por incluir novos elementos, mas por revitalizar antigos, ao passo que remete o leitor para o passado da língua [...]

---

<sup>70</sup> Spironelli (2002, *passim*) considera palavras arcaicas aquelas que nos dicionários são registradas como: 1) palavra em desuso; 2) acepções antigas; 3) arcaísmos.

Sobre esse aspecto, a lição de Biderman (2001, p. 136-137) é lapidar:

O desaparecimento de um referente ou de uma realidade qualquer (costume, fenômeno cultural, etc.) na vida de uma comunidade pode levar a palavra que os denomina ao envelhecimento e à morte, perdurando apenas em forma fóssil nos documentos da língua. Isso não impede que ela possa vir a ser usada esporadicamente em dois tipos de situação pelos menos: em textos históricos [...] ou em criações literárias quando um artista a reutiliza com finalidade estética.

[as palavras] testemunham realidades do passado embora eventualmente algumas dentre elas possam continuar a ser usadas hoje [...] Esse tipo de vestígio verbal arcaico indica claramente como o léxico constitui o repositório dos conhecimentos humanos através das idades. E testemunham também como o acervo lexical de uma língua de civilização com antiga tradição escrita pode ser identificado como um tesouro abstrato e imaterial, lugar da memória das culturas humanas.<sup>71</sup>

No que concerne a afixação, Daniel (1968, p. 35-53) expõe os prefixos e sufixos empregados por Rosa. Na diversidade prefixal do ficcionista, os prediletos e mais frequentes são em “re-” (“retoleima”, “retrovão”), “de-” (“deandavam”, “defurtam”), “a-” (“avoando”, “abastante”, “amereci”) e “des-” (“desvê”, “despoder”, “desonda”, “desenormes”), uma vez que “são os mais inerentes à língua portuguesa e os mais empregados e abusados na expressão coloquial. Guimarães Rosa escolhe [...] não os elementos exóticos e eruditos, senão os normais e familiares, para lhes dotar de vida nova nas suas novas funções.” (Daniel, 1968, p. 37).<sup>72</sup>

Embora em menor intensidade do que Guimarães Rosa, Manoel de Barros é, também, um criador de neologismos. Tal recurso já está presente desde o seu primeiro livro, e é mantido em todas as obras posteriores do poeta. Assim, encontra-se o prefixo “a-” prostético (“ajuntou”, “alimpar”, “aviciada”, “apois”) e seu sentido assemelha-se

<sup>71</sup> Spironelli (2002, p. 121) utiliza esta mesma citação de Biderman para propor outro tipo de emprego neológico da palavra, mas não desenvolve sua proposição.

<sup>72</sup> Daniel relaciona diversos afixos. Dos prefixos, cita: “para-”, “per-”, “pro-”, “so-”, “trans- (tra-)”, “em- (en-)”, “es-”, “com-”, “pes-”, “tres-”, “re-”, “de-”, “a-”, “des-”. E dos sufixos, anota: “-ice”, “-eza”, “-nça (-ncia)”, “-ação”, “-gem”, “-me”, “-dade”, “-ório”, “-io”, “-úcia”, “-ura”, “-al”, “-ado”, “-ama”, “-me”, “-ia”, “-agem”.

ao do uso de Rosa, em uma forma que, segundo Daniel (1968, p. 38), propicia “mais extensão e sustância como se faz comumente na linguagem coloquial.”

O prefixo “des-”, atualizado por meio do alomorfe “dis-”, ocorre com frequência tanto em *Poemas concebidos sem pecado* quanto em obras posteriores. Esse recurso é o mais empregado por Barros, como se percebe nas lexias: “desandando”, “disrremelar”, “disilimina”, “disaprender”, “disaparta”, “descompensações”, “desencostado”, “desplanam”, “desherói”, “descor”, “deslimite”, “desventa”, “despedra”. Como em Rosa, o prefixo “des-”, em Barros, desempenha função negativa, intensiva ou de inverter a ação e a qualidade implícita na palavra-base. Albana Xavier Nogueira (1989, p. 127), em *A linguagem do homem pantaneiro*, informa que os morfemas “des-” e “a-” são frequentes no repertório vocabular utilizado na região. E, como já vimos, o universo poético de Barros funda-se sobre uma recriação poética da realidade e do homem do Pantanal.

Quanto à sufixação, Rosa a usa para criar e transformar substantivos, adjetivos, advérbios e verbos. Assim, o escritor (cf. Daniel, 1968, p. 42) forma novos substantivos a partir de: a) substantivos (“coisice”, “cheiração”, “tossura”, “madrastio”); b) advérbios (“nãoezas”); c) verbos (“serenância”, “soência”, “pensação”); d) adjetivos (“lugúgem”, “nefandório”, “versúcia”, “amarelal”). No que tange à formação e modificação de adjetivos, o ficcionista, para alargar o sentido do vocábulo, anexa um sufixo bem corrente da língua a uma palavra que não se liga normalmente (“doidável”, “sorvível”, “madrugã”, “noturnazã”, “exemploso”, “chuvoentos”, “metafísicado”), no lugar de outros sufixos adjetivais (“maravilhal”, “magoal”, “cercã”) e para criar adjetivos substantivados (“amarelal”, “madrugal”, “brumal”, “encantoável”). Com frequência, Rosa utiliza o adjetivo como advérbio, como por exemplo em “Jogar nos ares um montão de palavras, *moedal*.”

Já os sufixos flexionais diminutivos são empregados em substantivos (“psúzinho”, “ahzinho”), em adjetivos (“suazinha”, “casamenteirozinho”), em verbos (“sozinhandando”, “ventainhava”, “assoviamzinho”), e, em proporção reduzida, em advérbios (“tãozinha”, “quasinho”, “quasesinho”). Nascimento e Covizzi (1988, p. 19)

acrescentam o uso de diminutivos em pronomes, que normalmente não possuem grau de flexão (“essezinho”, “essezim”, “issozinho”). Os aumentativos também criam substantivos (“cavalão”, “risadona”), adjetivos (“escurão”), verbos (“exclamoução”, “demorão”) e advérbios (“lonjão”, “quandão”). Mary Lou Daniel (1968, p. 53) ressalta que o sufixo “-az” (“gagaz”, “surdez”, “tratantaz”, “malvaz”) é o de maior relevo estilístico na obra de Guimarães Rosa.

Em Manoel de Barros, os sufixos “-eiro” e “-oso” formam substantivos (“chalaneiro”, “tarumeiro”, “pirizeiro”, “arameiro”) e adjetivos (“anuroso”, “ramoso”, “riachoso”, “caminhoso”, “olhoso”, “verdoso”, “astroso”, “insetoso”, “erroso”, “violoso”, “tardoso”). Já quanto aos sufixos aumentativos (“pouquíssima”, “cabelão”, “tristão”, “mundão”) e diminutivos (“benzinho”, “asneirinha”, “excitadinho”), em Barros eles manifestam um julgamento de valor com relação ao referente, expressando afetividade e, em alguns casos, diminuição e aumento de tamanho, como se observa também em Rosa, conforme o estudo de Daniel (1968, p. 52).

A diferença entre Barros e Rosa, quando à sufixação diminutiva, refere-se à forma como eles constróem os vocábulos. Barros com criações simples e próximas ao coloquial; em Rosa, são mais originais, como se observa nas seguintes construções: “pobrezazinha”, “passarinhozinho”, “psiuzinho”, “escondidazinha”, “sozinhozinho”, “ahzinho”. Para Coutinho (1991, p. 205), Rosa, ao empregar esse procedimento, busca “reavivar o seu significado originário”. Já os produzidos por Barros, mostram a coloquialidade popular.

No processo de aglutinação, temos, em Guimarães Rosa, as palavras *portmanteau*.<sup>73</sup> Eis exemplos do procedimento em Rosa: “sussuruído”, “excelentriste”, “adormorrer”, “enxadachim”. Em Barros também temos o uso dessa técnica, como em:

---

<sup>73</sup> Palavras *portmanteau* são palavras que carregam dentro de si outras palavras. São construções neológicas feitas por aglutinação de duas ou mais palavras. O processo foi largamente explorado por James Joyce (cf. Campos, 1978, p. 11-12; sobre Joyce, ver Vizioli, 1991), mas já fora utilizado, por exemplo, por Lewis Carroll (cf. Antunes, 1984, p. 11-13 e 107-110). Segundo Oswaldino Marques (1957, p. 111-112), a técnica do *portmanteau* tem origem “[...] em Lewis Carroll [...] François Villon e Rabelais, mas é James Joyce, principalmente em *Finnegan’s Wake*, quem sobrepuja a todos, exibindo assombrosa perícia nessas inseminações vocabulares e fazendo garbo de uma capacidade inventiva sem dúvida impressionante.”

“amaranto”, “amare luz”, “bundura”, “brasiguaio”, “nadifúndio”. Trata-se de uma estratégia neológica produtiva, com imagens fortes, condensadas, polissêmicas. No jorro verbal rosiano, uma *portmanteau* fulgura como um diamante, um solitário em um anel de ouro dezoito quilates; no contido texto barreano, a palavra-valise amplifica e complexifica, com a sua plurisignificação, os efeitos de sentido das imagens, dos tropos e das metáforas.

Outra importante fonte de criação neologista em Rosa é a mudança de categoria gramatical por influência de uma palavra sobre outra. Daí observa-se o processo de formação de substantivos à base de verbos (“aguardo”, de “aguardar”, “agito”, de “agitar”, e “assô”, de “assoar”); de verbos à base de substantivos (“nuvejar” de “nuvem”, “centaurizar” de “centauro”, “trevar” de “treva”); de verbos à base de brasileirismos (“fuzuar” de “fuzuê”, “treatear” de “treta”, “jagunçar” de “jagunço”); de verbos à base de adjetivos (“malcriar” de “malcriado”, “cabisbaixar” de “cabisbaixo”); e de advérbios derivados de adjetivo (“maduramente”, de “maduro”, “quasamente”, de “quase”, “sempremente”, de “sempre”).

A criação neológica também leva Barros a utilizar-se do processo de formação de verbos à base de substantivos (“brejar” de “brejo”, “jiboiar” de “jibóia”, “lobinhar” de “lobo”, “luar” de “lua”, “lesmar” de “lesma”, “sonetar” de “soneto”, “filhar” de “filho”, “andorinhar” de “andorinha”, “borboletar” de “borboleta”, “outonar” de “outono”, “baguelear” de “bagueal”, “tardear”, de “tarde”, “milagrar” de “milagre”);<sup>74</sup> de verbos à base de adjetivos (“nafegar” de “náfego”, “supimpar” de “supimpa”, “beligerar” de “belígero”, “perenar” de “perene”,<sup>75</sup> “divinar” de “divino”, “imensar” de “imenso”).

<sup>74</sup> Silvana Silva (2004, p. 166) evidencia um tipo de formação neológica designada de conversões, que “se caracteriza pela alteração que uma formação lexical sofre em sua distribuição num contexto sintático, sem que isto afete mudanças em sua forma”. É o caso da transformação do substantivo em verbo como nos seguintes exemplos: “Uma rã me pedra”, “Um passarinho me árvore” e “Agora uma brisa me garça”.

<sup>75</sup> Silvana Silva (2004, p. 164) ao mapear as criações neológicas dos verbos em Manoel de Barros diz que o poeta não só forma novos verbos a partir de uma base adjetival e substantival como “substitui formas já existentes: ‘perenar’ (no lugar de, por exemplo, ‘perpetuar’) e ‘mantimentar’ (no lugar de ‘alimentar’).”

Em Rosa, há criações léxicas provindas da etimologia popular (“bocamorte” por “bacamarte”, “tradiziam” por “traduziam”); por processo de redução da palavra pelo corte de elemento que semelha afixo (“obcego” por “obcecado”, “susseguinte” e “sussequente” por subseqüente); por analogia e contaminação, como ocorre com a terceira pessoa do singular, do presente do indicativo de verbos em “-iar”, em que “-eia” está por “-ia” (“apreceia” por “aprecia”, “negoceia” por “negocia”); e por alteração do número ou gênero da palavra (“poeto”, “criaturo”, “quens”, “somentes”, “assins”).

Do mesmo modo, criações léxicas provindas da etimologia popular não faltam em Barros. Eis um exemplo: “sambixuga” por “sanguessuga”. Percebe-se que muito dos recursos lexicais de Barros provêm do povo, que o poeta, para aumentar a expressividade da língua, rompe as regras gramaticais. É essa fonte “inculta” que constitui a base da criação poética do escritor mato-grossense. Nisso, aliás, ele não está sozinho, faz acompanhar-se, nessa quadra da literatura brasileira, por, entre outros, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e, como estamos vendo, Guimarães Rosa. Barros também inova ao fazer inusitadas alterações de número ou de gênero (“somentes”, “pássara”, “tatuá”, “jacaroa”). O poeta basea-se em duas fontes: a contribuição milionária dos “erros” da fala do povo e o ludismo do desconcertante nexos gramatical – sintático e semântico – das crianças.

Em Guimarães Rosa encontramos neologismos de significado: adjetivos abstratos combinados com substantivos concretos (“indiferente rua”) e verbos intransitivos empregados como transitivos (“o passarinho *desapareceu* de cantar”, “já, já, vocês têm que *desaparecer* esses cavalos daqui!”); e os neologismos de função, como é o caso, entre outros procedimentos usados por Rosa, o do gerúndio com função de infinitivo (“Melhor, para a idéia de sem abrir, é *viajando* em trem-de-ferro”) e como adjetivo: “O Ivo, *falante* assim, a gente tinha um gostinho de rebater os conselhos dele”. Tais usos encontram registro nas gramáticas.

Eis algumas das habilidades de Rosa na utilização do idioma: a) transformar adjetivo em advérbio (“...seu Vadico, antes de morrer, falou *determinado*, que nem

pessoa grande...”), b) substantivo em adjetivo (“...um boi esguio, preto-azulado, azulego; não: azul *asa-de-gralha*, *água longe*, *lagoa funda*, *céu destapado* – uma tinta compacta...” e “...Ainda era manhã *morcêga*”), c) utilizar substantivo com função adverbial (“...Ela cantava tirando completas cantigas, dansava *mocinha*”), d) verbo como advérbio (“Vinha *pula-pula*”), e) pronome como substantivo comum (“... eles se contentam, para seu só *isso* de caçar o de comer”, “... Só trabalhava e se esforçava porque tinha de zelar por sua mulherzinha, a fim de *cujo* carinho e bem-querer”), f) a substantivação de advérbio e de adjetivo (“E daí eu esperar notáveis coisas para *o depois*”, “Tenho é de ficar pagando minhas culpas, penando aqui mesmo, *no sozinho*”), g) o advérbio como objeto preposicional (“E não é *sem assim* que as palavras têm canto e plumagem”) e como modificador adjetival ou substantivação de advérbio (“Mas, *nesse depois*, deu que um dia Cassiano [...] escutou conversa de que o outro estava na Vista Alegre...”), h) a substantivação da preposição e da frase preposicional, que evidenciam as mesmas funções do adjetivo e do advérbio (“Tiroteamos na suspensão deles, os quantos que matamos, matamos, os mais fugiram sem *após*” e “... deixava de oferecer perigo, possuindo – no aceso das velas, no *entre algumas flores* – só aquela careta sem-querer...”), i) a substantivação de interjeições e mandados imperativos (“No *oh-de-mais* do Chapadão, onde a terra e o céu se circunferem” e “Ah, que vamos em Carinhanha e Montes Claros, ali no *haja vinho*...”).

O uso de vocábulos em funções neológicas também faz parte do repertório estilístico de Barros, que cria substantivos a partir de: a) verbos (“botação”, “cintilância”, “existidura”, “estufador”, “fazedor”, “bestamento”, “estudamento”); b) substantivos (“parenteza”, “restume”, “ovura”, “vaginação”, “criançamento”, “lepramento”); c) adjetivos (“grandura”, “planura”, “mansura”); d) advérbio (“longura”).

Manoel de Barros forma adjetivos a partir de substantivos (“valsante”, “apodrecente”, “rampada”, “brenhentas”, “agroval”,<sup>76</sup> “minhocal”, “passarinhal”, “luaçal”, “torneiral”, “estandal”, “campinal”, “vespral”, “primal”, “aromal”, “insetal”, “sapal”, “trastal”, “coisal”, “larval”, “moscal”). Para exemplificar, no verso “fala de furnas brenhentas” (Barros, 1974b, p. 59), a voz de Mário-pega-sapo está qualificada como aquela que está cheia de mistérios, de nuances de difícil entendimento e de sombras amedrontadoras. Forma, também, advérbio a partir de substantivo (“mulhermente”, “vegetalmente”, “putamente”, “bocagemente”) e de advérbio (“antesmente”).

Barros, assim como Rosa, traduz, em grande parte, a tendência coloquial de pronunciar as palavras (“brabo”, “bigiando”, “taligrama”, “véia”, “preguntava”, “guenta”, “corgo”, “cumpadre”, “vãobora”) e nas construções frásicas (“Era uma romaria chimite!”, “tomar um trago”, “A gente *dávamos* na Cacimba”), que constituem procedimento corrente da língua falada e de pessoas com pouca escolaridade. É possível depararmos na poesia de Barros com ditos populares, como por exemplo, no verso “Nhanhá mijava na rede porque brincou com fogo de dia”, e com expressões incorporadas pelo povo, mas não dicionarizadas, como em “estar na draga, viver na draga” por estar sem dinheiro, viver na miséria; e também expressões como: falou “de à brinca”, falou “de à vera”.

Em Barros também surgem inversões de uma palavra e até mesmo da frase inteira. Eis alguns exemplos: “Domingo hoje depois / da minha missa / vou lá flandar...”, “Seu era o mundo”, “Lama quase / Metro de redondo / Palmo de fundura”, “O mundo meu é pequeno, Senhor”. Eis outros exemplos de inversão frásica em Barros: “Menos só Sebastião, mas ele era diz-que louco daí pra / fora”, “Dos viventes da draga era um o meu amigo Mário-pega-sapo”. Eis exemplos de elipses na poesia

---

<sup>76</sup> Manoel de Barros no poema “Agroval” (*Livro de pré-coisas*, 1985, p. 25) utiliza uma epígrafe de Cavalcanti Proença: “...onde pupulam vermes de animais e plantas e subjaz um erotismo criador genésico.” Spironelli (2002, p. 83) parte da epígrafe de Cavalcanti Proença para interpretar o neologismo “agroval”.

barreana: “que” em “Pensando [que] fossem os braços...”, dos verbos “Desencostado da terra / Sebastião / Meu amigo / Um pouco louco [era]”, “mas ninguém me explica por que que essa torneira [está] aberta”.

Associada ao processo de criação nominal de Guimarães Rosa, está a duplicação de substantivos, adjetivos, advérbios, verbos, pronomes, preposições e de construções negativas na mesma frase. Outra marca do estilo rosiano é o processo acumulativo de adjetivos em torno de um substantivo. Segundo Daniel (1968, p. 96), é evidente a preferência de Rosa pelo procedimento acumulativo, “tanto por seu efeito intensivo dentro do contexto da prosa linear como por sua recriação das técnicas enumerativas dos tradicionais contadores de histórias orais.” Eis um exemplo, com acúmulo de adjetivação e de substantivos que nomeiam o mesmo buritizal figurativizado:

[...] E o buritizal: renques, aléias, arruados de buritis, que avançam pelo atoleiro, frondosos, flexuosos, abanandos flabelos, espontando espiques, de tôdas as alturas e de tôdas as idades, famílias inteiras, muito unidas: buritis velhuscos, de palmas contorcionadas, buritis-senhoras, e, tocando ventarolas, buritis-meninos. (Rosa, 1976, p. 241).

Em Barros, temos pouca duplicação ou acumulação de semas do mesmo campo semântico. Encontramos, por exemplo, justaposição de verbos em “Cláudio cantava cantarolava”. O que é constante em Barros é a retomada de imagens, versos e idéias, às vezes se repetindo de forma literal, às vezes utilizando o procedimento de auto-intertextualidade com alterações pontuais. São exemplos desse procedimento os poemas “A disfunção”, de *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001, p. 9), e “As lições de R.Q”, de *Livro sobre nada* (1996b, p. 74-75).

A sintaxe do escritor mineiro reflete uma depuração lingüística que lhe dá um caráter singular, uma vez que rompe com a norma gramatical da língua. As principais técnicas empregadas por Rosa no nível sintático são: inversões na construção das frases – envolvendo desde o pronome, o verbo, o adjetivo até sentenças

inteiras –, construções parentéticas, construções absolutas, pontuação, parataxe, assíndeto, elipse e condensação. Para Mary Lou Daniel (1968, p. 136, grifo do autor),

[é] a gramática rosiana, mais do que o léxico, que desalenta uma parte considerável do público de leitores. A sua torrente incessante de prosa exige muito do leitor-ouvinte, que não pode relaxar a sua atenção durante um só momento sem arriscar a perda de uma palavra-chave ou relação vital. É sobretudo o caráter paradoxalmente belo e grotesco, o dinamismo já lírico, já barbaramente primitivo do seu estilo, que merece a denominação de *barroco* e faz da prosa rosiana um caso singular na arte romanesca do Brasil contemporâneo.

Permeando todas as inovações nos aspectos lexicais e sintático-gramaticais, está a forma poética que circunda a prosa rosiana. Oswaldino Marques, em “Canto e plumagem das palavras”, encaixa as narrativas de Rosa em um amálgama de prosa e poesia, tanto que define o estilo do ficcionista como *prosoema* (1957, p. 21), pois a “prospecção estilística aflora, para quem tem olhos de ver, regularidades, matrizes sonoras, estalões rítmicos, peculiaridades estruturais, recorrências imagéticas, ordenações sintáticas [...]” (Marques, 1957, p. 20) que adicionadas aos “fatores léxicos e sintáticos [...] contribuem [...] para a poetização” (Daniel, 1968, p. 138) da prosa rosiana.

Se Rosa faz poesia na prosa, se a sua narrativa tem a seiva do poético, a poesia de Barros se apresenta com um paradoxo oposto: trata-se de uma poesia que é ficcionalizada, os poemas se apresentam como narrativas em que o forte efeito das metáforas visuais e das imagens desconcertantes é obtido a partir de enunciados-de-fazer e não com a utilização de enunciados-de-estado, ou seja, através de verbos de ação, de modificação, ao invés de verbos indicativos de estados emocionais momentâneos.<sup>77</sup> Desse modo, não se perfaz uma atmosfera lírica tradicional, não se

---

<sup>77</sup> Examinar a questão de narrativa poetizada, em Rosa, e de poesia ficcionalizada, em Barros, implica em longa discussão sobre gênero literário, o que nos desviaria de nosso objetivo central. Sobre o hibridismo das soluções discursivas, lembramos os estudos de Borges (2000, p. 50-62), Freedman (1963), Moisés (2003, p. 19-68), Pessoa ([19-], p. 67-81), Tadié (1978) e Todorov (1980, p. 95-125).

tem o desvelamento de um estado emocional por parte do eu-lírico, mas a exposição de sucessivos fatos ou acontecimentos que revelam um estado, uma alma, uma visão do mundo.

Outro ponto forte da prosa rosiana são as criações neológicas com base onomatopaicas, que ocorrem para simular sons de animais, canto de aves, do projétil de revólver, do movimento da água e dos sons do vento no mato; a aliteração que vai do simples reduplicar onomatopaico (“Uma cigarra sissibila, para dizer que estou cômico”) até o repetir expressões inteiras (“Se esparramaram em despenque, morro a fundo, por todo lado: qualequal, qual e qual, qual-e-qual, qual-e-qual, qual-e-qual, qual, qual, qual, qual, qual, qual, qual ...”).

Nesse nível retórico da poética que envolve as figuras da onomatopéia e da aliteração, os exemplos em Barros não são abundantes, e os procedimentos que utiliza são simples. Já em Guimarães Rosa, a aliteração é uma técnica utilizada para obter sons imitativos. Eis alguns exemplos: “a cigarra sissibila”, “o peru grugrulhar”, “Boi bem bravo, bate baixo, bota baba” – no caso, a aliteração do /b/ em anáfora cria a idéia de braveza do boi.

Tal técnica da rima e do ritmo, reflete em Rosa a evocação dos poetas populares, como se observa nos exemplos: “... dinheiro, carinho e reza, nunca se despreza” e “... pão ou pães, é questão de opiniões...”. O ritmo na prosa rosiana, segundo Mary Lou Daniel (1968, p. 154), “não resulta da simples espontaneidade de expressão. Subentende-se quase sempre nas linhas rítmicas um pensar em termos poéticos”, como se percebe no fragmento: “Boi bem bravo, bate baixo, bota baba, boi berrando... Dança doido, dá de duro, dá de dentro, dá direito... Vai, vem volta, vem na cara, vai não volta, vai varando... [...] pata a pata, casco a casco, soca soca, fasta vento, rola e trota, cabisbaixo, mexe lama, pela estrada, chifres no ar...”. O ritmo, as rimas, a sonoridade expressiva, criando efeitos de sentido, corroboram, segundo Daniel (1968, p. 147-148), a idéia da ficção rosiana ser uma “prosa poética”.

Já a poesia de Manoel de Barros apresenta, além dos neologismos da forma, os neologismos de significado. Neles, os vocábulos revestem-se de um novo sentido

que provém de seus modificadores. No verso “O poeta descerra um *cardume* de nuvens”, a palavra “cardume”, em destaque nosso, recebe um novo significado pela combinação sinestésica de impressões, o visualizar das nuvens no céu em seu lento desfile se assemelhando, por metáfora, com a passagem de um cardume de peixes em algum corixo pantaneiro.

Considerando o nosso *corpus*, a ficção rosiana, embora apresente personagens de baixo poder aquisitivo, oriundos de uma sociedade rural, por outro lado, apresenta, no dizer de Mary Lou Daniel (1968, p. 162), os diálogos das personagens, a linguagem narrativa e as descrições do espaço por meio de uma “forte consciência retórica” que, na verdade, ainda segundo Daniel (1968, p. 155), é uma decorrência do “estilo elegantemente bárbaro do autor”. A estudiosa norte-americana avalia que o escritor mineiro, ao empregar as técnicas poéticas e retóricas, cria uma narrativa embebida de “musicalidade e beleza”, a partir de um “apelo predominantemente auditivo [que] se ouve com mais vantagem do que se lê” (Daniel, 1968, p. 166):

[...] a maior parte da sua obra se compreende mais facilmente pelo ouvido que pelo olho [...] Desta maneira se coloca Guimarães Rosa, com seu estilo ao mesmo tempo linear e ornado, angular e sonoro, primitivo e poético, dinâmico e majestoso, Rosa se coloca dentro da tradição de contadores de estórias de todas as épocas, aqueles que lembraram e transmitiram a literatura do mundo desde tempos imemoriais. Não são fortuitas as evocações medievais por toda sua obra, pois no estilo rosiano se revela a mesma arte espontânea, criadora, mas ao mesmo tempo quase ritualista, dos cantadores de baladas. Embora sejam considerados os textos de Rosa como obras em prosa, sob o ponto de vista formal, é bem evidente o seu caráter poético em numerosos aspectos técnicos. (Daniel, 1968, p. 166-167).

O discurso poético de Guimarães Rosa revitaliza a palavra, potencializando-a no campo léxico, sintático e gramatical; suas narrativas são freqüentemente levadas ao estatuto da poesia. Temos, pois, uma narrativa que é poética. Em Barros, temos, como vimos, poesia-narrativizada, construída com princípios de ficcionalização do discurso e intencionalmente fugindo das características normalmente associadas ao que é

considerado “poesia”. Desse modo, os dois autores questionam os fundamentos dos gêneros literários, um fazendo poesia na prosa, e o outro prosificando a poesia.

Quanto aos sinais de pontuação, cada um dos escritores segue uma norma pessoal, e nisso eles são radicalmente diversos um do outro. Em Rosa, parece haver um uso desmesurado da pontuação. Para Daniel (1968, p. 117), a pontuação em Rosa tem uma lógica própria, com uso excessivo de vírgula (presente em trechos longos e curtos na narrativa), presença abundante de dois pontos e de travessões, além de reticências. Existe em Rosa, no dizer de Daniel (1968, p. 129), um “lado barroco” no seu estilo rebuscado.

Barros, por seu lado, simplifica a pontuação, tem um estilo contido, sem rebuscamento, sem barroquismos, e evita tudo o que pareça excessivo, ou seja, torneado de forma inusual, o estranhamento de sua poética se dando não pela sintaxe, mas pela semântica, pelos efeitos de sentido que surgem a partir de vocábulos aparentemente inadequados para o sentido da frase dada, como no verso “Pessoa que lê água está sujeita a libélula” (Barros, 1991, p. 49) – em que ler indica um complemento como livro ou assemelhado, quando muito uma mão, se fosse uma cigana, jamais água.

Desse modo, a leitura de Barros, quanto ao aspecto sintático, flui sem dificuldades, o espanto ficando reservado à significação constituída. Já em Guimarães Rosa, segundo Daniel, as inversões frásicas, empregadas a todo o momento, resultam em dificuldade para a leitura.

Embora as personagens rosianas sejam, quase todas, de origem humilde, vindas das camadas sociais mais baixas, figurativizadas no seu *habitat*, suas falas são raras vezes autenticamente vernaculares quanto ao seu nível expressivo. As narrativas e as descrições que as apresentam vêm geralmente estilizadas conforme a criativa linguagem de Guimarães Rosa. Trata-se de recurso retórico que cria efeitos de sentido de revolucionar a língua, quase nunca se apresentando conforme a considerada norma culta ou a linguagem utilizada na comunicação cotidiana.

Em Barros, temos uma retórica diferente. Afinal, mesmo em sua concepção de que a poesia deve ser uma didática da invenção forjada pelos deslimites da palavra, Barros entende que a “Poesia é uma graça verbal” (Barros, 2001, p. 23). É graça como riso, como o que se dá, como o que é leve e, em especial, como epifania. Para alcançar tais resultados, a linguagem dos poemas, os diálogos das personagens, a construção verbal das narrativas, das descrições e das manifestações do eu-lírico poemático seguem, em Barros, quanto à sintaxe, próximas aos padrões correntes da comunicação cotidiana.

A poesia de Barros e a narrativa rosiana apresentam, pois, neologismos do significado, da função e da forma, ou lexical. As duas obras impactam o leitor com o inusitado que apresentam, e é por isso que muitos os consideram próximos. O que as distingue radicalmente é que em Rosa a sintaxe e o lexical são impactantes, enquanto em Barros o estranhamento é gerado pelo efeito semântico derivado da construção do tropos imagético, ou seja, devido às metáforas desnorteantes, de uma radicalidade e complexidade sem paralelo.

Vamos, pois, ao estudo da metáfora em Rosa e em Barros.

## 5.2 – A METÁFORA

Na metáfora, o enunciado apresenta um sentido, mas a enunciação constrói outro. No senso comum do dicionário, a palavra utilizada como metáfora não apresenta sentido, mas no discurso ela se faz portadora do efeito de sentido que projeta – ou seja, que lança de dentro de si para um novo existir, uma expressão renovada na pureza original do que acaba de nascer.

A expressão metafórica pode parecer a princípio descabida – e trata-se de uma expressão, pois a metáfora é sempre construída a partir de dois termos, vocábulos ou sememas que, a princípio, são incongruentes entre si. Por outro lado, o efeito da metáfora, por contaminação recíproca dos termos utilizados, alcança um plurissignificado que contagia todo o discurso em que se insere. Daí, a sua grandeza estilística – que pode ser, e é, o calvário dos escritores de menor talento, mas que no caso de Guimarães Rosa e de Manoel de Barros, são definidores de estilo, ao mesmo tempo os aproximando, pela peculiar estranheza que imprimem nas metáforas que criam, e os distanciando, pois em Rosa o jogo metafórico é amplamente sinestésico,<sup>78</sup> nasce concomitante a neologismos lexicais, enquanto em Barros predominam as imagens visuais, que empreendem como que uma revolução semântica.

Evidentemente, outras figuras de linguagem, tais como a ironia e a alegoria, podem ser descritas tendo por ponto de partida a dissociação entre o enunciado e o sentido da enunciação, conforme as palavras iniciais com que caracterizamos a metáfora. Como figura que se dá na esfera da linguagem, da expressão, do jogo entre

---

<sup>78</sup> Oriundo do grego, o vocábulo sinestesia designa a fusão (*sin-*), em um só ato perceptivo, de impressões sensoriais (*aísthésis*) que, por diferentes órgãos dos sentidos, apreendem um só objeto ou realidade. A sinestesia é “reconhecida pelos lingüistas como um tipo de metáfora [...] ela é um *grau* da metáfora” (Cohen, J., 1978, p. 106, grifo do autor). O efeito de sentido resultante é vivaz e empolgante, pois associa o visual, o sonoro, o tátil, o paladar e o auditivo na revelação do discurso encenado.

enunciado e enunciação, a metáfora permanece adstrita à comparação que estabelece no âmbito frásico. A ironia é contextual, depende da relação entre os sujeitos em cena, decorre da situação da enunciação, que cria um efeito de sentido contrário ao efeito do enunciado; esse efeito pode não ser captado pelo destinatário ou pelo narratário, ou seja, pode não ser compreendido como ironia pelos atores ou pelo leitor, com o que a ironia se desfaz, incompreendida. Já com a alegoria, o novo sentido surge da junção de dois textos complementares, cujo significado, ao englobar os textos que lhe servem de suporte, enuncia um sentido que transcende ao de cada texto individual. Na alegoria, os atributos figurativizados no texto substituem a nomenclatura original, amplificando o alcance da mensagem. No dizer de Edward Lopes (1986, p. 42),

[u]ma alegoria é um discurso metafórico que contém dois textos vinculados entre si pelo mesmo fundamento, que os associa num novo conjunto significante, um novo discurso, hierarquizando-os de tal modo que o texto figurativo funcionará nesse discurso como o plano de expressão manifestante de um outro texto, o temático ou manifestado.

Ou seja, tanto na alegoria quanto na ironia, assim como na metáfora, no plano de expressão, ou texto manifestante, temos uma figura cujo correspondente no plano de conteúdo do texto manifestado, ou o tema, se constitui num desvio da norma padrão original do que é enunciado.<sup>79</sup> As nuances que fazem a especificidade de cada um desses conceitos aclaram e determinam os limites da metáfora, aqui o nosso instrumento na comparação entre as poéticas de Barros e Rosa. Circunscrevemos o conceito de metáfora, tendo-a como elemento discursivo; na seqüência, apresentamos o modo com que ela surge em cada autor, como construção do discurso poético, a partir do estudo das diferentes funções da linguagem, e como efeito de sentido.

Para nortear o estudo do estilo em Barros e em Rosa elegemos a metáfora por ser, entre as figuras de linguagem, aquela que delineia a existência da poesia, uma

---

<sup>79</sup> Quanto à alegoria, cf. Lopes, 1984, p. 42.

vez que – e seguimos a lição de Vicente Cabrera (1975, p. 31) – é por meio de analogias, comparações e símiles que o escritor figura suas idéias e experiências, pois somente a metáfora é capaz de exprimir de forma conotativa a intuição poética.

### 5.2.1 – O CONCEITO DE METÁFORA

Aristóteles, em sua *Arte retórica* e em sua *Arte poética*, divide o procedimento da retórica em cinco partes: *Inventio* (*Eúresis*), *Dispositio* (*Táxis*), *Elocutio* (*Léxis*), *Actio* (*Hypocrisis*) e *Memoria* (*Mneme*). Desse quadro, interessa-nos a *Elocutio* (*Léxis*), que abriga a metáfora, por seu *ornare verbis*, isto é, por acrescentar ornamento às palavras e às figuras. Na *Arte retórica*, Aristóteles examina longamente a técnica persuasiva do discurso dos gêneros em prosa, e introduz duas noções básicas para a descrição do funcionamento da metáfora: o *desvio* e a *estranheza*.

Com o *desvio* (cf. Aristóteles, 1964, p. 189), as palavras são dotadas de significação que não se restringe ao seu “sentido ordinário”, tendo por fito dar elevação ao discurso; com a *estranheza*, o autor do discurso obtém prazer através da admiração que o diferente, o que tem “um ar estrangeiro”, provoca. Se, na *Arte retórica*, a metáfora tem papel secundário, por desempenhar, segundo Aristóteles, apenas função subalterna de ornamentação e realce, na *Arte poética*, assume função nuclear. Na retórica, tem caráter intelectual, lógico, de função persuasiva, probatória, em discurso denotativo; já quando surge em texto conotativo, poético, apresenta-se com caráter subjetivo, emotivo, mimético, criando uma supra-realidade: a obra de arte. No discurso de persuasão, a progressão argumentativa se dá de idéia em idéia; no discurso artístico, a seqüência é de imagem em imagem.

A metáfora, segundo as virtudes delineadas por Aristóteles, deve distinguir-se por boas palavras. A forma, o “ornamento lingüístico”, é muito importante para a construção metafórica, que, assim, produz um efeito de surpresa, de impacto e de agrado, transmitindo informação e conhecimento ao receptor, aproximando-o do que lhe estava afastado: “quando o poeta chama a velhice de colmo, ele nos instrui porque um e outro estão murchos.” (Aristóteles, 1964, p. 213).

A metáfora, no dizer de Aristóteles (1964, p. 304), é a “transposição do nome de uma coisa para outra, transposição do gênero para a espécie, da espécie para o gênero, da espécie para espécie e por fim pela relação de analogia.” A metáfora se constitui, então, como um “rico engenho”, ou seja, um mecanismo importante no estilo e capaz de produzir efeitos estilísticos determinantes, somente a dominando aquele que é “capaz de perceber as semelhanças.” (Aristóteles, 1964, p. 309).

Descrita como uma espécie de deslocamento (*metaphorá d'estin onómatos epiphorá*), transferência, mudança do sentido próprio para o figurado, sob o rótulo de metáfora, Aristóteles compreendia todas as figuras de transferência de significado: duas sinédoques (particularizante / generalizante), a metonímia (transferência de espécie para espécie) e a metáfora analógica (é uma epífora, substituição de um nome por outro; especificamente, a metáfora). Essa última recebe destaque especial, pois se assenta na analogia, e a metáfora por substituição, que se ampara no *eu metaphéreïn*, é a *metaphorá strictu sensu*. Eis um exemplo desenvolvido por Aristóteles (1964, p. 305): “A tarde é a velhice do dia, a velhice é a tarde da vida.”

Aristóteles foi o primeiro estudioso a conceituar a metáfora, e suas proposições têm validade até aos nossos dias, constituindo, ainda que seja para serem refutadas, a fonte de toda discussão posterior sobre o assunto. Na lição de Aristóteles, é por meio das imagens, ou seja, do rigor das metáforas, que se mede o gênio poético. Ou seja, nas palavras de Vicente Cabrera (1975, p. 31), para conhecermos um poeta, faz-se necessário compreender as suas metáforas, desentranhar a força e a riqueza das suas palavras.

O texto poético, explica Manoel de Barros (in Silva, 1998, p. 210), deve fazer com que “uma palavra [tinja] a outra seguinte só pelo odor, só pelo som, só pelas cores”, para assim descobrir “a luz do opaco”. O poético explicita-se como oxímoro: é luz, claridade, e é opaco, sombra; a poesia é pois, em Barros, essa incongruência que se afasta da normalidade, do mimético, do evidente, aproximando-se do complexo, do indizível, da conciliação de opostos inconciliáveis, de uma retórica que refaz a retórica, de uma poética que transfaz a própria poesia, ao metaforizar a metáfora e os

demais recursos estilísticos que dela ramificam: tropos e figuras de linguagem e de pensamento como a alegoria, o símile, a metonímia, a sinédoque, o símbolo e o mito.

No eixo em torno do qual circulam os estudos imagéticos, verificamos que a imagem, por um lado, constitui uma representação mental de objetos. Vem, portanto, sempre acompanhada de um componente visual, a que recorre para restringir a extensão de seu significado. Por outro lado, liga-se ou confunde-se com o símbolo, o tropo, a própria metáfora, de tal forma que alguns críticos de poesia chegam a criar expressões como “imagem figurativa” ou “imagem simbólica”, o que pareceria redundância, mas é delimitação conceitual técnica que busca a exatidão entre a metalinguagem crítica e o fenômeno poético a que se refere.

René Wellek e Austin Warren ([19–], p. 229), estudando a imagem, a metáfora, o símbolo e o mito, afirmam que esses termos “apontam para a mesma zona de interesse”. Para Octávio Paz (1982, p. 119), “a imagem é toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema. Essas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símbolos, metáforas, jogos de palavras, símiles, alegorias, etc.”

Massaud Moisés (1997, p. 284, grifos nossos), observando a dificuldade de estabelecer a diferença entre imagem e metáfora, tantas vezes confundidas entre si, afirma que

[...] ao nível do texto (que interessa particularmente ao crítico e ao teórico da Literatura) o leitor encara a imagem propriamente dita como aflorou para o seu criador, vale dizer, “vê-a” como se afigurou ao escritor, ao passo que divisa a metáfora não mais como imagem mental, mas como uma espécie de transposição: “vê-lhe” a mecânica, não a “figura”, não “vê” o que “viu” o criador, mas o mecanismo que este apreendeu ou de que se utilizou para captar a realidade. Desse modo, a imagem no texto corresponderia, como uma fotografia, àquela que se formou na mente do escritor em contato com a realidade física. Constituiria, por assim dizer, o grau zero da visão: o ser das coisas que sensibilizam o escritor equivale ao ser refletido na imagem (mental e textual), como se diante de um espelho. Em conseqüência, a metáfora poderia ser entendida como a visão de grau superior a zero, pois o ser das coisas *não se refletiria como tal na mente do escritor*, mas sofreria *uma distorção por via comparativa*. E seria precisamente a deformação que o leitor encontraria no texto, não a “cópia” fiel de uma realidade transposta para a mente.

Ezra Pound (1970) imprime ao problema da imagem poética a marca do estudioso e de poeta, ao postular que, quando se fala de imagem, no domínio da literatura, o que se intenciona dizer é que o poeta está utilizando a palavra para provocar a receptividade emocional ou intelectual do leitor:

A linguagem é um meio de comunicação. Para carregar a linguagem de significado até o máximo grau possível, dispomos de três meios principais: 1. projetar o objeto (fixo ou em movimento) na imaginação visual; 2. produzir correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala; 3. produzir ambos os efeitos estimulando as associações (intelectuais ou emocionais) que permaneceram na consciência do receptor em relação às palavras ou grupos de palavras efetivamente empregados. (Pound, 1970, p. 63).

A relação de imagens proposta por Pound inclui, pois, a fanopéia, a melopéia e a logopéia. Tanto Manoel de Barros quanto Guimarães Rosa as apresentam – em medidas diferentes, conforme expomos nos subitens 5.2.2 e 5.2.3. Quanto a esse aspecto, em um e outro temos poesia e, na configuração discursiva de ambos, avulta a figura da metáfora.

Do conjunto de estudos clássicos sobre a metáfora depreendemos a formação de duas correntes: a primeira, a lógico-lingüística, que compreende a metáfora como processo de denominação, ligada à palavra e operando no campo paradigmático (entre outros, estão nessa linha Aristóteles, Pierre Fontanier, Karl Bühler, Hedwig Konrad e Roman Jakobson), e a segunda, a lógico-filosófica, que a entende em nível de enunciação, de predicação, operando no campo sintagmático (dessa linha faz parte a teoria anglo-saxônica de Ivor Armstrong Richards, Max Black e Monroe Beardsley).

Mecanismo básico da comunicação verbal humana, a metáfora é, para as duas correntes, um processo universal que se efetua por meio de um índice denotativo (literal ou referencial) e um índice conotativo (figurado ou polissêmico). O primeiro assinala-se pelas metáforas lingüísticas, enquanto o segundo – o mais presente nos textos literários – é essencialmente metafórico, repleto de auréolas emotivas, assentado em idiosincrasias ideológicas, de mecanismo emocional de livre escolha, como

necessidade de expressão do homem, formando o vasto campo da linguagem conotativa.

A metáfora é tão necessária ao homem como sua vestimenta, mas, conforme a metáfora de Cícero (apud Filipak, 1983, p. 34), “assim como a vestimenta nasceu da necessidade de proteger o corpo do frio para converter-se mais tarde em adorno, a metáfora, imposta no começo por causa das deficiências da língua, chegou mais tarde a ser objeto de deleites retóricos.” Evitar a degradação da arte em esteticismo vazio de conteúdo e constituir efeito de sentido estético renovador foi tarefa a que se propuseram, através das suas obras, tanto Manoel de Barros quanto Guimarães Rosa.

Ao longo dos tempos, entre os principais estudiosos da metáfora, em que pese a contribuição diversa e específica de cada um, a metáfora é considerada um desvio, constitui uma transposição de uma palavra que, levada de um conceito a outro, deixa sua acepção original e figura uma idéia diversa e inesperada.

As contribuições decisivas em favor de uma mudança de rumo quanto ao estudo da metáfora devem-se à corrente anglo-saxônica, que, fundamentada na lógica proporcional, que leva em consideração a frase e não a palavra, põe em crise a metáfora-palavra e, baseada na busca do sentido metafórico, propõe a metáfora-enunciado, no esquema de predicação. Desse modo, com base na retórica de Richards em *The philosophy of rhetoric*, na gramática lógica de Max Black e na crítica literária de Monroe Beardsley, o grupo anglo-saxônico enquadra a metáfora nos domínios do sintagma. Tais estudos representam indispensável ponto de partida de qualquer interpretação da metáfora em autores modernos e contemporâneos.<sup>80</sup>

Se os estudos da metáfora tendo por norte a linha aristotélica centraram-se no trabalho com a palavra como um fenômeno de ordem nominal, os adeptos das teses de Richards, no entanto, definem a metáfora como a transposição de um sentido corrente, como uma interação complexa, impossível de ser processada senão no interior de uma

---

<sup>80</sup> Essa opinião é esposada por, entre outros, Paul Ricoeur ([198-?]), no seu clássico *A metáfora viva*, por Filipak (1983) e por Luiz Costa Lima (1989, p. 164-179).

proposição, orientada pelo contexto da frase, ou seja, constrói-se uma espécie de jogo entre as possibilidades interpretativas contidas na enunciação.

Ricoeur ([198-?], p. 122) informa que Richards, na conferência “A interanimação das palavras”, lança a teoria da interpenetração das partes do discurso sobre a qual edificará a idéia da interação própria da metáfora: o sentido da frase não resulta das palavras, mas procede do desmembramento da frase e do isolamento de uma das suas partes, e a metáfora supõe, em vez de desvio ou deslocamento, “uma transação de contextos” (Richards, citado por Ricoeur, [198-?], p. 125). O teórico introduz o par conceitual *tenor / vehicle*, que, segundo ele, atualiza-se na metáfora. A definição do primeiro termo leva-nos a compreender também o segundo. Ele chama *tenor* à idéia subjacente e *veículo* à idéia sob cujo signo a primeira é apreendida. A presença simultânea do *tenor* e do *veículo* constrói a metáfora, denominada como metáfora-enunciado.

Na esteira de Richards, Max Black, em *Models and metaphors*, condensa de maneira nuclear as teses essenciais de uma análise semântica da metáfora. Black,<sup>81</sup> citado por Ricoeur ([198-?], p. 130-131), propõe uma “gramática lógica” da metáfora, compreendida como o conjunto de respostas convincentes a questões tais como:

1. O que é que se reconhece ser um exemplo de metáfora?
2. Existirão critérios que permitirão detectar a metáfora?
3. Que efeito se procura ao empregar-se uma metáfora?

Nesse sentido, Black introduz o seu estudo asseverando que “o que constitui a metáfora é um enunciado inteiro, porém a atenção concentra-se sobre uma palavra particular, cuja presença justifica que alguém considere esse enunciado como metafórico” (Black,<sup>82</sup> citado por Ricoeur, [198-?], p. 131). Enquanto a corrente aristotélica isola a palavra metafórica do resto da frase, para Black é apenas no nível da frase, tomada como um todo, que se pode evidenciar o enunciado metafórico,

---

<sup>81</sup> Max Black. *Models and metaphors*. Ithaca: Cornell University Press, 1962. (Cap. III: “Metaphors”; cap. XIII: “Models and Archetypes”).

<sup>82</sup> id.

apesar de a metáfora estar concentrada sobre uma palavra. Desse modo, para esclarecer como o enunciado metafórico é processado, cria os termos *focus* (*foco*), sobre o qual incide a carga metafórica em uma determinada palavra no enunciado, e *frame* (*moldura*), que corresponde aos demais constituintes do enunciado de cunho literal.

Se Richards percebeu que a metáfora procede da ação conjunta do *tenor* e do *veículo*, Black define melhor a interação que se processa no jogo indiviso do enunciado e o sentido focalizado da palavra. Assim, o enunciado metafórico obtém o seu enunciado de sentido por epífora da palavra.

Já Beardsley, em *Aesthetics*, oferece outra versão da metáfora-enunciado. Ele distingue dois tipos de linguagem: a linguagem cognoscitiva de significação primária e a linguagem emocional de significação secundária. A primeira manifesta claramente o significado, a segunda sugere. Para Beardsley, a palavra apresenta uma significação isolada, somente a frase representa um sentido completo: “A significação explícita de uma palavra é a sua denotação, a significação implícita é a sua conotação. [...] Um discurso comporta um nível primário e um nível secundário de significação, que tem um sentido múltiplo: jogo de palavras”. (Beardsley,<sup>83</sup> citado por Ricoeur, [198–?], p. 140).

Tanto Richards quanto Black e Beardsley têm o mesmo ponto de partida: a metáfora é um caso de atribuição. Requer um sujeito e um modificador. Verifica-se aí um par análogo ao do *tenor/veículo* (Richards) ou *foco/moldura* (Black), enquanto Beardsley deduz o problema do sentido da relação de referência, de onde procede o poder da metáfora de projetar e revelar um mundo. Nesse âmbito, afirma:

A coisa essencial que o criador literário faz é inventar ou descobrir um objecto - quer seja um objecto, ou uma pessoa, ou um pensamento, ou um estado de coisa, ou um acontecimento - em torno do qual reúne um conjunto de relações que podem ser apercebidas enquanto associadas graças à sua intersecção neste objecto”. [sic]. (Beardsley,<sup>84</sup> citado por Ricoeur, [198–?], p. 142-143).

---

<sup>83</sup> Monroe Beardsley. *Aesthetics*. New York: Harcourt, Brace and World, 1958.

<sup>84</sup> id.

No campo literário, Beardsley acentua o caráter de invenção e de inovação do enunciado metafórico. As metáforas de invenção aumentam o tesouro “de lugares comuns” e a “gama de conotações” (cf. Beardsley,<sup>85</sup> citado por Ricoeur, [198–?], p. 148). Cada vez que se cria uma metáfora de invenção, o modificador recebe uma conotação que até então não existia. Beardsley afirma: “a metáfora transforma uma propriedade (real ou atribuída) num sentido [...] não se limita a conduzir ao primeiro plano das significações as conotações latentes, mas também põe em jogo propriedades que não tinham sido até o momento significadas”. (Beardsley,<sup>86</sup> citado por Ricoeur, [198–?], p. 149).

Na teoria da metáfora de Beardsley, o essencial da atribuição metafórica consiste na construção de uma rede de interações que faz do contexto um contexto atual e único. A metáfora é, então, um acontecimento semântico que se produz no campo da intersecção de vários campos semânticos. Essa construção é o meio pelo qual todas as palavras, tomadas em seu conjunto, recebem um sentido. O deslocamento metafórico é, por sua vez, um acontecimento e uma significação emergente criada pela linguagem. No enunciado metafórico, a ação contextual cria uma nova significação que tem o estatuto de acontecimento, posto que existe só nesse contexto.

As teorias edificadas sobre uma estrutura predicativa, isto é, de metáfora-enunciado, põem em relevo a focalização da palavra com relação ao seu entorno. O *foco* é uma palavra, a *moldura* é uma frase; é sobre o *foco* que a atenção se volta. É ainda por um efeito de focalização da palavra que a interação ou a tensão se polariza sobre um *tenor e vehicle*; é no enunciado que se relacionam um com o outro.

As duas linhas teóricas de estudo da metáfora – a aristotélica e a anglo-saxã – têm por solo comum que toda construção das figuras fundamenta-se na idéia de que

---

<sup>85</sup> Monroe Beardsley. The Metaphorical Twist. In *Philosophy and Phaenomenological Research*. [S.l.: s.n.], mar. 1962. (Cf. Ricoeur, [198–?], p. 144).

<sup>86</sup> Id.

há duas linguagens: uma própria e uma figurada, uma de função denotativa, referente, e outra de função conotativa.

O sentido próprio é a primeira significação da palavra, quando a palavra significa aquilo para o qual ela foi primitivamente estabelecida. Já a linguagem figurada é uma técnica de ilusão; redistribui as coisas dando-lhes aparência que na realidade não têm ou as mostra como são de fato de um modo inusitado, para impactar o leitor. É nesse campo que milita a linguagem literária, procedendo, no dizer de D'Onófrio (1978, p. 22), uma união hipostasiada de linguagens, que mostram complexa estrutura. E o estudioso afirma: “[d]esse cruzamento resulta a plurissignificação e a ambigüidade da linguagem poética que põem em xeque o aspecto monolítico, unívoco e monológico do sistema lingüístico normal, renovando e atualizando constantemente as possibilidades da linguagem humana.” (D'Onófrio, 1978, p. 22-23).

A linguagem, na sua função poética, liberta-se da prática monovalente do uso lingüístico, para conferir um novo sentido às palavras, com função criadora de realidades; para Roland Barthes (1971, p. 60), a “[p]alavra poética nunca pode ser falsa porque é total; ela brilha com uma liberdade infinita e prepara-se para resplandecer no rumo de mil relações incertas e possíveis.” Na expressão de Paul Valéry (1999, p. 197), “a Poesia é uma arte da Linguagem”. Trata-se de uma nova ordem lingüística fundada sobre as ruínas da antiga ordem, por meio da qual se constrói um novo tipo de significação.

O conhecimento das duas funções da linguagem (denotativa e conotativa) conduz-nos a uma noção nítida de dois tipos de metáforas: a lingüística e a poética. Para reconhecermos uma metáfora, é necessário identificar o grau de desvio lingüístico que elas introduzem no sentido das palavras. A teoria de Jean Cohen (1978) descreve o “fato poético” (Cohen, 1978, p. 40) como resultado do distanciamento a uma norma – uma impertinência semântica – em face à qual o desvio constitui, em um primeiro momento, ruptura ao sistema e, em um segundo, redução a uma nova norma.

A primeira regra semântica de Cohen diz respeito à função de predicação. Para o teórico, todo predicado não pertinente ao seu sujeito é considerado uma figura, que apresenta desvio parcial ou total, nomeados, respectivamente, de “impertinência de primeiro grau” e “impertinência de segundo grau” (Cohen, 1978, p. 106). O “grau de impertinência” é avaliado pela relação que se estabelece entre o termo e seu predicado.

Para exemplificar, abstraímos o exemplo de Cohen (1978, p. 104) “tranças de ébano”. Entre o termo “tranças” e seu predicativo “de ébano” percebe-se a existência de um elemento comum: o negro. Logo que percebemos isso, fica automaticamente reduzido o desvio. Trata-se, portanto, de uma impertinência parcial, a que Cohen (1978, p. 104) opõe, como exemplo de impertinência total (Cohen, 1978, p. 105), os *azuis ângelus*, de Mallarmé, que não é possível decompor em unidades menores.

Enquanto as metáforas lingüísticas converteram-se em metáforas desgastadas, pelo excesso de uso, por exemplo, em “tranças de ébano” a palavra “ébano” registra o sentido figurado de “aquilo que é negro”, por isso, tornou-se mero sinônimo no dicionário da língua; por outro lado, em pólo oposto, as metáforas de invenção, que apresentam o poder antigo de surpresa e de mistificação, o “ar estrangeiro”, por seu poder heurístico converteram-se em veículo fundamental da visão poética do mundo hodierno.

No dizer de José Paulo Paes (1997, p. 21), a 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 em um 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, que se constitui em um desvio tão radical da lógica da fala comum, que Kristeva o define como o discurso da negatividade (cf. Paes, 1997, p. 21).

A metáfora lingüística que provoca uma simples mudança de sentido no mesmo campo semântico - desvio de primeiro grau, na terminologia de Cohen (1978,

p. 105) – é considerada metáfora de uso; elas são objetivas, ontológicas, reais e caracterizam-se por alguma motivação interna, um traço semântico símile. Ou seja, as metáforas de uso podem ser classificadas como co-possessão parcial de semas comuns em uma intersecção lógica dos recursos metafóricos. Processo inverso ocorre com a metáfora poética, denominada de segundo grau, que se fundamenta essencialmente em imagens, isso é, em representações mentais. O elemento de ligação entre os termos baseia-se em analogias tiradas do mundo emocional do poeta. São metáforas sem motivações semânticas, de relações externas e subjetivas, que criam imagens novas, distantes e irracionais, com variantes sinestésicas, fanopéicas, cromáticas, arrojadas, míticas.

Segundo Cohen (1978, p 172-173), a metáfora poética é mudança de tipo ou natureza de sentido, passagem do sentido nocional ao sentido emocional. Ao contrário da metáfora lingüística, a poética aparece quando entre os termos que constroem a metáfora não existe nenhum elemento sêmico comum. Surge a analogia subjetiva, o significado emocional, o sentido poético.

Como exemplo de metáfora poética, de segundo grau (Cohen, 1978, p. 109), destacamos *azuis ângelus (bleus angélus)* de Mallarmé, que apresenta duas realidades distintas e independentes uma da outra. Os semas de uma e da outra não têm nada em comum, nenhuma isotopia interfere nas duas figuras. Entretanto, a aproximação e a superposição, em uma arrojada operação mental, de realidades distantes que se fundem, hipostasiam, aglutinam-se, formam uma imagem de segundo grau. A relação estabelece-se por intermédio da sinestesia, isso é, associação de sensações pertencentes a registros sensoriais diferentes.

O que observamos são semelhanças ideológicas, subjetivas, idiossincráticas e externas do criador, que aproxima os semas e os funde, criando, segundo Carone Netto (1974, p. 63), uma imagem arrojada, dentro do esquema da linguagem conotativa. Esse tipo de metáfora não se caracteriza por nenhuma motivação interna entre o *tenor* e o *veículo*. Ao contrário, deve procurar motivação fora do significado, no campo

subjetivo, que cria imagens novas, distantes, irracionais, que se mostram desconcertantes.

Na linguagem conotativa é que encontramos as metáforas de invenção, caracterizadas por estabelecer vínculos sem procedência sêmica; ou seja, as relações que a metáfora apresenta não são ontológicas nem seguem a realidade objetiva, antes obedecem à subjetividade do poeta, apresentado um jogo de similaridades abstratas e, muitas vezes, alógicas. Nesse ângulo, deparamo-nos com as metáforas arrojadas, que apresentam um desvio em relação “às regras lógicas do discurso” e procuram reunir “realidades muito distantes uma da outra” (Carone Netto, 1974, p. 63), como preconizavam os surrealistas. Por isso, caracterizam-se pela alogicidade, o que as aproxima do *nonsense*.

Por exemplo, em

Vi um incêndio de girassóis na alma de uma  
lesma.

(Barros, 1991, p. 22),

a estranheza provém da circunstância de se reunirem, no mesmo sintagma, realidades normalmente separadas, como a natureza, representada pelos “girassóis”, uma metáfora de sentimento, com o sema “incêndio”, e a religiosidade humana, figurativizada pela “alma”, com o desvio sendo ampliado e amplificado, pois quem porta a alma é uma “lesma”. O efeito de surpresa é constante, por exemplo, nas obras surrealistas; ou melhor, é procurado deliberadamente. O belo não é o bonitinho, mas o surpreendente, o grotesco, o bizarro, o fantástico, o inesperado. É o estranhamento que faz os olhos se abrirem para a realidade pressentida pelo poeta.

A figura poética, para ser realmente marcante, deve criar uma tensividade que se estabelece por meio da diferente natureza das coisas postas em relação, isto é, do contraste instaurado por componentes dissímiles. Observa-se, portanto, que a característica essencial da imagem forte (figura de invenção) é originar-se de uma aproximação de duas realidades distantes. Assim, podemos observar um universo

desconcertante, porque inesperado, contrário à razão, que coloca diante dos olhos do leitor o mundo fantástico do poeta; eis um exemplo hipotético: a “noite verde”, o “êxtase vermelho”, a “solidão azul” (Cf. Cohen, 1978, p. 109).

Breton (1985, p. 71), aliás, pensava que a imagem mais forte é aquela que apresenta o grau de arbitrariedade mais elevado. Breton afirma que as imagens surrealistas são como as do ópio, que não são evocadas, mas se oferecem espontaneamente. O brilho da imagem nasce da aproximação de dois termos. Assim, o valor da imagem depende da beleza do clarão obtido, isso é, ela é uma função da “diferença de potencial entre os dois termos condutores” (Breton, 1985, p. 70). A poesia é feita de imagens construídas pelas figuras de retórica, mas a poesia surrealista caracteriza-se pelo seu uso desmesurado. O Surrealismo ampara-se na criação de imagens e espelha-se nelas. As imagens ajudam a aproximação do sonho, são fagulhas que escapam do inconsciente.

Para Pierre Reverdy<sup>87</sup> (citado por Breton, 1985, p. 52),

a imagem é uma criação pura do espírito.

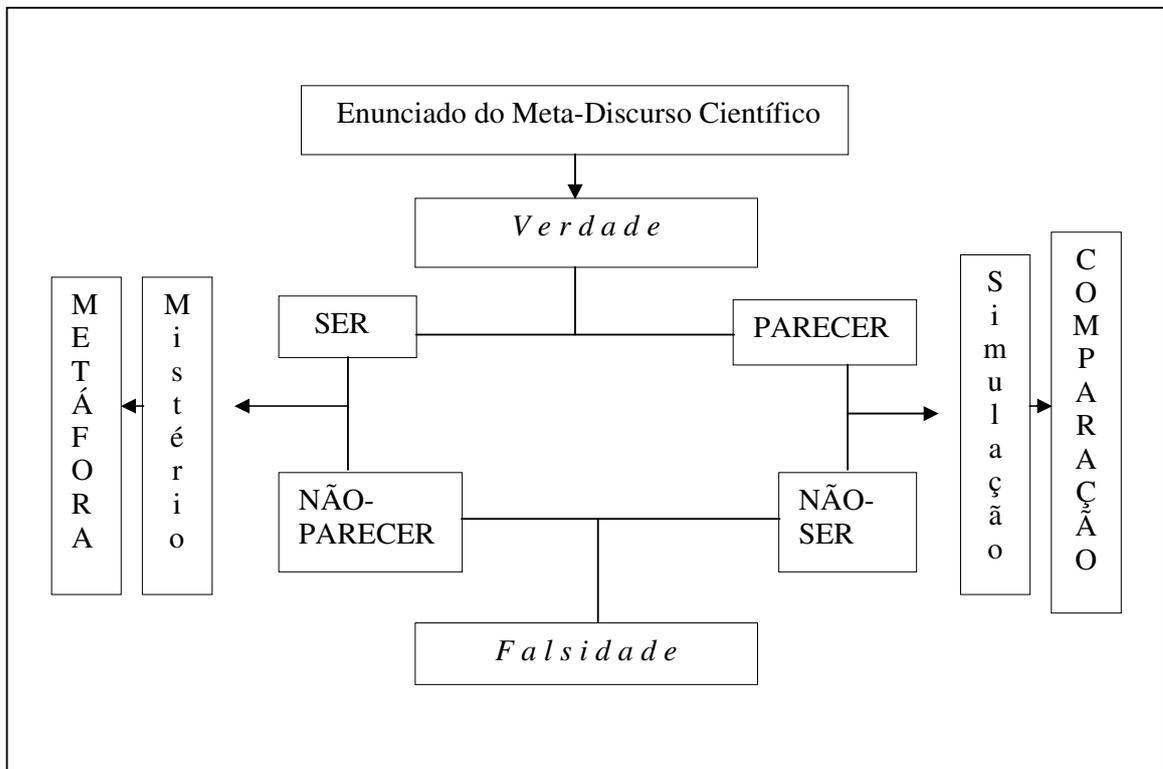
Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos remotas.

Quanto mais longinquas e justas forem as afinidades de duas realidades próximas, tanto mais forte será a imagem – mais poder emotivo e realidade poética ela possuirá... etc.

Seja essa metáfora arrojada, de segundo grau, seja a metáfora simples, de primeiro grau, seja – como veremos – a metáfora característica de Manoel de Barros, construída a partir de uma junção de imagens em que cada termo já está complexificado em segundo grau, o esquema básico da metáfora surge de um quadrado semiótico construído com base na oposição ser-parecer, conforme explicitado por Edward Lopes (1986, p. 32):

---

<sup>87</sup> Pierre Reverdy. [Sem identificação de título]. [Paris], *Nord-Sud*, mars 1918.



A metáfora é, pois, mistério, e surge na deixis que caminha do não-parecer para o ser: a metáfora é, mesmo que não pareça, e surge da substituição “de um termo ausente, que sentimos como ‘próprio’, por um termo presente, que percebemos como ‘impróprio’” (Lopes, 1986, p. 9). Ao juntar dois mundos diferentes pela imaginação criadora, argumenta Edward Lopes (1986, p. 100), a metáfora revela de modo intuitivo um conhecimento ameaçador e subversivo, por seu caráter anti-racionalista capaz de produzir não só revelação cognitiva, mas cartase emocional. Como desvio da linguagem, o tropos metafórico constitui um estilo, através da “estrutura particular de desvios que, por oposição do senso comum, marca a individualidade do dizer de cada enunciado e de cada enunciador.” (Lopes, 1986, p. 104).

A metáfora institui, portanto, um elo mental entre duas realidades distantes, que se fundem em uma imagem subjetiva e arrojada. A metáfora proposta pelas vanguardas do início do século não é motivada por semas comuns, mas se apóia em

similaridades idiossincráticas que criam imagens desconcertantes. São características do século XX as metáforas irracionais, que se estratificam como recurso estilístico do simbolismo ao surrealismo, que removem imagens, de elevado teor conotativo, tiradas do subconsciente. O que é inegável, conforme Vicente Cabrera (1975, p. 27, tradução nossa), é a suma importância da metáfora na linguagem poética: “a metáfora não é apenas um elemento decorativo do estilo. Não é apenas um importante componente estético, mas sobretudo é a idéia e a experiência mesmas, feitas imagem”.

A seguir, expomos o jogo imagético singular que constitui o estilo de Barros e o estilo de Rosa para compará-los entre si; desse modo, mostramos em que eles têm alguma similitude e de que modo cada um deles, para gerar os diversos e desconcertantes efeitos de sentido que suas obras apresentam, é profundamente original nas soluções que utiliza.

### 5.2.2 – A METÁFORA COMPLEXA DE MANOEL DE BARROS

*Se você prende uma água, ela  
escapará pelas frinchas. Se você tirar  
de um ser a liberdade, ele escapará  
por metáforas.*

**Manoel de Barros (1996c)**

Em Manoel de Barros, a metáfora constrói o discurso como um vôo “fora da asa”, empreendendo uma “didática da invenção” que transgride as fronteiras da mimese convencional e alcança os “deslimites da palavra”.<sup>88</sup> Além dos tropos imagéticos usuais e os de invenção, Barros cria, pois, uma formulação metafórica que extrapola as categorias definidas por Jean Cohen (1978); a essa imagem barreana que não está contemplada na conceituação de Cohen, denominamos metáfora complexa. O credo de Barros pode ser, mais que visto, sentido, mais que deduzido, conhecido por intuição, em versos como estes:

A arte não tem pensa:  
O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.  
É preciso transver o mundo.  
Isto seja:  
Deus deu a forma. Os artistas desformam.  
É preciso desformar o mundo:  
Tirar da natureza as naturalidades.  
Fazer cavalo verde, por exemplo.  
Fazer noiva camponesa voar – como em Chagall.  
(Barros, 1996b, p. 75).

A tessitura poética de Manoel de Barros reveste-se de uma ciência artesanal, na qual a linguagem é explorada em toda a sua originalidade. Em todos os seus livros,

---

<sup>88</sup> Entre aspas, expressões de Manoel de Barros já referidas.

as palavras, no reino da surpresa, saem do contexto comum para exibir a riqueza, a exuberância e o poder da sua absoluta incongruência, em manipulação que as faz fugirem às normas semânticas do discurso.

Tal feito da linguagem barreana tem por fulcro a construção imagética do tropos metafórico, que se caracteriza por uma considerável autonomia em relação às regras do discurso comum, o que significa um rompimento das regras gramaticais e da ordem, libertando os signos do sentido único, tornando-os, mais que polivalentes, multissemantizados; é discurso no qual aflora uma pluralidade de recursos expressivos, com translações imagéticas, sinestésicas e metafóricas construídos a partir de termos já em si produtos de metáforas complexas.

Manoel de Barros, como um alquimista, expõe fórmulas raras, em recriações contínuas da expressão verbal. Na seqüência, delineamos o desenvolvimento metafórico nas produções literárias do poeta e o tipo de metáfora que aí comparece, sua natureza de enunciado, sua capacidade de espelhar pela analogia a correspondência ou inusitada semelhança entre as coisas. A linguagem de Barros, no conjunto dos recursos que mobiliza, revela o poeta como um demiurgo que faz da metáfora um instrumento de condensação da potência imaginativa do seu universo poético.

O discurso da poesia de Manoel de Barros fascina o leitor, que o percebe estranho e enigmático. É desse fascínio que brota a poesia e é ele que abre os olhos do leitor para uma realidade que transcende o mero espelho das coisas. Barros acentua ao extremo a mutabilidade dos sentidos das palavras. Seus poemas se servem de uma linguagem rica de associações semanticamente transformadas, que promovem, à primeira vista, um estranhamento, seja nas construções sintáticas inusitadas seja nas palavras relacionadas a partir de vinculações ilógicas que abrem um horizonte de significados imprevistos. Portanto, o poeta transgride para esboçar uma nova relação, isso é, instaurar uma nova pertinência de sentidos. A imaginação criadora redescreve uma realidade vista de outro modo, e na realidade recriada encontramos, entre outras, e tão só para exemplificar, imagens como estas: “*Um beija-flor de rodas vermelhas*”, “*Um alicate cremoso*”, “*Um parafuso de veludo*”.



Gravata de urubu não tem cor.  
 Fincado na sombra um prego ermo, ele nasce.  
 Luar em cima da casa exorta cachorro.  
 Em perna de mosca salobra as águas se cristalizam.  
 Besouros não ocupam asas para andar sobre fezes.  
 Poeta é um ente que lambe as palavras e depois se alucina.  
 No osso da fala dos loucos tem lírios.

(Barros, 1989, p. 35).

Podemos observar que é desconexa a organização dos versos, uma vez que não há ligação necessária entre eles. O último verso – “No osso da fala dos loucos tem lírios” – parece justificar a enumeração caótica e a ausência de relação causal ao apontar, metaforicamente, para a loucura lírica do poeta. Ou seja, mesmo poemas mais longos, construídos como uma colagem de instantes poéticos, mostram extrema seleção lexical, e suas metáforas, como no último verso, elaboram tal desnorteamento semântico que em uma primeira leitura mal percebemos que, sob a capa surrealista, está uma imagem, um tropos com semas cuja similitude não é evidente.

O estranhamento pela força da metáfora estonteante surge também em poemas que se resumem a um verso, uma única linha tornada signo poético, um tropos com a instantaneidade do haicai e a revelação epifânica do ser desconcertado diante do mundo. Eis alguns exemplos:

De tarde as horas cheiram goma.

(Barros, 1991, p. 57);

Caracol é uma solidão que anda na parede.

(Barros, 1991, p. 29);

Vi um incêndio de girassóis na alma de uma  
 lesma.

(Barros, 1991, p. 22);

A chuva deformou a cor das horas.

(Barros, 1994a, p. 45);

Poesia é voar fora da asa.

(Barros, 1994a, p. 23).

São poemas que, como objetos construídos, marcam-se também pela extrema seleção vocabular e reordenam-se em elaborada combinação, fazendo aflorar a função poética através do procedimento da montagem de metáforas insólitas. Mesmo nesse universo imagético surpreendente, a definição metalingüística de poesia está sempre em foco; eis um exemplo com um tropos que une duas metonímias para produzir o metafórico, construído a partir de procedimento surreal de suave *nonsense*:

... poesias, a poesia é  
 [...]
   
cigarra que estoura o  
 crepúsculo  
 que a contém

(Barros, 1961, p. 41-42).

Nesse poema, a cigarra é metonímia de verão e crepúsculo, imagem do tempo; depois, transmuta-se em poeta e o crepúsculo é o símile da torneira (da unidade lírica “Cabeludinho”, de *Poemas concebidos sem pecado*) por onde o poético jorra. Assim, a metáfora se constrói como um jogo que duplica as metonímias em metáfora que revela a poesia como transbordamento do poético existente no poeta.

Para esse poeta, eu-lírico de Manoel de Barros, a poesia é sempre um refazer, um transfazer o mundo. O espaço privilegiado para tal exercício é o da metáfora radical, complexa, construída a partir de duas metáforas já em si complexas, de segundo grau, o que faz com que muitas das imagens fulguem como inaugurantes do real, ao desvelarem uma semântica nova, inusitada. Eis um exemplo:

No Tratado das Grandezas do Ínfimo estava  
 escrito:  
 Poesia é quando a tarde está competente para  
 dalias.  
 É quando  
 Ao lado de um pardal o dia dorme antes.  
 Quando o homem faz sua primeira lagartixa.  
 É quando um trevo assume a noite  
 E um sapo engole as auroras.

(Barros, 1994a, p.15).

Outras vezes, o poeta faz uma seqüência de imagens, oculta o símile com um verbo de ação e não um verbo de estado, para, a partir de símiles fornecidos no interior do seu discurso, estabelecer a metáfora:

Toda vez que a manhã está sendo começada  
nos meus olhos, é assim...

Essa luz empoçada em avencas.

As avencas são cegas.  
Nenhuma flor protege o silêncio quanto elas.

Ó a luz da manhã empoçada em avencas!  
(Barros, 1991, p. 18).

Em “a manhã está sendo começada”, temos voz passiva; em “luz empoçada em avencas”, uma frase nominal, sem verbo; em “avencas são cegas”, o poeta utiliza um verbo de estado; em “[n]enhuma flor protege o silêncio”, um verbo de ação; e no último verso do poema apresentado como exemplo, novamente temos uma frase nominal, que se caracteriza pela ausência de verbo. Temos, pois, uma oposição entre voz passiva e voz ativa, e o poema, sendo descritivo, faz com que o verbo de ação, “proteger”, desloque-se, surgindo semanticamente como um verbo de estado.

Quanto aos efeitos de sentido, vemos a luz “empocada” estabelecer as avencas como o seu par metafórico. O estado comparativo fica fluido, apesar dos versos de abertura indicarem que virá uma imagem, por figurarem um olhar sobre a manhã que começa. O terceiro verso apresenta a metáfora, mas não a percebemos, devido ao verbo utilizado. Os dois versos seguintes apresentam a avenca: é cega e protege o silêncio.

O último verso abre-se com um vocativo, “Ó”, e fecha-se com uma exclamação. Só então nos damos conta, com a repetição da expressão do terceiro verso, que a aurora, “luz da manhã”, está toda contida nas avencas: a folhagem cega e o silêncio se transformam na imagem do próprio amanhecer, anuncia a aurora, transforma-se em metáfora, quiçá, de uma esperança. Senão, vejamos.

Existe uma manhã – “a manhã” do primeiro verso –, e essa manhã, na junção do som do artigo, torna-se um “amanhã” a ser começado, que certamente virá, “está sendo”, diz o poeta, e ele a vê com os seus olhos. O possessivo “meu”, de “meus olhos”, coloca o eu-lírico no centro da cena, e do centro da cena narra o que vê: “é assim...” – e o poeta, com reticências, quebra o verso, conclui a estrofe, suspende o andamento da leitura, instaura o mistério a ser desvelado quanto ao “amanhã” que vê. E ele vê “Essa luz empoçada em avencas.” O poeta parece ver o amanhã, que parece ser uma simples manhã, cuja luz bate nas avencas, concentra-se toda nas avencas: é essa a única visão que o eu-lírico, no centro do quadro poemático, percebe. Não parece ser um tropos, a imagem é apenas um retrato, um instantâneo captado pelo olhar, um relato mimético. Um único verso compõe a estrofe e o mistério anunciado parece ter se esvaído no prosaísmo narrativo de um cotidiano reles.

O verso seguinte, entretanto, é incisivo: “As avencas são cegas.” A planta, antropomorfizada, opõe-se à única característica que o eu-lírico enunciou possuir: a visão. A avenca, portanto, está em um pólo negativo, cujo pólo positivo é o eu poemático. Entretanto, diante do loquaz poeta-narrador que descreve o que vê, o verso seguinte, em uma nova oposição, informa que a flor protege o silêncio – mais do que proteger, nenhuma outra “flor” o faz “quanto elas”. As avencas, portanto, têm agora uma característica positiva, enunciada com ênfase absoluta pelo sema “nenhuma”, e é qualificada como flor, que, mais que substantivo, aqui adjetiva, instaura qualidade positiva – qualidade que surge precedida, paradoxalmente, por uma palavra de cunho negativo: “nenhuma”; o eu-lírico parece, pela litotes, ironizar o que vê e o que deduz. Temos, pois, uma tensão irresolvida entre o eu-lírico e as avencas, cada actante qualificado, ou seja, tornado ator e figurativizado por semas substantivos adjetivantes, uma vez de modo positivo e uma vez de modo negativo.

Na avenca antropomorfizada fica sintetizada a dor do viver, o sensível dos sentidos transformado num sensível de sentimento, no caráter protetor para o eu que vê, que enuncia, que se depara com um “amanhã” incognoscível. Diante da prosopopéia, o eu-lírico, canta um vocativo eufórico, e a luz da manhã que empoça na

avenca como um amanhã incerto, passa a ser uma aurora radiosa, e o “emçoada”, cujos som e sentido parecem lúgubres, ao ser repetido no verso final transforma-se de verbo de ação antes em contexto desnorteante em verbo de um estado de tranquilidade, produzindo nas avencas o símile metafórico de uma aurora esperançosa.

Essa, como muitas outras das imagens de Barros, parece brotar de semelhanças provenientes de um estado de torpor, fora do racional. A proposta de recriação do real, na poética de Barros, transfigura e reorganiza a realidade em nova ordem, e reproduz o mundo não segundo categorias já existentes, mas por meio da instrumentalidade de uma linguagem metafórica:

Assim é que elas foram feitas (todas as coisas) —  
sem nome.  
Depois é que veio a harpa e a fêmea em pé.  
Insetos errados de cor caíam no mar.  
A voz se estendeu na direção da boca.  
Caranguejos apertavam mangues.  
Vendo que havia na terra  
dependimentos demais  
E tarefas muitas —  
Os homens começaram a roer as unhas.  
Ficou certo pois não  
Que as moscas iriam iluminar  
o silêncio das coisas anônimas.  
Porém, vendo o Homem  
Que as moscas não davam conta de iluminar o silêncio  
das coisas anônimas —  
Passaram essa tarefa para os poetas.  
(Barros, 1991, p. 48).

Esse poema, que apresenta certa similaridade com o discurso bíblico do *Gênesis*, remete ao tempo mítico da ancestral criação do mundo, quando as tarefas estavam para ser estabelecidas e os seres e as coisas a serem nomeados: de nada se tinha o nome, só havia a idéia. O “Homem”, atarefado, com a voz se estendendo “na direção da boca”, rói as unhas diante da magnitude da tarefa. As coisas, anônimas e “sem nome”, permanecem em silêncio, delas a poesia não era captada, pois faltava a linguagem, a palavra que nomeasse as coisas. A tarefa de “iluminar / o silêncio das

coisas anônimas” é assumida pelas moscas. Mas como o Homem percebe que as moscas não dariam conta da tarefa, incumbe os poetas “de iluminar o silêncio / das coisas anônimas”.

O poeta é então o que ilumina o silêncio e nomeia o anônimo, cuja etimologia remete ao grego “*anōnymos*, ‘sem nome; que não recebeu nome; que não se deve nomear; que não se dá a conhecer; desconhecido’”, pelo lat. tardio *anōnymu-*” (Machado, 2003, v. 1, p. 262). O silêncio, como vimos nos poemas “O fotógrafo” e “As lições de R.Q.”, é figurativização metafórica de poesia. A tarefa de nomear aqui descrita é, pois, a tarefa de desvelar a essência poética das coisas antes desnomeadas, anônimas. O poeta assim se faz, nessa nomeação do antes encoberto, na revelação da essencialidade das coisas, na busca que é “voar fora da asa” e que, uma vez encetada, encontra o “quem das coisas”, fotografa o “sobre”. O “Homem”, genérico, torna-se apto para realizar a tarefa de poeta – à semelhança de outros seres iluminados, como Grivo, Laudelim Pulgapé, poeta-fotógrafo ou Rômulo Quiroga.

E a primeira nomeação, nesse poema, surge no terceiro verso, logo após a informação de que se estava em um tempo mítico e ancestral: “Depois é que veio a harpa e a fêmea em pé.”. A nomeação distingue de plano a música, o som, a forma, a fêmea, o prazer, o erótico. O grito inaugural rompe o nada e incorpora a realidade à linguagem, como nos seguintes versos:

De primeiro as coisas só davam aspecto  
 Não davam idéias.  
 A língua era incorporante.  
 Mulheres não tinham caminho de criança sair  
 Era só concha.

(Barros, 1994a, p. 87).

Depois de concha, o “vaso da mulher”, que “conforme o uso aumentava”, foi nomeado “urna consolata”, depois “cona” – “Que, afinal das contas, não passava de concha mesmo.” Ou seja, todo o percurso da nomeação da vulva faz o eterno retorno à palavra quase hieroglífica inicial, concha que é, a palavra e o seu referente, o vaso

“caminho de criança sair”, sendo ainda uma alusão intertextual a Afrodite, deusa do amor, emergindo das espumas do mar em uma concha, no célebre quadro “Nascimento de Vênus”, de Boticelli.

Encontramos outra metáfora que invoca o mesmo princípio de gesto inaugural fundante da palavra poética como som e como signo hieroglífico na seguinte passagem:

Traços de letras que um dia encontrou nas pedras de  
uma gruta, chamou: desenhos de uma voz.  
Penso que fosse um escorço de poeta.  
(Barros, 1994a, p. 81).

O tropos “desenhos de uma voz” configura a imagem dos “traços de letra” gravados na pedra de uma gruta: voz e letras aludem metaforicamente ao silêncio prestes a ser rompido por enunciação epifânica, e a revelação acontece: trata-se de “um escorço de poeta”, figurando um poeta em processo, em formação, um pequeno poeta sendo gestado a partir da pedra, da gruta, do som, do rabisco – da essência rupestre do ser que é letra e é som nascendo da natureza intocada.

É, pois, o uso pródigo da metáfora que torna especialmente saboroso o texto de Manoel de Barros. A relação entre o sentido próprio e o sentido figurado das palavras define-se por um distanciamento ou um desvio de tal modo inesperado e surpreendente que esse tropos constitui o traço distintivo da poética barrena.

A palavra nunca é o que é, mas se reveste de um significado outro que cabe ao leitor alcançar. Na enganosa transparência de que se revestem os textos de Manoel de Barros, emerge a polivalência de uma linguagem opaca, de densidade metafórica variada que faz do figurado a marca maior do discurso poético que o poeta engendra. No extremo processo, conforme o pensamento de Roman Jakobson (1995), quando o que se diz não representa aquilo que se diz, porque exorbita dos limites da pura referencialidade, o signo poético reveste-se de uma força metafórica.

A combinação torna-se poética devido à seleção. No caso, ela instaura um impossível lógico, inesperado, incongruente, mas transfigurador. Recorre à conhecida “função poética da linguagem” de Jakobson (1995, p. 130), que “projeta o princípio de equivalência do eixo da seleção sobre o eixo da combinação”. A metáfora, transgressora da representação comum, é fruto de um desvio. Ela é capaz de consubstanciar o texto poético, que se constrói a partir das imagens tiradas do mundo emocional do poeta, imagens que surgem na mente do leitor como elemento transfigurador do real.

Assim, em “Caracol é uma solidão que anda na parede” (Barros, 1991, p. 29), a opacidade e o traço do desvio ocorrem na palavra *solidão*, uma vez que entre ela e o *caracol* há uma impertinência que motiva o figurado da expressão e oferece a ela o tom do metafórico. Recorrendo à expressão aristotélica, a *metaphorá* é uma epífora, visto que toda estrutura metafórica processa-se com a tomada de empréstimo de um termo estranho (*allótrios*), isto é, que “designa outra coisa”. Assim, a metáfora vale-se do desvio.

No largo uso das metáforas, na poesia de Barros, podemos encontrar as designadas metáforas simples, consideradas de uso/convencional, ou seja, aquelas que se caracterizam por alguma motivação interna. Vejamos um exemplo:

Minha canoa é leve como um selo.  
(Barros, 1994a, p. 35).

Ainda que o poeta utilize no plano das figuras a comparação, associando a “canoa” e o “selo”, ela não deixa de estar no universo do metafórico, do imagético.

Em

Limos cingem meu exílio  
Me desejam  
Tentam enveredar meus pés.  
Em suas pedras moram meus indícios.  
(Barros, 1991, p. 30),

a identificação do homem/poeta com a terra de onde proveio e o elemento substantivo de sua formação material encontra-se no poema. Aqui, a metáfora – uma metáfora de uso – constrói-se por um processo relacional, em que se aproxima o homem do limo e predica seus atributos no enunciado: “o homem é limo”. Reverbera a profecia de que o homem é terra e em terra há de se tornar. Conflui também a dura referencialidade de pedra que metaforiza o homem como um ser mineral.

O processo metafórico associa as idéias em uma operação analógica, organizada no interior da proposição, orientada pelo contexto da frase. Assim, temos uma metáfora de uso/convencional, visto que o sentido é alcançado por resultado de experiência e de conhecimento que faz entender a origem e a destinação do homem. Em torno da palavra “limos” estrutura-se o poema e a reflexão humana. Mas como o poeta atribui ao sema “exílio” um conotativo metafórico de vida, constrói uma metáfora complexa, assim desdobrada: o homem é pedra e a vida é a exceção na existência do ser-pedra, eventualmente homem, sobre o qual o limo, poeira do tempo, marca metafórica do passado que se acumula, deposita-se, símbolo do retorno anunciado à condição mineral.

Em

Os girassóis têm dom de auroras.

(Barros, 1991, p.50),

a partir de uma estrutura convencional, o poeta cria o metafórico. A metáfora origina-se pela relação que se estabelece entre “girassóis” e “auroras”. Para deslindarmos o sentido figurado, é necessária a realização de inferências: o girassol é conhecido pela sua enorme flor de corola amarelo-laranja e a aurora, período antes de nascer o Sol, pela sua tonalidade amarelada. Tomando por base esses dados, é perceptível que os dois termos apresentam um elemento comum: o amarelo. Isso é, o amarelo da aurora é igual ao amarelo dos girassóis, talvez por isso eles “têm dom de auroras”.

O poeta busca as semelhanças e a um enunciado taxativo da metáfora simples “o girassol é uma aurora”, opta por minimizar tal efeito com a mediação do

termo “dom”, que atribui à flor qualidades de luz, cor e forma próprias da aurora vislumbrada na mistura desses elementos, mas no caso, ao evitar a comparação direta, termina por amplificar o significado do girassol como o próprio sol que produz a aurora.

Logo que percebemos isso, fica automaticamente reduzido o desvio que se estabelece entre os termos. Assim, o verso é marcado por um desvio parcial, designado como “impertinência de primeiro grau”, segundo a teoria de Jean Cohen (1978). O fragmento poético indicia uma metáfora de uso, visto que a ligação dos termos é percebida de imediato.

Consideremos outro exemplo:

Um girassol se apropriou de Deus: foi em  
Van Gogh.

(Barros, 1994a, p. 17).

Nesses versos, a metáfora constrói-se pela relação que se estabelece em torno da qualidade do girassol e das qualidades de Deus, o que sem dúvida predica em nível otimizado a ação do artista, também criador de belezas. Pelas mãos habilidosas do pintor, o signo representa o objeto e o revela na instância da perfeição. Sabemos que Van Gogh é conhecido pelos seus famosos quadros que retratam os girassóis. Ninguém soube pintá-los tão bem. Daí, a relação que o poeta estabelece entre o pintor e o girassol, com o poeta realçando a cor amarela e o primor compositivo da flor que assume ares de perfeição divina.

Também no verso

Desceu um tédio de verbena em mim.

(Barros, 1991, p. 21),

a metáfora consubstancia-se na relação estabelecida entre “verbena” e o efeito que ela suscita. Para o eu-poético a verbena provoca sensação de melancolia, de fastio e de constância repetitiva. Assim, existe uma razão pela qual o poeta aponta o tédio de

verbena. Possivelmente, essa planta apresenta características que evocam no poeta o tédio. Não é vibrante como um girassol e nem fascina como uma rosa.

A partir do momento em que se assentam essas relações, a metáfora torna-se decifrável e mostra-se como uma estrutura simples posta para a fruição do leitor. No entanto, deve-se atentar que, para se perceber a expressão metafórica pelo viés da semelhança que se estabelece entre os termos, é necessário que o leitor compartilhe do mesmo conhecimento de mundo do poeta. É o designado grau de intimidade da metáfora de que nos fala Ted Cohen (1992). Segundo esse estudioso, o leitor somente poderá penetrar, explorar o pensamento do poeta, e assim alcançar o sentido metafórico apresentado, se participar conjuntamente do mesmo contexto do criador de uma metáfora: “todo uso literal da linguagem é acessível a todos os falantes de uma língua. Porém, um uso figurado pode ser inacessível a todos, menos àqueles que compartilham o mesmo conhecimento”. (Cohen, 1992, p. 15).

Desse modo, caso o leitor não saiba o que seja uma verbena ou não conheça Van Gogh e sua obra, possivelmente ficará restrito ao efeito de estranhamento que o termo produz. Na medida em que compartilham o mesmo contexto, autor e leitor se harmonizam. Aí o leitor torna-se capaz de fazer suposições e deduções para deslindar as relações que o poeta estabeleceu no engendramento do metafórico. As metáforas, em Barros, muitas vezes são assim. É preciso ir além de uma competência lingüística para detectá-las e compreendê-las. Por exemplo, em “tédio de verbena”, quanto mais o leitor souber sobre a verbena, mais fruirá a metáfora.

Em

No osso da fala dos loucos tem lírios.  
(Barros, 1989, p.35),

o viés da semelhança alcançado pela metáfora processa-se na relação de causa/efeito que a fala dos loucos promove. O poeta é um ser que se identifica com o louco, visto que ambos propõem o desvario, movidos por alucinações e ilusões, verdadeiras fontes de sua poesia. Na liberdade única do delírio e da demência dos loucos articulam-se

palavras que cantam suas emoções e sentimentos sem se preocuparem com as amarras da lógica.

Pelo estado de demência o poeta dá asas à imaginação, podendo criar imagens insólitas que aproximam realidades distantes, porque emanadas de princípios que ultrapassam os limites da razão, de tal forma que a imaginação, destruindo a ordem estabelecida pelo pensamento lógico, instaura o próprio espaço do poético. Esse estado de demência que gera o poético é, em Barros, bastante diverso da frequência com que aparecem loucos e crianças como personagens na ficção de Guimarães Rosa: no poeta, trata-se de ontologia criadora; no ficcionista, é figurativização narrativa.

Os poemas de Manoel de Barros até aqui analisados são exemplos de metáfora que se conforma ao procedimento mais simples e convencional. Observemos mais alguns que se constroem nesse mesmo tipo de realização metafórica:

De noite passarinho é órfão  
para voar. Não enxerga  
nem o pai das vacas  
nem o adágio dos arroios.  
Seu olho de ovo emaranha com folhas.  
No escuro não sabe medir direção e trompa nos paus.  
Passarinho é poeta de arrebol.

(Barros, 1989, p. 42);

Nas nuvens um incêndio de garças

(Barros, 1989, p. 64);

Deixei uma ave me amanhecer.

(Barros, 1991, p. 17);

Agora estou sonhado de glicínias.

(Barros, 1991, p. 20).

A utilização de metáforas simples não desvaloriza o trabalho poético, mesmo em poetas em que essas metáforas emergem a partir de uma estrutura convencional, sem se complexificarem em composição elaborada, que exija inferência derivada do grau de “intimidade” (Cohen, 1992, p. 16) que o leitor estabeleça com elas.

Passemos agora às metáforas arrojadas. Ou seja, verifiquemos o modo de construção da metáfora que caracteriza a voz original de Manoel de Barros na história da poesia brasileira. A tradição retórico-poética tanto da metáfora-palavra quanto da metáfora-enunciado passa na obra do poeta pantaneiro, por um processo de transformação que evidencia um jeito próprio de alcançar o efeito metafórico. Há um intencional exercício de desconstrução da convencionalidade metafórica e conseqüente reconstrução em moldes inusitados e inventivos, sem paralelo e sem predecessores na nossa literatura.

Nesse ponto de análise interessa menos o que o poeta diz do que o como ele diz. Sabemos que na linguagem da poesia a dominante referencial fica esmaecida. Há conteúdo informativo, mas é muito mais importante o caráter qualitativo do texto. Em termos jakobsonianos, a função poética se sobressai à referencial, isso é, o como se diz torna-se mais significativo do que o que se diz. Vale o discurso enunciado, a enunciação decorrendo do grande desvio poético obtido pela forma expressiva.

Não é possível entender os poemas de Manoel de Barros na simples referencialidade de seus termos: as palavras escondem outros significados. O que parece claro reveste-se de ambigüidades, de atravessamentos oblíquos que fazem os sentidos se deslizarem instáveis, refugando significados primeiros, unívocos, e instaurando a dubiedade do dizer.

É Barros quem afirma: “Há nos poetas uma aura de ralo?” (Barros, 1991, p. 31). Na manifestação “aura de ralo” convergem sentidos que potencializam a expressão: uma luz que escapa, um vislumbre, um reflexo de sombra, um *insight* fugaz, uma apreensão que não se demora. Antena galvanizável, o poeta capta o evanescente e o transforma em matéria poética, reúne o inconciliável e transita entre o real e o imaginário:

Um sujeito mancava de madeira.  
[...]  
Para avançar no poente, ele tinha que  
atravessar o rio.  
[...]

O homem atravessava o rio como um peixe  
 fígado pelo meio.  
 Poucos entendiam quase nada; mas eu entendia  
 um pouco menos.  
 (É assim. Restolho, de primeiro, não  
 passava de restos de uma erva seca; depois  
 o restolho se tornaria a imagem de um pobre  
 homem à beira de um ralo).  
 Esse manco era um pobre homem à beira de um  
 ralo.

(Barros, 1991, p. 31-32).

A transição entre os dois extremos se dá no verso “Para avançar no poente, ele tinha que atravessar o rio”, isso quer dizer que para alcançar o impalpável (poente) ele precisa se valer do concreto (rio). A dubiedade do dizer é percebida no verso “Esse manco era um pobre homem à beira de um ralo”. Na expressão “à beira de um ralo”, o sentido primeiro é negativo, uma vez que fecha a caracterização que vem sendo feita do *manco* que atravessa um rio fígado como um peixe e é visto como um *restolho*. No entanto, se a partir do verso “Há nos poetas uma aura de ralo?” (Barros, 1991, p. 31), assimilamos o significado de que o ralo detém uma “aura”, fazendo com que tal efeito de sentido seja incorporado ao verso “pobre homem à beira de um ralo”; nesse caso, o sentido se positiva e o homem, visto como empecilho, mostra-se agora como agente do fazer poético e matéria da própria poesia.

É Manoel de Barros um exímio criador de imagens. De suas palavras nasce a pintura do dia e delas se cria a tela que, pintando a paisagem una, recolhe a natureza reordenada por um olhar transfigurador, capaz de ver o que o comum dos homens não vê, que surge do poder de montagem das palavras em delírio:

A linha do horizonte quase rubra  
 Estava esticada desde uma parte leste do  
 morro até uma garça guiratinga na beira  
 do rio.

(Barros, 1991, p. 30).

A imagem do cotidiano, pintada de modo transfigurado por palavras em delírio, também é observada no seguinte poema, composto de um único verso:

Atrás do vôo dos patos seguem os restos do dia...  
(Barros, 1991, p. 30),

no qual a imagem do entardecer esboça-se na relação entre o vôo dos patos e os restos do dia. Nessa linha, os patos voam. A visualidade pictórica das imagens de Manoel de Barros condensa-se em poemas, quase haicais. Eis outro exemplo:

A vespa amanheceu  
Molhada sobre o ralo  
O vôo não aguenta mais com ela.  
(Barros, 1991, p. 35).

No último verso reside o fato poético em que a relação de causa/efeito qualifica a expressão e torna dúbios os limites entre *vôo* e *vespa*. O vôo seria visto, mas não ocorre, pois se desmancha sob o peso do molhado, tátil, cinestésico. Em outro poema, o movimentar-se sinuoso das águas, dos répteis e dos insetos, a exuberância de cores e formas também produzem impressões sensoriais ambíguas e propagam, no nível da linguagem, grande quantidade de imagens também apoiadas na sinestesia:

Escuto o meu rio:  
é uma cobra  
de água andando  
por dentro de meu olho...  
(Barros, 1961, p. 16).

As águas do rio transfundem-se em “cobra de água” que já não flui, “anda”. O sujeito escuta a imagem que seu olhar grava. O “eu” do poema é um sujeito que se determina e expressa-se como conjugado à natureza à qual apela e a que sua expressão dá vida. O rio é internalizado, é parte constitutiva do sujeito em imagens que vão se complexizando por acúmulo de sentidos, como no poema “XIX” de *O livro das ignoranças*:

## XIX

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa  
era a imagem de um vidro mole que fazia uma  
volta atrás de casa.

Passou um homem depois e disse: Essa volta  
que o rio faz por trás de sua casa se chama  
enseada.

Não era mais a imagem de uma cobra de vidro  
que fazia uma volta atrás de casa.

Era uma enseada.

Acho que o nome empobreceu a imagem.

(Barros, 1994a, p. 27).

No poema, é muito forte a consciência do desfiguramento poético provocado pela explicitação da metáfora. O vigor da imagem esmaece no prosaísmo da expressão e aborrece o eu-poético. O exercício de referencializar o objeto, expondo-o na transparência da nomeação, enfraquece a imagem e descolore o poético – o poema é performativo, exemplifica o seu próprio discurso. Fica a metalinguagem, por um lado, e, na crise de identidade pela nomeação empobrecedora do rio, ecos intertextuais do poema “O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia”, de “O guardador de rebanhos”, do heterônimo Alberto Caeiro, de Fernando Pessoa (1974, p. 58-59).

No poema, observamos ruptura com a representação poética tradicional (a linguagem padrão da poesia devendo ser elevada e a manifestação poética se dando por desbordamento do eu-lírico), o discurso poético barreado apresentando-se ficcionalizado e narrativo; vemos o sujeito poético em conflito com o próprio nomear o que é figurativizado no poema, índice da sua crise identitária; temos metalinguagem na discussão do valor da imagem utilizada; os ecos de Caeiro que surgem mostram consciência intertextual, enquanto o tropos imagético discutido reaproveita metáforas construídas em poemas anteriores do mesmo *O livro das ignoranças*.

E podemos observar, quanto ao procedimento de construção da metáfora, que ele se dá, em um primeiro momento, sob as normas da convenção e do uso preconizadas por Cohen (1978), isso é, o leitor não precisa realizar muitas inferências para deslindar o sentido figurado. O tom do metafórico circunscreve-se em torno do

vocábulo *rio*. É a partir dele que o poeta processa a analogia. Em vez de dizer que o rio é sinuoso, o poeta prefere a imagem da serpente / cobra de vidro, pois nela convergem o movimento e o reflexo, a um tempo água e espelho. O poema é pura imagem, o poeta apóia-se em uma similaridade real, conduzindo o leitor a ver o rio não como ele é, mas como ele quer que o mesmo seja visto, por meio de seus atributos - sinuosidade, limpidez de suas águas – consolidados na imagem. Ou seja, o poeta utiliza a palavra para carregar a linguagem de significado, provocando a receptividade emocional ou intelectual de quem lê, produzindo “um lance de imagens sobre a imaginação visual” (Pound, 1970, p. 63), a fanopéia, tropos que produz o ato de ver, a visualidade.

O que o sujeito lírico propõe é a imagem do objeto que ele cria. A nomeação denotativa, que segue os cânones do conceito ou da acepção dicionarizada, não dá conta da beleza das coisas. Já na poesia não existe esse signo esvaziado e preso ao estatuído, ela se faz como invenção e demência, promove a idéia da coisa, descreve a sua beleza, o seu imo, o seu “sobre”. Desse modo, ao mesmo tempo mostra a coisa e seu outro lado, a “sobrecoisa” que nela subjaz. É pela imagem, pelo tropos metafórico, que o conceito que empobrece as coisas é suplantado poeticamente.

O poeta vê o rio-enseada, na verossimilhança mimética. Essa, a imagem real, concreta, do mundo natural, captada pelo poeta e que é re-criada pela linguagem. Aí, “[o] verbo tem que pegar delírio” (Barros, 1994a, p. 17), e surgem as imagens: “vidro mole”, “cobra de vidro”. O leitor recebe o discurso pela palavra que cria a imagem do objeto, e que, ensandecido pelo poético, dementizada pelo “voar fora da asa”, o recria. E o objeto apresenta-se como mimese e verossimilhança e se renova, numinoso, pelos olhos de poeta e nume que o representa.

Crise, problema de identidade do ser, ruptura da representação mimética, metalinguagem – a obra de Barros, tal como se apresenta nesse poema, tem em seu cerne os grandes embates da poesia moderna. João Alexandre Barbosa, em *As ilusões da modernidade – Notas sobre a historicidade da lírica moderna*, apresenta algumas dessas questões:

A poesia moderna não é simplesmente aquela que se situa numa determinada faixa temporal: digamos a partir da segunda metade do século XIX; mas aquela que torna inseparável da poesia a problematização dos modos de relacionamento entre poeta e linguagem que, a partir daquele momento, entram em crise. Nesse sentido, o poema moderno é impensável sem a noção de crise: ruptura. Não é, entretanto, uma crise que seja somente tematizada pelo poema (embora um dos elementos freqüentes de realização) mas que, interiorizada pelo poema, aponta para a consciência do poeta. Por isso, o poeta moderno é, sobretudo, aquele que faz da linguagem *do poema* a linguagem *da poesia*. A metalinguagem no poema moderno deve, por isso, ser entendida como o modo pelo qual, através do consumo da linguagem da poesia, o poeta continua a repensar, no poema, as dimensões da realidade. Não há modernidade na poesia sem esta estratégia: a linguagem do poema é a afirmação de uma crise da linguagem que, por sua vez, espelha a ruptura para com os mecanismos de representação da realidade. (Barbosa, 1986, p. 98, grifos do autor).

O poema “XIX” de *O livro das ignorâncias* evidencia, uma vez mais, a consciência reflexiva, metalingüística, de Manoel de Barros sobre a metáfora e a imagem. É importante mostrar as belezas do mundo do ponto de vista imagético, sem conceituá-las. Mostrar a imagem é muito mais plástico do que descrever literalmente os objetos do mundo real. A confirmação de que Barros é absolutamente consciente do seu ofício manifesta-se na reflexão sobre o seu fazer poético, que tem, na imagem, o próprio sangue da sua poesia. Cada um de seus poemas bem ilustra isso, como mostram os excertos a seguir:

Visto do alto por um socó o rio escorre como um  
vidro mole.

(Barros, 1991, p. 59);

As coisas sem nome apareciam melhor.

(Barros, 1991, p. 46);

Pertenço de fazer imagens.

(Barros, 1996b, p. 51);

— Imagens são palavras que nos faltaram.

— Poesia é a ocupação da palavra pela Imagem.

— Poesia é a ocupação da Imagem pelo Ser.

(Barros, 1989, p. 51).

Como já vimos, o universo poético de Manoel de Barros não é permeado somente pelas metáforas convencionais, ou seja, aquelas apreendidas com facilidade. Muito pelo contrário, sua poesia é festa de criatividade, de imaginação, de delirante inventar. Desse modo, a maioria das imagens do *encantador de palavras* (Barros, 1969, p. 16) apóia-se no tipo de metáfora que desfruta da fantasia criadora de imagens irreais, isto é, contrárias e divergentes dos padrões de percepção e verbalização do discurso comum. A significação dessas metáforas, portanto, não pode mais ser buscada pelas vias normais, incapazes de apreendê-la, senti-la e explicá-la, uma vez que os significados verbais do tropos não conduzem a nada conhecido.

São metáforas de caráter transgressor: Barros apanha a palavra em seu uso comum, de referencialização imediata do objeto, retira dela seu poder denotativo de representação e a carrega para o plano do figurado, atribuindo-lhe um novo poder de representar e figurar, de modo que aquilo que ela diz não é apenas “aquilo que diz”. A força poética das obras de Manoel de Barros reside na fantasia metafórica. As energias concentram-se quase por completo no estilo. Esse é a realização da linguagem e o fenômeno mais imediato de grande transformação do real e do normal. Seus poemas organizam em imagens as contradições do mundo. Suas metáforas constituem desvio às regras do discurso comum, aproximando-se do *nonsense*, procurando reunir realidades distantes, como querem os surrealistas. Enquadram-se nas metáforas de invenção, e dizem, por associações insólitas, o indizível.

Não é difícil reconhecer que a originalidade de Barros evidencia-se no exercício da metáfora. Momentaneamente liberto das formas impostas pela tradição, ele tem condição de exercer a “fantasia ditatorial” (Friedrich, 1991, p. 81), que define a criatividade do poeta moderno. São freqüentes os arranjos impertinentes, as imagens lancinantes que enlaçam realidades díspares. A ligação dos termos torna-se, de certo modo, fortuita, provocando a colisão da qual jorra uma luz especial, ou aquilo que os surrealistas chamam de *a luz da imagem* (cf. Breton, 1985, p. 70).

Ao depararmos com a primeira parte do poema “A menina avoadada”,

Vi um pato andando na árvore...  
 Eu estava muito de ouro de manhã  
 perto daquele portão  
 Veio um gatinho debaixo de minha  
 janela ficou olhando para  
 meu pé rindo...  
 Então eu vi iluminado em cima de  
 nossa casa um sol!  
 E o passarinho com uma porcaríinha  
 no bico se cantou.  
 Fiquei toda minada de sol na minha  
 boca!

(Barros, 1961, p. 19),

percebemos imediatamente que sua realidade filia-se a estados oníricos em que a sensação dos objetos não obedece à ordem do mundo aprioristicamente concebido como unidade lógica e real, mas a uma lógica em que é possível patos andarem em árvores e gatos sorrirem.

Na relação impertinente, a linguagem cresce, instaura o inesperado, constrói o desvio que instaura o poético, lateja na imagem. A originalidade das comparações abre clareiras no imaginário do leitor, gerando novas sensações. O imagético das metáforas complexas – “Fiquei toda minada de sol na minha boca!” – inquieta o leitor. A luz do sol da manhã é engolfada pelo sujeito poético e ressurgem, mina nascente, na boca do eu-lírico com a luz da imagem, e por efeito estético, o “fiquei” indica a ocorrência passada do fato, enquanto o “toda minada”, como a nascente de um rio, perpetuamente a nascer, é sol que ilumina o desvario imagético, a poesia “vê”, “re-vê” e “trans-vê” a realidade, trans-figurada em poesia.

Assim, no poema “Vi um incêndio de girassóis na alma de uma / lesma” (Barros, 1991, p. 22) o significado potencializa associações impossíveis, inesperadas, e gesta o antes jamais visto, sequer imaginado. Mesmo tecendo deduções para se entender o sentido figurado, explicitando as relações sugeridas entre “incêndio” e “girassol”, pelo elemento comum que apresentam, denotador de luz, calor e cor, e admitindo a expansão imagética em “incêndio de girassóis”, que não torna redundante

o tropos, mas o revigora, não atinamos ainda com o significado pleno do fragmento poético.

Ao completarmos a leitura do verso, somos acometidos pelo estranhamento associativo: “alma de uma lesma”. Se ao olhar do eu-lírico a relação semântica se completa e a metáfora resolve-se em algum tipo de manifestação interior, para o leitor o significado permanece opaco. O poeta atribui alma a um ser inusitado, levando a impertinência ao extremo.

A partir das imagens insólitas que aproximam realidades afastadas, como disse Pierre Reverdy (citado por André Breton, 1985, p. 52), o mundo conhecido retorna ao caos e aí constrói um novo real, cuja visão surpreende e espanta na combinação de elementos díspares, enquanto a seleção lexical suscita a coerência poética definidora da nova realidade. A coerência resultante assegura a validade do verso como linguagem logicamente aberrante, mas poeticamente viável. Assim, o poema cria um novo nexos, coerente em si mesmo, que vai legitimando as incongruências à medida que elas se acumulam.

O poeta expande o significado dos lexemas de uma maneira peculiar, que se torna a marca caracterizadora de seu estilo. Barros, em busca incessante da essência do objeto, deixa ao leitor o trabalho de decifrar o fazer poético. O poema desnuda-se, torna-se espaço que propaga uma determinada concepção de poesia. O mistério das palavras e a composição de uma poesia sempre em ruptura norteiam a produção artística de Barros. Por exemplo, em

#### **Explicação Desnecessária**

*Na enchente de 22, a maior de todas as enchentes do Pantanal, canoieiro Apuleio vagou 3 dias e 3 noites por cima das águas, sem comer nem dormir – e teve um delírio frásico. A estórea aconteceu que um dia, remexendo papéis na Biblioteca do Centro de Criadores da Nhecolândia, em Corumbá, dei com um pequeno Caderno de Armazém, onde se anotavam compras fiadas de arroz, feijão, fumo etc. Nas últimas folhas do caderno achei frases soltas, cerca de 200. Levei o manuscrito para casa. Lendo as frases com vagar imaginei que o desolo a fraqueza e o*

*medo talvez tenha provocado, no canoeiro, uma ruptura com a normalidade. Passei anos penteando e desarrumando as frases. Desarrumei o melhor que pude. O resultado ficou esse. Desconfio que, nesse caderno, o canoeiro voou fora da asa.*

(Barros, 1994a, p. 33, grifos do autor).

Nessa “Explicação Desnecessária”, confluem fatos da realidade da região pantaneira e outros que se originam da imaginação criadora do poeta. Esse fragmento abre a segunda parte da obra *O livro das ignoranças*. Conta a história de Apuleio, que entrou em estado de “delírio frásico” por ficar três dias vagando sobre as águas em sua “canoa leve como um selo” (Barros, 1994a, p. 35).

O poeta, ao encontrar esse caderno de anotações, relata o trabalho artístico de transformar frases soltas em poemas que constituem parte de “Os deslimites da palavra”. É uma espécie de carta-programa, ou manifesto poético das potencialidades líricas que afloram no labor com a linguagem. Do que cria emerge, como um possível, a verdade, elaborada com vestígios da memória e a experiência do real. Barros articula a poesia como expressão intimamente ligada aos impulsos do sentimento criador.

Em “Explicação desnecessária”, o procedimento de Barros parece ecoar certa explicação sobre o fazer poético esposada por Ferreira Gullar (1993, p. 42) ao afirmar que o trabalho artístico de criação da obra é, na verdade, um modo pelo qual o artista se constrói fora de si e dá permanência à sua fantasia, para impregnar significação aos elementos, por meio de um trabalho difícil e exigente.

Nessa “Explicação Desnecessária”, surge o poeta como um fazedor do caos, pois precisa desarrumar as frases e destruir o sentido corrente das palavras. Só assim pode atribuir à poesia uma visão que abre as portas do imaginário e do desconhecido do mundo. Apuleio encarna o poeta iluminado, aquele que entra em “delírio frásico” para criar, que vê em todas as coisas uma razão de beleza, que se rege pela imaginação sem fio, fora do mundo racional. Apuleio é um caso de poesia. Manoel de Barros é Apuleio, imagem do poeta em transe, capaz de nomear um novo mundo surgido das águas.

Apuleio “voou fora da asa”, em fragilidade física ensandeceu: virou poeta. Essa é a constante reflexão que Barros realiza sobre a poesia. É preciso ir além dos limites, deixar-se levar pela imaginação, pelas imagens, que revelam o mundo das coisas impossíveis tornadas legítimas nessa poética de descobertas. Nesse passo, Barros transgride a linearidade sintagmática, provoca o estranhamento da linguagem, rompe as associações normais e cria nexos inesperados.

Assim, em

Ando muito completo de vazios.  
 Meu órgão de morrer me predomina.  
 Estou sem eternidades.  
 Não posso mais saber quando amanheço ontem.  
 Está rengo de mim o amanhecer.  
 Ouço o tamanho oblíquo de uma folha.  
 Atrás do ocaso fervem os insetos.  
 Enfiei o que pude dentro de um grilo o meu destino.  
 Essas coisas me mudam para cisco.  
 A minha independência tem algemas.

(Barros, 1994a, p. 57),

o que temos é um desfilar de frases soltas. Técnica de colagem em que os elementos entram sem conexões lógicas, sem nenhum nexos causal ou lingüístico. O próprio poeta, em entrevista recente, refere-se ao seu processo de composição poética e afirma: “Sou capaz de adotar uma boa frase ainda que ela não me proteja. Nas lides de escrever entre uma boa frase e uma verdade, escrevo a frase. Porque meu gozo não é fazer verdades, mas fazer frases. Repara que nos meus livros eu não tenho assuntos. Eu só tenho frases” (Silva, 1998, p. 211). Mas é preciso destacar ainda, no poema, alguns procedimentos compositivos que denotam a força antitética de algumas imagens: “Ando muito completo de vazios” (v. 1) e “A minha independência tem algemas” (v. 11). As algemas, símbolo de prisão, destoam da liberdade, sema presente em “independência”. O poeta é prisioneiro da vontade de fazer poesia. A metáfora barreana ecoa, do soneto “Amor é fogo que arde sem se ver”, o verso camoniano “É querer estar preso por vontade” (Camões, 1972, p. 122).

Em “Meu fanal é um poente de andorinhas” (Barros, 1994a, p. 51), percebemos que o poeta, utilizando-se dos recursos da linguagem em sua vertente imagística, abre uma porta que liberta o olhar. Nesse verso, a imagem borra os limites do sensível e dirige nossa visão. Daí surge um quadro feito de palavras: o poeta pinta com palavras uma tela do real.

Segundo os preceitos de Jean Cohen (1978, p. 105), encontramos aí uma predicação metafórica indecomponível em unidades menores e, portanto, de uma impertinência irreduzível. Todavia, se tivermos em mente que o fanal é o toque anunciador do fim da tarde, do ocaso, do crepúsculo, em que o azul do céu começa a adensar-se com a chegada da noite, e que justamente nesse período as andorinhas voam à procura de um lugar para se alojarem, observa-se que a sensação crepuscular, sugerida pelo poente, é um valor “puramente subjetivo” que cria uma imagem nova. Daí o fragmento ser uma metáfora arrojada, uma figura de invenção, um tropos construído sobre imagens complexas, cujos termos constituintes originam-se de uma aproximação não fortuita. O elemento de ligação baseia-se em analogias tiradas do mundo emocional do poeta. O engendramento poético, ao referencializar o mundo por meio da imagem, mostra-se mais belo que a própria realidade.

Novamente, em “Um fim de tarde colore os horizontes” (Barros, 1994a, p. 55) a preferência pelo visual é dominante. Ele é a simbiose da essência das coisas e da linguagem que se fundem no poema. Em “Um fim de tarde” concorrem o tempo e a luz em matizes cromáticos de um sol poente que esmaece e colore os horizontes. O elemento subentendido, agente do colorir, é o sol; no entanto, ele fica presumido no findar da tarde. A imagem condensa o poema; a realidade é transposta para a mente. É o “cinema mental” que temos em nós, conforme afirma Ítalo Calvino (1990, p. 99). E é isso que nos permite ver o mundo com outros olhos.

Se, nas metáforas simples, a estrutura convencional esconde uma composição mais elaborada, o mesmo procedimento ocorre nas metáforas de invenção. A construção do verso “O viço de um jacinto me engalana” (Barros, 1994a, p. 59) é aparentemente simples, singela, clara – mas se reveste de atravessamentos oblíquos.

Essa metáfora e o seu modo de construção são exemplos do que o imagético de Barros tem de peculiar. Em vez de dizer “Sou belo como um jacinto” ou “Sou um jacinto”, utilizando-se do procedimento da comparação, ou com o enunciado “O homem é um jacinto”, Barros estabelece o tom do metafórico pelas analogias tiradas da realidade para compor o estado de espírito do poeta. O vigor, a exuberância de vida do jacinto é capaz de deixar o poeta em estado de êxtase. A proximidade da natureza o contamina e as qualidades próprias da flor migram para o eu-lírico e o deixam enfeitado. Esse procedimento também pode ser observado no fragmento poético “Sou comum com pedras”. A *pedra* metaforiza o homem como um ser mineral. O procedimento metafórico associa as idéias em uma operação analógica.

Quando Breton adotou as proposições de Pierre Reverdy, evidenciadas na expressão “a imagem não pode nascer de uma comparação mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas” (citado por Breton, 1985, p. 52), abria os caminhos para criações imagéticas que viriam renovar integralmente a arte poética.

Nesse sentido, encontramos na poesia de Manoel de Barros imagens que não se conectam a qualquer raciocínio ponderado. Assim, no poema que segue:

#### BEIJA-FLOR DE RODAS VERMELHAS

+

Imprestável seria: um pássaro  
Ter corola?  
Um beija-flor de rodas vermelhas?

— E as aves que sonham pelo pescoço?

+

Os adejos mais raros se escondem nos emaranhos.

+

Formigas botaram ovo  
Nuas, sem cortinas...  
Na aba de um capuz roto

Agosto estava por um trevo!

+

Silêncio a gerânios  
 Iluminamente  
 Aves de ilhas trazem perfumes vermelhos

+

Nas petúnias  
 a lua  
 delonga...  
 Uma certa cor torta espera abril.

+

Rola uma vespa na estrada  
 — morta e enformigada —  
 Aranhas lhe tecem com pontos de orvalho

+

Folha seca viaja  
 pelo rio — um rã sentado nela  
 encolhe nuvens.

Nas nuvens um incêndio de garças.

+

Cigarras franzem a hora  
 Libélulas pensam dalias...

(Barros, 1989, p. 61-64).

Os elementos lógicos divergem do nexos semântico. O universo da imagem desce em nível mais profundo, atenta contra os fundamentos do nosso pensar. A propósito, “a imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio da contradição (...) ao enunciar a identidade dos contrários. Portanto, a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poeta não diz o que é e sim o que poderia ser” (Paz, 1982, p. 120).

Para Goiandira Camargo (1996, p. 102-103), esse poema é um “pequeno espelho da poética” de Manoel de Barros, em que “o ‘imprestável’ é justamente o que a imagem poética constrói, a reintegração do homem no território do imaginário, a sua recuperação pelo encantamento da poesia.”

Características surrealistas dão o tom nesse poema de Manoel de Barros. Como visão de mundo e da arte, o Surrealismo distancia-se o máximo possível de tudo aquilo que é instituído, engendrando a não pertinência e a incongruência. A transgressão da verdade sensível circunda as nove estrofes do poema. Por exemplo, na primeira, o eu-lírico vê sobre a cabeça de um pássaro uma coroa, símbolo de soberania e nobreza; depois, no instante da imagem vista, capta um “beija-flor de rodas vermelhas”. Essa espécie de ave é conhecida pela capacidade de vôos velozes e por se sustentar no ar, aparentando imobilidade, e pela grande frequência de batida das asas. O volteio circular das asas e o matiz da plumagem da ave permitem ao eu-lírico suscitar a imagem de uma roda.

Em todo o poema, a faculdade imaginativa do eu-lírico dá conta da ordem das coisas no mundo. Para os surrealistas, o poeta desempenha o mesmo papel do vidente, aquele que “deve trazer de suas incursões *alhures* certa percepção dos laços que ligam o homem ao universo. A imagem (analógica e de signo ‘ascendente’) traduz prioritariamente esse encontro.” (Chénieux-Gendron, 1992, p.196). O insólito provoca o encantamento do olhar lançado sobre o cotidiano.

Novamente, Barros indicia que a poesia está no incongruente, no desvairio, na “transfiguração epifânica” (Barros, 1996c, p. 315), como vimos na análise do poema “As lições de R.Q.” (Barros, 1996b, 75): “A expressão reta não sonha”; o “traço acostumado” não fotografa o “sobre” da realidade; “Só a alma atormentada pode trazer para a voz um / formato de pássaro”; a “arte não tem pensa”, por isso ela “transv[ê] o mundo”.

A desestabilização dos sentidos que se propaga no fazer poético parece ser confirmada em “Os adejos mais raros se escondem nos emaranhos”. No embaraçar, na opacidade das palavras se esconde a verdadeira essência. A verdade do poema é o que poderia ser e não o que é, na realidade. Aí está a riqueza da poesia de um *encantador de palavras* (Barros, 1969, p. 16). O reino de seus poemas é aquele em que o “impossível” se faz “verossímil”, a contrapelo da lição de Aristóteles (1964, p. 278-280, no capítulo “História e poesia”, da *Poética*).

Manoel de Barros deflagra, no seio da banalidade, o maravilhoso, o inesperado – enfim, o poético. Sua poesia sempre foge ao controle do que é conhecido, das evidências, do convencional da linguagem; desrespeita os códigos lingüísticos estabelecidos, constrói o discurso através de categorias gramaticais travestidas, de neologismos, de inversões na ordem frásica, e alia, a essas estratégias, o inusitado, a incongruência. A união de coisas que não têm relação aparente entre si dá o tom de sua poesia.

No campo das metáforas, Barros, em certa parte, não se assemelha ao que os outros escritores fazem. Subverte aquilo que é prosaico, reinventa a imagem, quebra o clichê metafórico. Observamos que, tanto na metáfora convencional quanto na de invenção, ele apresenta uma maneira muito própria de construí-las. Cria nexos absurdamente inesperados. O poema “O punhal” nos serve de exemplo:

Eu vi uma cigarra atravessada pelo sol – como se  
um punhal atravessasse o corpo.  
Um menino foi, chegou perto da cigarra, e disse que  
ela nem gemia.  
Verifiquei com os meus olhos que o punhal estava  
atolado no corpo da cigarra  
E que ela nem gemia!  
Fotografei essa metáfora.  
Ao fundo da foto aparece o punhal em brasa.  
(Barros, 2000, p. 37).

Nesse poema, Manoel de Barros reinventa a imagem e quebra o clichê metafórico. A partir da visão que o eu-lírico estende sobre uma simples cena cotidiana, um algum espaço prosaico – o repouso de uma cigarra no caule de uma árvore –, o eu-lírico cria o instantâneo do poético. O olhar “míope” atribuído aos artistas – aqueles que têm pendor “para explorar os mistérios irracionais” (Barros, 2001, p. 9) – capta o além daquilo que se mostra, o imperceptível aos olhos do homem comum, mas sensível à visão do poeta: a porção de raios luminosos que incide sobre a cigarra, cujo significado é “punhal em brasa” na sensibilidade do poeta.

Esse feixe de luz horizontal recai no corpo da cigarra, conhecida pela coloração amarelada com estrias longitudinais negras sobre o tórax, e projeta o efeito de um instrumento cortante, uma vez que penetra e atravessa o peito do inseto como um punhal. É a metáfora que se constrói a partir da relação de analogia, de semelhança, que se estabelece entre a luz solar e a arma branca: esta, com sua forma alongada, afilada e delgada; aquela, translúcida, sempre em linha reta, cortante até ao infinito. Mas o eu-poético precisa se certificar: o que é mesmo que se mostra ao seu olhar?

Um menino cumpre a função de se aproximar da cigarra, e o que vê ratifica a visão do eu-lírico. O menino enuncia que a cigarra “nem gemia”. Para confirmar a veracidade da tela, o eu-lírico fixa, novamente, a retina sobre o objeto e capta, mais uma vez, o punhal cravado no corpo da cigarra. Ele a vê e nada escuta, ou melhor: ele ouve o não gemido. A imagem está ali e o olhar poético, num discurso com aparência de narrativo, a capta. A cena transcorre em retratos instantâneos de quadros sucessivos. O “ver” do eu-lírico utiliza não só a visão: também “vê” que a cigarra “nem gemia”, o auditivo engolfado sinestesticamente pelo visual.

Percebe que a cigarra, atravessada pelo sol transformado em punhal, é uma metáfora. Assim, decide retratar “essa metáfora”, ou melhor, fotografar o indizível, dizer o incognoscível. Ecoa aqui o clique do poeta-fotógrafo de “O fotógrafo”, no qual a foto é a figurativização de poema. A imagem transforma-se em discurso: “Ao fundo da foto aparece o punhal em brasa”.

Agora, na foto, é como se a cigarra fosse o próprio punhal em brasa. É nela que converge simultaneamente o matiz do sol sobre a cor da membrana de seu corpo. Portanto, a cigarra se transforma em brasa, que é carvão incandescente: preto, amarelo e laranja. A cigarra é a transparência amarela das asas, as estrias negras do tórax, um corpo em que o sol ardente se atola como um punhal em brasa.

O poema se constrói com uma sucessão de imagens visuais, o apreensível pelos demais sentidos transformado em “visualidade”. Um “eu” assume o discurso e narra a sua experiência. Esse “eu” é o do fotógrafo-poeta, que fotografa o “sobre”. A

referencialização do poema circunscreve o espaço do poético na própria poesia, tende a abolir a referencialização extraliterária. Os versos retomam elementos presentes em outros momentos da poesia de Barros: os pequenos seres, no caso a cigarra, uma nesga de sol, o fotografar. E a fotografia fecha o ciclo de comparações que constróem o tropos metafórico do poema. O sol que atravessa a cigarra “como um punhal” materializa-se como um punhal verdadeiro “atolado no corpo da cigarra”. A foto da metáfora mostra o “punhal em brasa”, ou seja, o sol escaldante sobre o mísero corpo, a cigarra como que contagiada pelo “em brasa” do punhal.

Temos, pois, um símbolo imagético que reveste a cigarra de um significado a ser desvendado; temos a luz solar que compõe a imagem surrealista ao atravessar o corpo do inseto; temos a cigarra morta com o punhal no corpo, imagem que é fotografada; e temos na fotografia o punhal em brasa. A cigarra, cuja característica que marca o verão é a chirriada estrídula, não geme mais – e o verbo “gemer” é o único que se repete no discurso, indiciando a importância que deve ser dada a esse sinal de dor para o entendimento do poema. É pela ausência do que a caracteriza na natureza que a cigarra marca a sua presença no poema. A luz que ilumina o poema, o sol, é raio cortante, e de símbolo usual da vida, da fertilidade, da alegria, traz a dor, uma dor que não geme, pois transmutada em morte.

A alegre cigarra se cala, a vida traz a morte – e o poeta fotografa o espaço metafórico de metáforas desreferencializadas por completo, captando um punhal, que recupera o sol cortante, recupera a luz, que é vida, e brilha “em brasa”, anunciado a morte que carrega em si. O poema se ergue sobre a vida e a morte, a alegria e a dor, o referencializado e o desreferencializado, da metáfora simples indicada por uma comparação trivial para a metáfora absoluta na imagem concentrada que é o “punhal em brasa”. O punhal surge no raio de vida do sol, implica a morte da alegria calando o canto da cigarra, toca, vida-morte que é, as entranhas da cigarra, vida que era tornada morta pelo punhal.

O poeta declarara algumas páginas antes, no poema “Ruína” (Barros, 2000, p. 31), que “queria construir uma ruína”, muito embora soubesse “que ruína é uma

desconstrução”; também declarara que se alimenta de restos e que é iluminado pelo escuro (poema “Miró”, Barros, 2000, p. 29). O punhal está em um resto, a cigarra morta, que jaz no escuro em que não mais existe a vida.

Essa é a metáfora que é fotografada: o resto e o escuro produzem “o punhal em brasa”; a poesia é o “sobre” que se oferece à foto feita pelo eu-lírico, como a palavra, metaforizada pela “doce maçã”, se entrega ao eu-lírico no poema “Maçã” (Barros, 2004, p. 69). A palavra se oferece, mostra-se toda, é “[a] mesma maçã que perdeu Adão”, mas o poeta não consegue mover o braço para pegá-la. Pensa até que é um sonho. Mas aí “a palavra teve piedade / E esfregou a lesma dela em mim.” A “lesma” das entranhas da cigarra escorre pelo punhal da poesia e faz a expressão fontana do poeta ficar “em brasa”, signo de tesão, de vida, de realização poética através de uma imagem em si mesma inesperada, e ainda mais incongruente, pois se desconstrói e se dá a conhecer como uma metáfora que nasce da ruína, do escuro e da morte.

“Maçã”, “Miró”, “Ruína” e “O punhal” são poemas que fazem parte dos livros mais recentes de Barros. Mas, desde o volume *Poesias*, de 1956, o poeta já realizava com abundância o tropos imagético construído pela metáfora absurda e pela absoluta incongruência dos termos aproximados. Eis alguns exemplos: “Ver o menino / com paletó de crepúsculo... / e as árvores côm de cinza” (Barros, 1956, p. 9); “Ervas tolhiças crescerão / nos interstícios do ser... / e o que foi música e sêde de sarças / há de ser pasto de águas...” (Barros, 1956, p. 17); “Óh Deus, amparai-me. / Os limites me transpõem!” (Barros, 1956, p. 23); “Cravos cegos no ocaso. / [...] / Que viço de morte! E ostras agarradas em meu êrmo.” (Barros, 1956, p. 24); “Vi o homem andando para semente / e a semente no escuro remando para raiz.” (Barros, 1956, p. 25); “Um deserto menino me acompanha / na viagem (que flores deste caos!) / e em rosa e sol me veste e me inaugura” (Barros, 1956, p. 46); “Borboletas amarelas pousam na solidão!” (Barros, 1956, p. 63).

Nossa análise mostra que a recriação da realidade por meio de imagens configura-se, na poesia de Manoel de Barros, como revelação do mundo em novas dimensões por um jeito especial de olhá-lo, no vôo da imaginação e em visão

transgressora. Em “Poesia é voar da asa” (Barros, 1994a, p. 23), resta a sensação do imponderável, e a imagem transformada em conceito foge à compreensão lógica e desafia as bases do possível e do provável. Poesia é a construção do impossível. Só o poeta é capaz de fazê-lo e o faz com um especial uso de linguagem e com a miopia e a sandice dos inimputáveis.

O conceito de poesia resolve-se, pois, no engendramento dessa grande metáfora, “voar fora da asa”. Uma poesia que aspira à imagem, que se dá como objeto ao olhar, que se iconiza para ser vista, poema na página em branco, materialidade física de pigmentos na celulose, e que, ao mesmo tempo, metáfora de si mesma que se mostra metalingüisticamente, que é tropos que penetra no cérebro e desvela imagens outras, subterrâneas, que jazem no enunciado como uma enunciação para além do enunciado, que se multiplica como enunciação dentro de outra enunciação, imagem desdobrada vertiginosamente em múltiplos de si mesma, criando efeitos de sentido que deslizam de um significado para outro incessantemente. A simultaneidade no apreender o poema e o poético nele contido decorre de concomitante dispersão e congruente condensação da metáfora que irradia do objeto, o poema, e que cria uma imagem mental pela força semântica da palavra metafórica.

A metáfora em Barros provoca uma revolução semântica no discurso poético, instaurando estranhamento singular por ser, na maior parte das vezes, construída a partir de dois termos que, em si, já são metáforas de segundo grau. É como se o conotativo da poesia se desse, em uma expressão matemática, pela potenciação em dobro da potência que duplica o sema. Desse modo, a imagem ganha em efeito, o mundo se revela pelo avesso do avesso do avesso do avesso.<sup>89</sup> Essa ordem estranha, anunciada pelo poeta desde seus versos juvenis, com a estréia em 1937, aos dezenove anos, com a coletânea *Poemas concebidos sem pecado*, mostra-se em

---

<sup>89</sup> Em “Sampa”, composição “[o]riginalmente gravad[a] em 16 canais e lançad[a] em 1978” (cf. < [www.caetanoveloso.com.br/sec\\_dvd\\_view.php?language=pt\\_BR&id=1](http://www.caetanoveloso.com.br/sec_dvd_view.php?language=pt_BR&id=1) >, acesso em 29 jan. 2006, Caetano Veloso também canta a “realidade” como “o avesso do avesso / Do avesso do avesso”).

lampejos em *Poesias*, de 1956, e se realiza na completude a partir do *Compêndio para uso dos pássaros*, de 1961.

A arte de Barros, forjada a partir de imagens surrealistas, influenciada pela arte das vanguardas do início do século XX e moldada pela liberdade algo romântica do modernismo, necessitou da depuração de quase três décadas das conquistas literárias daquele período para se efetivarem na obra madura. Desde que fez o amálgama que constitui a essência do seu projeto estético, as opções literárias de Barros têm a cada nova obra se radicalizado, sem fazer concessões a qualquer tipo de facilitação ou modismo.

Em que pese tal juízo, à obra de Barros, do primeiro livro ao mais recente, se pode aplicar o célebre aforisma de Pound (1970, p. 77): “Os artistas são as antenas da raça.”. Sobre essa passagem, Augusto de Campos (1970, p. 13) cita McLuhan:<sup>90</sup>

O poder das artes de antecipar, de uma ou mais gerações, os futuros desenvolvimentos sociais e técnicos foi reconhecido há muito tempo. Ezra Pound chamou o artista de “antenas da raça”. A arte, como o radar, atua como se fôsse um verdadeiro “sistema de alama premonitório”, capacitando-nos a descobrir e a enfrentar objetivos sociais e psíquicos, com grande antecedência.

Um acontecimento histórico marcante do século XX nos servirá de exemplo para mostrar como Barros antecipou um desejo social latente. Trata-se de colher nas manifestações dos revoltosos de maio de 1968 no mundo, em especial na França, expressões – em especial as metafóricas – que indiciam desejos e semântica que estão presentes na poética de Barros desde a juventude, nos primeiros livros, que são desenvolvidas, posteriormente, nas obras de 1956, 1961 e 1969, e que se encontram reafirmadas nos livros mais recentes.

---

<sup>90</sup> MACLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem* (Understanding Media). Tradução Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1969, p. 14-15.

Quando estudantes, operários e intelectuais, em especial na França, cadinho de todas as vanguardas dos primeiros anos do século XX na Europa e nas Américas, foram para as ruas, cortaram Paris com barricadas, o poder instituído teve os seus alicerces balançados, corroídos, instabilizados. As palavras de ordem, políticas, sociais, revolucionárias, clamavam pelo sonho, aspiravam à felicidade, indicavam o caminho da vida como perpétua epifania em sociedade. Em *Paris 1968: as barricadas do desejo*, Olgária Matos (1981) relaciona alguns dos panfletos e grafites que se multiplicaram pelas cidades do mundo.<sup>91</sup>

Os jovens exigiam uma nova ordem social, de felicidade e gozo, sem discriminações e sem violência, onde sonhar fosse possível e o sonho se realizasse. A poesia estava na alma reivindicante: “A imaginação no poder” (Matos, 1981, p. 56). A imaginação pedia o prazer com imagens metafóricas: “O sexo da noite sorriu ao olho unânime da revolução” (Matos, 1981, p. 64). A inteligência denunciava o poder racionalizado: “[r]ecusemos o imperialismo mistificante da ciência, caução de todos os abusos e recuos” (Matos, 1981, p. 12). O sonho determinava as esperanças: “*Soyons réalistes, demandons l'impossible*” (Matos, 1981, p. 99) [Somos realistas, exigimos o impossível].<sup>92</sup> A realidade estava contaminada pelo delírio poético de uma sociedade de sonho. Esse sonho acabou: no mundo real as aspirações foram sepultadas pela continuidade do medíocre, do passadismo, da acomodação.

---

<sup>91</sup> Eis um apanhado das palavras de ordem do maio de 68 no mundo, coligidas por Olgária Matos (1981): : “A imaginação no poder” (p. 56); “Chega de atos, queremos palavras” (p. 63); “Make love, not war” (p. 66) [Faça amor, não faça a guerra]; “destruir é já começar a construir” (p. 69); “As mamadeiras de borracha tornam a sociedade carnívora” (p. 60); “Felicidade é uma idéia nova na Escola de Ciência Política” (p. 26); “O sexo da noite sorriu ao olho unânime da revolução” (p. 64); “nosso modernismo não passa de uma modernização da polícia” (p. 12); “Em breve, encantadoras ruínas” (p. 65); “não há pão sem liberdade, como não há estudos sem liberdade” (p. 20); “É proibido proibir, Lei de 10 de Maio de 1968” (p. 61); “[e]stamos tranquilos: 2 + 2 não são mais 4” (p. 25); “inventem novas perversões sexuais” (p. 66); “Não mude de emprego, mude o emprego de sua vida” (p. 62); “Viver sem horas mortas, gozar sem entraves” (p. 30); “mas não nos levemos a sério” (p. 65); “[r]ecusemos o imperialismo mistificante da ciência, caução de todos os abusos e recuos” (p. 12); “A paixão da destruição é uma alegria criadora” (p. 69); “Poeta, ladrão do fogo” (p. 66); “Aquele que fala de revolução sem mudar a vida cotidiana tem na boca um cadáver” (p. 64); “[a] mercadoria, nós a queimaremos” (p. 13); “As fronteiras que se danem” (p. 76); “*Soyons réalistes, demandons l'impossible*” (p. 99) [Somos realistas, exigimos o impossível].

<sup>92</sup> Entre colchetes, tradução nossa.

Entretanto, na poesia de Manoel de Barros – artista, antena – o sonho do impossível floresce, a linguagem constitui uma semântica revolucionária a acicatar vontade e desejo de transcendência poética, as metáforas, duplamente complexas, revelam que o mundo, conturbado de desejo, esboroa diante da realidade, mas se realiza na poesia, pois a poesia voa fora da asa.

### 5.2.3 – A METÁFORA SINTÁTICO-LEXICAL DE GUIMARÃES ROSA

*Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, essa coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é a chamada “realidade”, que é a gente mesmo, o mundo, a vida. Antes o obscuro que o óbvio, que o frouxo. Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de inevitável verdade. Precisamos também do obscuro.*

**Guimarães Rosa** (2003b).

Em carta que escreveu a Harriet de Onís, a propósito da tradução que ela fizera de “A hora e vez de Augusto Matraga”, de *Sagarana*, diz Guimarães Rosa:

[..] tendo escrito os contos como quem escrevesse poesia, fiquei exigindo deles [de tradutores anteriores de suas narrativas para o inglês], mesmo inconscientemente, que os traduzissem como se se tratasse de poemas. Houve, porém, realmente, várias deficiências, no todo: incorrespondências, omissões de detalhes, erros na seriação dos fenômenos, perda de dinamismo, infidelidades semânticas, inexactidões, traição aos ritmos e contra o tom geral – que no meu texto quer ser intencionalmente novo e anti-lugar-comum. (Cf. Verlangieri, 1993, p. 60, carta de 22 fev. 1959).

Rosa é ainda mais específico, em outra passagem, quanto às intenções que o animam na escritura:

Deve ter notado que, em meus livros, eu faço, ou procuro fazer isso, permanentemente, contantemente, com o português: chocar, “estranhar” o leitor, não deixar que ele repouse na bengala dos lugares-comuns, das expressões domesticadas e acostumadas; obrigá-lo a sentir a frase meio exótica, uma “novidade” nas palavras, na sintaxe. Pode parecer *crazy (sic)* [loucura] de minha parte, mas quero que o leitor tenha de enfrentar um pouco o texto, como a um animal bravo e vivo. O que eu gostaria era de falar tanto ao inconsciente quanto à mente consciênte do leitor. (Cf. Verlangieri, 1993, p. 100, carta de 2 mai. 1959, grifos no original, colchetes nossos).

Temos, pois, indícios de uma poética perfeitamente delineados, e que se estrutura sobre os seguintes princípios:

1. Negação ao uso de qualquer expressão que lembre, mesmo que remotamente, a lugar-comum;
2. Opção por linguagem que seja marcadamente poética devido às opções discursivas que faz;
3. Busca do novo como forma de expressão de maneira obstinada e permanente;
4. Intenção de causar estranhamento no leitor, de forma a mantê-lo sempre como que em “choque”;
5. Busca da “novidade” na linguagem, tanto “nas palavras”, ou seja, no léxico, quanto “na sintaxe”;
6. Busca falar tanto ao consciente, ou seja, o racional do leitor, quanto ao inconsciente, isto é, as motivações mais profundas, íntimas e patêmicas do destinatário.

Guimarães Rosa estabeleceu as primeiras marcas desse seu projeto no conto “São Marcos”, de *Sagarana*, com o aforismo “as palavras tem canto e plumagem” e a valorização do “ileso gume do vocábulo [...] jamais usado”, capaz de revelar o “sentido prisco” (Rosa, 1976, p. 238) da palavra, ou seja, a significação original, primitiva, primeira, mais remota e prístina de cada sema.

Tal esforço de busca lexical para apresentar o novo, o recém-nascido, de recuperar a palavra em sua fonte, para que elas se exibam em todo o seu canto e plumagem, é acompanhado de outro esforço, o de construir discurso narrativo que busque o poético. Sendo os contos antes “poemas” que narrativas, apresentam uma construção textual que também mostre o inusitado e surpreenda o leitor pela sintaxe, por evitar qualquer tipo de construção frásica convencional, que lembre lugares-

comuns ou esteja ossificada pela estrutura repetida *ad nauseam* no falar cotidiano ou no cânone da língua literária.

O uso da linguagem poética e o combate ao lugar-comum estão associados:

[...] Sei que o absoluto horror ao lugar-comum, à frase feita, ao geral e amorfamente usado, querem-se como características do “Sagarana”. A Sra. [Harriet de Onís, tradutora de Rosa para o inglês] terá notado que, no livro todo, raríssimas serão as fórmulas usuais. A meu ver, o texto literário precisa de ter gosto, sabor próprio – como na boa poesia. O leitor deve receber sempre uma pequena sensação de surpresa – isto é, de vida. Assim penso que nunca se deverá procurar, para a tradução, expressões já cunhadas, batidas e cediças, do inglês. Acho, também, que as palavras devem fornecer mais do que o que significam. As palavras devem funcionar também por sua forma gráfica, sugestiva, e sua sonoridade, contribuindo para criar uma espécie de “música subjacente”. Daí, o recurso às rimas, às assonâncias, e, principalmente, às aliterações. Formas curtas, rápidas, enérgicas. Força, principalmente. (Cf. Verlangieri, 1993, p. 218, carta de 11 fev. 1964).

O objetivo desse esforço empreendido por Rosa na construção da trama textual faz com que suas narrativas falem simultaneamente ao consciente e ao inconsciente do leitor, exija do destinatário o esforço racional, de decifração, de entendimento, e ao mesmo tempo, com sua “música subjacente”, faça a emoção soar no mais íntimo de seu ser. Ao descongelar a linguagem cotidiana e a língua literária através de inovações sem pausa, Rosa impõe ao leitor uma nova postura para apreensão da linguagem e do mundo, um novo “horizonte de expectativa”, para utilizarmos um termo da estética da recepção (cf. p.e. Jauss, 2002, p. 73, e Stierle, 2002, p.122-131).

É a metáfora, como forma de apreensão e conhecimento do mundo, o tropos privilegiado através do qual a linguagem pode se re-constituir como nova e empreender um conhecimento re-novado da realidade, uma vez que “a metáfora desempenha um papel essencial na linguagem cotidiana e no pensamento”, conforme propõem George Lakoff e Mark Johnson (2002, p. 43). Para esses estudiosos, o sistema conceptual das pessoas é todo estruturado e governado pelas metáforas:

[...] É como se a habilidade de compreender a experiência por meio da metáfora fosse um dos cinco sentidos, como ver, ou tocar, ou ouvir, o que quer dizer que nós só percebemos e experienciamos uma boa parte do mundo por meio de metáforas. A metáfora é parte tão importante da nossa vida como o toque, e tão preciosa quanto. (Larkoff e Johnson, 2002, p. 358).

Rosa, ao pretender, de modo simultâneo, patemizar e conscientizar o destinatário, oferecendo-lhe um novo horizonte, tem por estratégia discursiva a renovação lexical e o estranhamento sintático, em decorrência do inusitado do tropos metafórico de sua ficção.

Eis um exemplo, encontrado em “O recado do morro”: “Marrecos voavam pretos para o céu vermelho: que vão se guardar junto com o sol.” (Rosa, 1956a, p. 411). De imediato, percebemos que “voar preto” é uma metáfora, pois marrecos não “voam pretos”: pretas são as suas penas. Do mesmo modo, o céu não é vermelho: é pela ação do sol no entardecer que a cor avermelhada se forma. Depois, marrecos não se guardam “junto com o sol”, mas ao mesmo tempo. Ou seja, as palavras sofrem deslocamentos quanto aos seus sentidos mais comuns, surgindo em acepções inusuais. E o preto (do “voar preto”) antecipa a vermelhidão do poente, antecipa a noite, que recolhe ao mesmo tempo os marrecos e o sol.

A frase poderia ser “marrecos pretos voavam”, o que seria a tradução literal do fato concreto. A inversão das palavras na frase criou a metáfora, que contamina a tarde com sua escuridão, o que antecipa a noite que desce logo em seguida. A função da metáfora aqui é, pois, a de uma prolepse. Trata-se de uma metáfora construída com chave visual, por meio de uma inversão sintática que impõe novos sentidos lexicais. Há um acúmulo de metáforas: em um período de uma linha, três efeitos metafóricos se constituem, num processo cumulativo para construir o efeito de sentido renovador idealizado por Guimarães Rosa.

Encontramos soluções semelhantes e outras passagens rosianas.

No conto “A hora e a vez de Augusto Matraga”, de *Sagarana*, deparamos: “O sol ia subindo, por cima do vôo verde das aves itinerantes.” (Rosa, 1976, p. 358). Aqui se evidencia uma outra constante: a aliteração – no caso, dos seguintes sons: das

vogais / i / e / e /, esse ligeiramente reiterado, e, em especial, do / v / anafórico, quase fazendo uma onomatopéia do suave bater de asas das aves itinerantes.

Nessa frase, o sol a subir e o “vão verde” funcionam como marcas de euforia, e o “itinerante” que qualifica as aves antecipa a partida de Nhô Augusto, que logo seguirá rumo ao seu destino e redenção. No microtexto da metáfora está inscrito o significado do todo narrativo que o envolve.

Voltando ao conto “O recado do morro”, encontramos a seguinte imagem: “Papagaios rouco gritam: voam em amarelo, verdes.” (Rosa, 1956a, p. 390). A frase, em ordem direta, assim ficaria: “Papagaios, de penugens em amarelo e verde, voam e gritam, roucos”. Aqui ocorre a mesma inversão do exemplo anterior: o vão sendo qualificado pelas cores da ave, em um efeito que aumenta a poesia do texto, por meio de inversão frásica, que dá à cena plasticidade, força e vigor. E a questão do texto ser impactante sempre preocupa Rosa, como ele expressa em carta de 15 de janeiro de 1962 a Harriet de Onís:

Não se ria de mim, mas, de repente, estou achando “flojo” [em espanhol, “frouxo”, “fraco”] aquele nosso título: “The Rivers and the Uplands” [para *Grande sertão: veredas*].<sup>93</sup> Penso que talvez possamos encontrar outro – mais nervoso, enérgico e sugestivo, dando já de si idéia do “rugir” do livro: do tempestuoso, oceânico, violento, desmesurado, que ele ambiciona ser. Algo bravo, bravo, bravo. (Cf. Verlangieri, 1993, p. 138, carta de 15 jan. 1962).

Localizamos, em “O recado do morro”, pouco mais de trinta passagens com jogos metafóricos. A principal característica dessas passagens é que elas aglutinam mais de uma metáfora; em muitas delas, tal acúmulo de imagens atua de forma sinestésica, ou seja, apela a mais de um dos sentidos humanos. O apelo à visualidade é superior à metade dos tropos localizados; cerca de um terço se refere a analogias auditivas e um sexto a apelos táteis. Como os tropos se unem, as passagens

---

<sup>93</sup> A tradução foi publicada em 1963 com o título *The Devil to Pay in the Backlands* (cf. Rosa, 1972, p. 5).

apresentam, algumas vezes, sensações que englobam mais de um sentido. O que as aproxima, sempre, é a construção textual, marcada por um ritmo impressionante, que empolga pelo entrecortado, mas rápido.

Eis um exemplo:

Medido, Pedro Orósio guardara razão de orgulho, de ver o alto valor com que seo Alquiste contemplara o seu país natalício: o chapadão de chão vermelho, desregal, o frondoso cerrado escuro feito um mar de árvores, e os brilhos risonhos na grava da areia, o céu um sertão de tão diferente azul, que não se acreditava, o ar que suspendia tôda claridade, e os brejos compridos desenrolados em dobras de terreno montanhoso – veredas de atoleiro terrível, com de lado e lado o enfile dos buritis, que nem plantados drede por maior mão: por entre o voar de araras e papagaios, e no meio do gener das rôlas e do assóvio limpo e carinhoso dos sofrês, cada palmeira semelhando um bem-querer, coroadada verde que mais verde em todo o verde, abrindo as palmas numa ligeireza, como sóis verdes ou estrêlas, de repente. (Rosa, 1956a, p. 412-413).

O que se descreve aqui é a beleza da terra dos Gerais e a alegria de Orósio em saber que também Alquiste consegue ver a beleza que ele vê. Daí, Orósio exhibir o local, de chão vermelho, “desregal” (descomedido, fora do comum, segundo Martins, 2001, p. 166), com muitos tipos de árvores; compara o cerrado, ou seja, a mata fechada, a um mar, assinalando a imensa vista tomada pelas árvores frondosas; anota “os brilhos risonhos” dos grãos de areia (utiliza “grava”, do francês *gravier*, areia grossa, cascalho, cf. Martins, 2001, p. 254); expõe o azul intenso do céu do sertão, invertendo a ordem das palavras e criando uma metáfora (“o céu um sertão de tão diferente azul”); enuncia o “enfile” dos buritis, nascidos na natureza mas que parecem ter sido “plantados drede”, ou seja, “de propósito, intencionalmente, de caso pensado” (cf. Martins, 2001, p. 176); por fim, compara a folhas dos buritis a “sóis verdes ou estrêlas”, fazendo com que as palmeiras semelhem “um bem-querer”.

Temos, pois, uma sucessão de metáforas, todas com forte apelo a analogias visuais, construídas através de neologismos lexicais e inversões frásicas que desestabilizam o sentido original do vocábulo, com a natureza recebendo

qualificativos antropomórficos, as propositivas desdobrando-se em assonâncias e homologando o sentimento da personagem.

Nesse passo, o narrador mostra o mesmo entusiasmo de Orósio pela adesão do viajante estrangeiro à sua realidade natural, demonstrando isso pelo ritmo sincopado, mas fluente, encachoeirado, vigoroso, em uma batida firme e constante, que pulsa seguindo o bater do coração. Poder-se-ia dizer, aliás, a propósito dessa passagem, que é o ritmo do texto que comanda a escrita rosiana.

Eis um outro exemplo sobre o ritmo pulsante, as anáforas e assonâncias definindo a escrita, numa pequena frase: “A tão, êle respondia e proseava, lesto na loquela.” (Rosa, 1956a, p. 417). Dois vocábulos de raro uso, “lesto” e “loquela”: o primeiro, significa ágil, veloz, rápido; o segundo, elocução, fala, expressão verbal. Assim, a frase é decifrada: Catraz respondia rápido às perguntas. Note-se ainda que o discurso incorpora dois termos para indicar a fala de Catraz, “respondia e proseava”, e dois termos para qualificar a forma da elocução dessa fala, “lesto na loquela”, na característica rosiana de acumulação de significantes para explicitar, firmar, nuançar e contraditar, às vezes simultaneamente, o significado, induzindo plurissignificações através do apelo consciente e reverberando as dimensões patêmicas da enunciação através do aspecto fônico do enunciado.

Como expressou Rosa, em correspondência já mencionada, as “palavras devem funcionar também por sua forma gráfica”, a sonoridade delas estabelecendo uma “espécie de ‘música subjacente’”, os recursos estilísticos buscando induzir o leitor a sentir no texto rapidez, energia e, principalmente, “força” (carta de 11 fev. 1964 a Harriet de Onís, cf. Verlangieri, 1993, p. 218).

Vejamos mais um exemplo em que Rosa constrói metáforas em sucessão com o acúmulo de imagens, no caso visuais e táteis:

[...] do teto de umas poreja, sôlta do tempo, a agüinha estilando salôbra, minando sem-fim num gotêjo, que vira pedra no ar, se endurece e dependura, por tôda a vida, que nem renda de torrêzinhos de amêndoa ou fios de estatal, de cêra-benta, cêra santa, e grossas lágrimas de espermacete; enquanto no chão sobem outras, como crescidos dentes, como que aquelas

sejam goelas da terra, com bôca para morder. Criptas onde o ar tem corpo de idade e a água forma pele muito fria, e a escuridão se pega como uma coisa. (Rosa, 1956a, p. 389).

Trata-se de uma descrição de alguma caverna, provavelmente da Gruta de Maquiné. Imagens poéticas constroem lingüisticamente, lento como o tempo milenar que as fez nascer, as estalactites e as estalagmites. Pelos “poros” (poreja = porejar) da pedra brotam gotículas de água, que, por conterem bicarbonato de cálcio, “vira pedra no ar” (estalactite), que é comparada a um tecido transparente, fino, delicado (renda) e “grande vela” (“estadal”, um arcaísmo, cf. Martins, 2001, p. 205) branca, translúcida (esparmecete). As estalagmites assemelham-se a dentes que brotam da cavidade da gruta, personificada pelo narrador como algo com garganta e boca. Essa sala subterrânea e escura leva milhares de anos para se formar, por isso ela tem “corpo de idade”.

A boca que morde, o corpo com idade, a água de pele fria e a escuridão que é coisa de se pegar humanizam a gruta, antropomorfizam a natureza, instauram a prosopopéia, criam o efeito poético do texto, surgem como acúmulo de imagens em texto melodioso, e, com ritmo constante e seguro, fazem da metáfora um conhecimento renovado do mundo.

Na sequência da passagem citada, a descrição estabelece um novo acúmulo de imagens predominantemente visuais, que engendra uma onomatopéia que reproduz o cachoeirar da água utilizando somente vogais, modalizando-as com efeitos de nasalidade e aspiração. A imagem prossegue, com mais tropos visuais e auditivos, e uma nova onomatopéia. Eis o excerto:

[...] Fim do campo, nas sarjetas entremontãs das bacias, um ribeirão de repente vem, desenrodilhado, ou o fiúme de um riachinho, e dá com o emparedamento, então cava um buraco e por êle se soverte, desaparecendo num emboque, que alguns ainda têm pelo nome gentio: de anhanhonhacanhuva. Vara, suterrão, travessando para o outro sopé do morro, ora adiante, onde rebrota desengulido, a água já filtrada, num bilo-bilo fácil, logo se alisando branca e em leves laivos se azulando, que qual pôlpa cortada de cajú. (Rosa, 1956a, p. 389-390).

O quadro é todo construído a partir da força da água que brota. Primeiro, ela surge, nascente tímida, entre os montes, e, “fiúme”, com um pequeno fio de água; depois toma corpo, intensidade, e segue seu percurso até um obstáculo, parede de pedra; não o transpõe: abre uma fenda e desaparece (“soverte”, um arcaísmo de subverter). A torrente que despenha subvertida nas entranhas da terra faz um chuá contínuo, que Rosa reproduz somente com sons sem fricção, uma pequena nasalidade, um leve indício de aspiração que quase não se estabelece, com o vocábulo neológico “anhanhonhacanhuva”.

O borbulhar contínuo da água prossegue pelas entranhas da montanha e rebrota em nova onomatopéia, “bilo-bilo”, uma nascente translúcida, a água filtrada, na qual se notam “laivos se azulando”. Esse azul que surge é comparado com o azul que salpinga a polpa branca do caju cortado ao meio, o símile sendo estabelecido com a peculiar originalidade rosiana, por meio de um “que qual” inusitado.

Os exemplos citados bastam como uma amostra da construção metafórica empreendida por Guimarães Rosa em “O recado do morro”. Mas já em seu primeiro livro, *Sagarana*, temos passagens que se aproximam da riqueza e dos efeitos logrados nas obras posteriores. Voltemo-nos para o conto “São Marcos”. Numa primeira avaliação, localizamos em torno de trinta passagens com jogos metafóricos, dois terços dos quais apresentam apelo visual; um sexto, o tátil; e um quarto, auditivos. Em pelo menos duas passagens, temos metáforas construídas com manipulação lexical:

Aí, espetado em sua dor-de-dentes, êle [Mangolô] passou do riso bôbo à carranca de ódio, resmungou, se encolheu para dentro, como um caramujo à cocléia, e ainda bateu com a porta. (Rosa, 1976, p. 231).

Aurísio é um mameluco brancarano, cambota, anoso, asmático como um fole velho, e com supersenso de côr e casta. (Rosa, 1976, p. 231).

Ainda não são as explosivas subversões lexicais que vão caracterizar a obra posterior de Rosa; entretanto, “cocléia” e “brancarano” não são dicionarizados na

forma como aqui surgem – o Houaiss (2001) traz “brancarana” como “mestiça ou mulata clara que passa por branca”, sem o correspondente masculino do texto rosiano, e registra “cóclea” como “caracol, espiral; [...] *parafuso de Arquimedes*; parte anterior do labirinto, situada no ouvido interno, que serve à audição [Denominação atual de *caracol*] cf. orelha interna” (entre colchetes no original).

Ou seja, nesse último caso, o narrador rosiano descreve a reação de Mangolô diante das qualificações que recebe de João/José e lhe fazem encaramujar-se, fechar-se em si, trancar-se em sua casa. O efeito de sentido da metáfora é de redundância, de acumular informações que reforçam a idéia de voltar-se o personagem para dentro de si mesmo, em um instinto de proteger-se. E é também por aglutinação que se constrói a metáfora descritiva:

No final do feijoal, a variante se bifurca; tomo o carreador da direita. Dos dois lados, abrem-se os gravatás, como aranhas de espinhentas patorras; mas traçam arcos melódiosos e se enfeitam de flôres céu-azul. (Rosa, 1976, p. 231).

O gravatá é uma espécie de bromélia caracterizada por longas folhas com as laterais cheias de espinhos – semelhante (a informação é nossa, não é do discurso rosiano) à coroa de um abacaxi. O narrador autodiegético, que conta a sua história, descreve o gravatá como aranhas de longas pernas, as pernas equivalendo às folhas carnosas de hastes largas da bromélia. Essas folhas grandes, na visão do narrador, inspiram medo, pois lhe parecem grandes pés, “patorras” que assustam por serem “espinhentas”. Ainda assim, estão em harmonia com a natureza que as envolve, a curva das folhas descrevendo no ar “arcos melódiosos” enfeitados de “flôres céu-azul”, essa última metáfora construída por aglutinação da frase “as flores pareciam ter em si o céu de cor azul”, a síntese em “céu-azul” condensando vigorosamente o quadro.

A natureza – entre benfazeja e acolhedora, bonita e florida, e espinhenta, grande e assombrosa – semelha o interior de João/José, confiante no poder da oração, mas temeroso dos feitiços de Mangolô.

Médico de formação, o que aliás transparece na variante de “cocléia” em citação já analisada,<sup>94</sup> Guimarães Rosa, segundo Martins (2001, p. 202), “utiliza termos científicos para fins poéticos”, conforme a seguinte passagem:

Os bambus! Belos, como um mar suspenso, ondulado e parado. Lindos até nas fôlhas lanceoladas, nas espiguetas peludas, nas oblongas glumas... Muito poéticos e muito asiáticos, rumorejantes aos vôos do vento. (Rosa, 1976, p. 236).

Gluma indica pequenas folhas aos pares; oblonga é alongada; espiguetas é o que tem a forma de espiga. Os bambus estão fixos no chão e seus caules se movem pela ação do vento; o ondulado deles lembra o movimento do mar, um mar suspenso, “ondulado e parado” sobre a cabeça do observador. As folhas semelham-se a lanças, alongadas, sem flores, sussurrando pela ação do vento. Nilce Sant’Anna Martins também chama a atenção, nessa passagem, para “a simetria dos segmentos e o respectivo jogo sonoro” (Martins, 2001, p. 2002), ou seja, o efeito discursivo de construção que aspira ao poético.

As metáforas que constituem prosopopéias são muitas em “São Marcos”. O narrador as justifica:

[...] Jamais tivera eu notícia de tanto silvo e chilro, e o mato cochichava, cheio de palavras polacas e de mil bichinhos tocando viola no ôco do pau. (Rosa, 1976, p. 250).

---

<sup>94</sup> A palavra é uma variante de cóclea, que em uma das acepções é “3. Rubrica: anatomia geral. parte anterior do labirinto, situada no ouvido interno, que serve à audição [Denominação atual de caracol] cf. orelha interna” (cf. Houaiss, 2001).

O escritor explica: “Usei isto, porque a língua polaca é cheia de consoantes chiantes... sz, ssz, cz etc.” (carta de Guimarães Rosa à tradutora americana Harriet de Onís, citada por Martins, 2001, p. 391). Na passagem de “São Marcos”, não temos uma reprodução de sons da natureza, embora a justificativa de uso de prosopopéias indicie que os silvos, guinchos, chilreios e cochichos dos animais, do arvoredo e da mata encantem o narrador. Já em “Cara-de-Bronze”, a descrição da natureza surge em flashes, aqui e ali, na voz do narrador ou na fala das personagens. Eis exemplos:

[...] Sòmente em longe ponto o crancavão dum barranco se rasgava, de rechã, vermelho de grês. (Rosa, 1956b, p. 557).

[...] Lá tem passarinhos, que remexe os ares. Bando de sofrês faz nuvens... (Rosa, 1956b, p. 570).

Na primeira passagem, o narrador apresenta o cenário do Urubuquaquá, e as metáforas se sucedem aos borbotões. O excerto, para apresentar a fazenda de Cara-de-Bronze, descreve-se a beleza dos morros e pastos e, ao longe, o despenhadeiro de rocha avermelhada, “grês” (cf. Martins, 2001, p. 254, um vocábulo em desuso que significa arenito). Na correspondência com o tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, Rosa explica que “crancavão” é “corruptela, local, de *carcavão* (de *cárcava* = fosso profundo para defender uma praça, do árabe *karkab*) – despenhadeiro. *Rechã* = chapada. (É um daqueles barrancos; a pique, que delimitam uma das faces de uma chapada tabular, nos gerais)” (Rosa, 2003a, p. 100, grifos do autor).

A segunda passagem reproduz uma fala do vaqueiro Mainarte, que descreve o retiro Buriti de Inácia Vaz, terra que também pertence a Cara-de-Bronze, mostrando que no céu é possível ver muitos pássaros (“remexe os ares”). Depois, explica que é grande a quantidade de sofrês (uma espécie de pássaros) naquelas terras, por isso eles como que formam “nuvens”.

Na correspondência com Bizzarri, Rosa, em diversos momentos, aponta, nessa narrativa, tentativas de definição de poesia. Observamos que elas se dão – e não poderia ser diferente – por meio de metáforas, e entram no discurso como reproduções da voz dos vaqueiros. Ei-las:

1. Mariposices... Assunto de remondiolas. (Rosa, 1956b, p. 573);
2. Imaginamento. Tôda qualidade de imaginamento, de alto a alto... Divertir na diferença semelhante... (Rosa, 1956b, p. 573);
3. [...] A gente tem de ir é feito um burrinho que fareja as neblinas. (Rosa, 1956b, p. 573);
4. Era um advôgo. O que não se vê de propósito e fica dos lados do rumo. Tudo o que acontece miudim, momenteiro. Ou o que vive por si, vai, estrada vaga... (Rosa, 1956b, p. 588).
5. Eu acho que êle queria era ficar sabendo o tudo e o miúdo. (Rosa, 1956b, p. 589);
6. Não, gente, minha gente: que não era o-tudo-e-o-miúdo... (Rosa, 1956b, p. 590);
7. ...Querida era que se achasse para êle o *quem* das coisas! (Rosa, 1956b, p. 590).

As falas são, na seqüência, dos seguintes vaqueiros: Cicica, José Uéua (fragmentos 2 e 3), Abel, Pedro Franciano, e Tadeu (duas últimas intervenções). Todos esses fragmentos são considerados por Rosa, em carta a Bizzarri, “tentativas de definição de poesia” (Rosa, 2003a, p. 93). Todas essas definições, em seus jogos metafóricos, submetidas à diretriz maior da narrativa (ou “parábase”, “conto” ou “poema”, conforme qualificados nos índices inicial e final de *Corpo de baile*), também são explicitadas a Bizzarri, em carta de 25 de novembro de 1963:

[...] Então, sem se explicar, [Cara-de-Bronze] examinou seus vaqueiros – para ver qual teria mais viva e “apreensora” sensibilidade para captar a poesia das paisagens e lugares. E mandou-o à sua terra, para, depois, poder ouvir, dele, trazidas por ele, por esse especialíssimo intermediário, todas as belezas e poesias de lá. O Cara-de-Bronze, pois, mandou o Grivo... buscar Poesia. (Rosa, 2003a, p. 94).

Nas metáforas que configuram o que é poesia, pouco se define, a não ser que a poesia é um vago símile quase inapreensível, mas capaz de revelar o que de qualquer outra maneira permaneceria opaco e vedado. “Remondiolas”, por exemplo, é “traquinadas, travessuras; maluquices; macaquices” (Rosa, 2003a, p. 102, carta de 04 de dezembro de 1963). Já a expressão “o-tudo-e-o-miúdo” significa achar o tudo de tudo, chegar à essência do miúdo e do tudo; é uma antecipação de que existe um “*quem* das coisas”, e que ele é apreensível pelo poético, explicitável talvez tão só pela poesia. Inclusive porque somente pela “qualidade de imaginamento, de alto a alto...” é possível ver a semelhança até na dessemelhança entre as coisas, ou seja, “[d]ivertir na diferença semelhante...” (Rosa, 1956b, p. 573).

Nas cartas a Bizzarri, Rosa (2003a, p. 93) indica também exemplos de passagens em que realiza as proposições de poesia que ganharam voz na fala dos vaqueiros. Em todas elas a metáfora reina, soberana, como a figura de linguagem privilegiada na construção do discurso. Relacionemos tais passagens:

1. *Sabiá na muda: ele escurece o gorgéio...* (Rosa, 1956b, p. 590, grifo do autor);
2. *Benteví gritou, papinho dêle de alegria de amarelo tanto quase não rebentava... Pássaro do mato em tôda a parte vôa tôrto – por causa de acostumado com as grades das árvores...* (Rosa, 1956b, p. 591, grifo do autor);
3. *Passarim, todo tempo, todo o tempo; se ri nas bochechas do vento; e minha alma está bem guardada; vento de tôdas as asas...* (Rosa, 1956b, p. 591, grifo do autor);
4. *Eu nasci longe daqui; que é que tem entre duas árvores? Num jacarandá dava o sol. Nossa Senhora dá Saudade...* (Rosa, 1956b, p. 591, grifo do autor);
5. *A morte saíu dos brejos, me viu e me fez sinal; tremiam verdes, como gente, as varas do pindaibal...* (Rosa, 1956b, p. 591, grifo do autor).

A semelhança entre o que a princípio é absolutamente incongruente entre si parece ser o princípio da realização poética empreendida por Rosa. Os galhos das árvores da mata parecem a grade, prisão, quando em tudo são a expressão da liberdade, cria um curto-circuito conceitual – é liberdade, torna-se prisão, volta a ser liberdade – que estabelece na metáfora o estranhamento.

O nascimento entre árvores, uma delas o jacarandá, a outra... o discurso é cortado em anacoluto, emergindo nele a presença de Nossa Senhora, que poderia ser da Saudade, mas é “dá Saudade”, ou seja, ou cria a Saudade ou faz ter saudade dos tempos idos. Já a frase do vaqueiro Calixto, “*Sabiá na muda: ele escurece o gorgeio...*”, apresenta sabor proverbial, indica que a tristeza do poeta contamina o seu canto.

Além da aglutinação de imagens (semelhante a construções que anotamos em “São Marcos” e em “O recado do morro”), em “Cara-de-Bronze” encontramos uma metáfora construída pela junção de duas formas da apreensão da realidade, ou seja, por sinestesia. Em “A Casa – (uma casa envelhece tão depressa) – que cheirava a escuro, num relento de recantos, de velhos couros” (Rosa, 1956b, p. 584), o “cheirava” remete ao olfato e o “escuro” é do campo semântico da visão, indicando que a casa, com as janelas sempre fechadas, ficava tomada pelo odor enauseante de couro envelhecido. Em “Estou escutando da sede do gado” (Rosa, 1956b, p. 621), a sinestesia apresenta o gustativo que se torna audível.

Do que analisamos até o momento, em nosso *corpus* rosiano, é em “Cara-de-Bronze” que surgem as primeiras metáforas que apresentam característica de invenção. Eis mais exemplos dessas metáforas em Guimarães Rosa:

O Velho [Cara-de-Bronze], com a cabeça encalombada de bossas – como se dela fôssem brotar idades e montanhas. (Rosa, 1956b, p. 587).

[...] Êle [Cara-de-Bronze] ordenou ao Grivo, no ignoro. Nos outonos. Para chorar noites e beber auroras. (Rosa, 1956b, p. 602).

No primeiro exemplo, o que se percebe é que, para mostrar o intenso desejo de Segisberto Jéia em buscar a essência dos elementos do mundo factual, o narrador emprega duas metáforas: a “cabeça encalombada de bossas”, capaz de “brotar idades e montanhas”. Aqui, as faculdades imaginativas de Cara-de-Bronze são postas em evidência; por isso sua cabeça possui protuberâncias repletas de talento. É a poesia sendo acionada no discurso rosiano.

Ao longo do conto, o narrador deixa claro que Cara-de-Bronze queria não as coisas em si, mas “outras retentivas” (Rosa, 1956b, p. 595), as “palavras-cantigas” (Rosa, 1956b, p. 620) de “tôda qualidade de imaginamento” (Rosa, 1956b, p. 573) das coisas do mundo factual, como se entrevê na conversa dos vaqueiros e enfatizada por Rosa em correspondência com Edoardo Bizzarri, conforme vimos anteriormente. É por possuir essa bossa, como se fosse um *élan*, que Segisberto encontra o poético das coisas, as “idades e montanhas”. Segundo os preceitos de Jean Cohen, aqui temos uma figura de invenção, de caráter puramente subjetivo.

Tal posição pode ser percebida no segundo exemplo, em que Grivo tinha que “codificar o-tudo-e-o-miúdo” (Rosa, 1956b, p. 590) e que tinha que “chorar noites”, que parece simbolizar a tristeza, e “beber auroras”, sinal indicativo de alegria. A função de Grivo era captar os objetos do real em todas as suas nuances, na tristeza e na alegria.

Para descrever a paisagem com imagens poéticas, Guimarães Rosa também constrói uma relação de analogia, de semelhança simbólica entre as coisas, como neste exemplo de “Entremeio com o vaqueiro Mariano”:

[...] Era um dia tão forte, que a luz no ar parecia uma chuva fina, dançava assim como cristal e umas teias de aranha, ou uma fumacinha, que não era. (Rosa, 1994a, p. 779)

Para indicar o efeito óptico da ação do sol nas horas mais quentes sobre o Pantanal da Nhecolândia, o narrador cria uma imagem semelhante a da garoa – “chuva

“fina” e transparente (“cristal”) – parecida com as fios produzidos pela aranha, imagem indicativa do mormaço, qualificado como “fumacinha”. Nessa passagem, o narrador utiliza quatro metáforas (chuva fina, cristal, teias de aranha e fumacinha) para representar a imagem da luz em um dia de muito calor, mas afirma “que não era”. O dia forte não era do jeito que ele explica, mas “no ar parecia”.

Eis outro exemplo:

A NOITE, para lá da minha janela, tinha hasteado estrelas: papel e pano; mas, durante, esfolhando as horas dela, soprou todo o sueste, que arrasta *icebergs* de ar. Sofri-o de repente, quando me levantei, à quatro, para ver o Pantanal em madrugada e manhã. (Rosa, 1994a, p. 783, maiúsculas e grifo do autor).

Para projetar a imagem do anoitecer e do céu avolumando-se de estrelas, o narrador emprega a metáfora “hastear estrelas”. O passar das horas com o adentrar da noite é figurativizado como “esfolhando as horas”. Nesse momento, sopra vento frio – na descrição do narrador, “arrasta *icebergs* de ar”.

As metáforas se desdobram para construir uma imagem:

[...] a noite se esvai, por escôo.

Obluz.

Quase todo o céu passou a esverdeado, e sobe. Depois de um arco de nuvens, no fim do oriente, um pouco de azul pegava pele. Naquelas nuvens, começava o rosa. E dourava-se o azul. Sobre ninho de cores, Vésper era a D'alva. (Rosa, 1994a, p. 785)

O narrador, por meio do arranjo lexical presente em “escôo” e “obluz”, cria para o leitor o dissipar da noite. Em “obluz”, o significado que se tem “[é] o de luz que aumenta, avança” (Martins, 2001, p. 357); para Oswaldino Marques (1957, p. 29), a palavra manifesta “gradação do estímulo visual, com afrouxamento da sensação”.

Já para demonstrar o despontar da manhã, com cores de um tom mais forte para um mais fraco, o narrador utiliza os seguintes matizes na linha do horizonte: primeiro a sutileza do azul, em seguida o nuance do vermelho esmaecido e, por fim, a

intensidade do dourado, anunciador do dia. É a pintura do amanhecer no jogo das palavras.

Para retratar, no céu do Pantanal, os pássaros de plumagens coloridas, Guimarães Rosa engendra a analogia “o céu caía de cor” e “floria”. As tonalidades variegadas das aves, que voavam “sós, em bandos, aos pares”, surgem no branco das garças (“puro algodão”), no alvinegro das anhumas com suas asas abertas lembrando “perus pomposos”; no cinza, preto, branco e vermelho dos quero-queros, com seus vôos rasantes e asas de matiz que sugerem a riqueza dos desenhos dos “gobelim”<sup>95</sup> originais:

Fomos por este, norte e este, no meio do verde. O céu caía de cor, e fugiam as nuvens, como o vento frio. Voavam também, ou pousavam, que aqui e lá e ali, multidões de aves – sós, em bandos, aos pares – tantas e todas: mais floria, movente, o puro algodão das garças; anhumas abriam-se no ar, como perus pomposos; quero-queros gritavam, rasantes, ou se elevavam parabólicos, as manchas das asas lembrando gobelim das falenas. (Rosa, 1994a, p. 790).

E, novamente, os pássaros mostram-se como uma tela para o narrador de “Entremeio com o vaqueiro Mariano”:

Olhei. Vinha uma nuvem, engrossando vulto, rodando no ar. Seu revolteio era muito lento; parecia abnorme enxame de abelhas. Zumbia, zunia. Ora turbilhonava, sem à mesma altura. Oscilou, foi, veio.

– É um bandão de caturritas... O senhor repare naquele redondo de espinheiro, mais alto, mais verde do que o capim: ali é uma *baía* seca, que não recebeu água este ano... As caturritas comem as frutinhas do espinheiro, elas vão p’ra lá...

O bolo negro balançou-se mais, subiu como um deslastrado balão, pairando, alto, bem por cima do círculo de arbustos. Partiam clingos, pios, do primitivo ronco de rio cheio. Algumas caturritas de desprenderam e entrevoaram em volta, expeditas, mas tornavam logo ao bando. A massa boiava no ar e bojava. Por que não desciam?

– É a hora!

Do fundo da bola, aves se despegaram, umas. Baixavam, colorindo-se de verde: quando iam tocar os ramos, já estavam do tom do espinheiro. E gritavam, de alegria. Derramaram-se outras, uma porção, todas desciam. Era uma chuva, era esplêndido: as caturritas se despenhavam, escorriam, caíam em catarata.

Quando o devô se dissipou, Mariano desmanchou a minha surpresa. (Rosa, 1994a, p. 797, grifo do autor).

<sup>95</sup> Gobelino refere-se a gobelim, “tapeçaria francesa de tecidos ricos e desenhos famosos de artistas” (Martins, 2001, 251).

Aqui, a descrição de um bando de caturritas (periquitos) que descem para se alimentarem dá o tom da pintura que emerge do quadro da narrativa rosiana. No ar, os periquitos flutuam e pousam para pegar alimento, por isso se parecem com “chuva” e escorrem como “catarata”. Mas para deixar a imagem mais bela, o enunciador altera a cor das plumagens das aves, que de verde passam a ser negra, ou, como as vê o narrador, “bolo negro”. De matiz negra são os frutos do espinheiro, que contagiam metonicamente os pássaros: “[...] baixavam, colorindo-se de verde: quando iam tocar os ramos, já estavam do tom do espinheiro”.

Depois de se alimentarem, as caturritas sobem e formam, aos olhos do narrador, a imagem de um balão, e era possível escutar as suas “vozes”: “clincos, pios, do primitivo ronco de rio cheiro”.

O visual na narrativa rosiana é também criado pelo campo auditivo, como se percebe no excerto “E aquilo [fogo] vinha que vinha, estraçalhando e estalando: *pé-pé-pé-pé-pé!*...” (Rosa, 1994a, p. 780, grifos do autor). A onomatopéia cria a imagem do fogo propagando-se com rapidez: *pé-pé-pé-pé-pé*. Nós ouvimos e criamos a imagem do estralo do capim sob a ação do fogo.

A iteração onomatopaica é uma marca do estilo de Guimarães Rosa, à qual sempre se liga a semântica de um peculiar arranjo lexical. Com essa manipulação, o ficcionista constrói, por exemplo, a imagem do gado no curral:

[...] os bezerros estreitam seu clamor. São sons que abrangem tudo: ronflos, grunhos, arruos, balidos, gatimios, fungos de cúca, semi-ornejos, uivos doentes, cavos soluços pneumáticos. Dói na gente o desamparo deles, meninos grandalhões, profissionalmente expulsos do leite e calor que lhes pertence. Suplicam ou insistem, exigem, dizem coisas. Uns despregam um muo tremido, berberam como cabras. Outros gaguejam agudo, outros mugem. Bradam mais que as vacas. Essas estão bem longe, acolá dos grandes currais. Só a espaços respondem. Donde a onde, muge uma. (Rosa, 1994a, p. 784).

Quanto a essa passagem, Oswaldino Marques (1957, p. 35) assegura que: “J. G. Rosa descreveu a idéia como ‘sons uns sobre os outros, avolumando-se numa pilha de mugidos.’”. Afirma ainda que tal recurso estilístico é “uma prova de que a

composição de palavras em João Guimarães Rosa atende eminentemente a um propósito de captação direta do real [...] está na adequação perfeita do seu vocabulário aos estímulos que disparam nele o mecanismo da expressão.” (Marques, 1957, p. 95).

O crítico literário enfatiza que a poesia não busca relações unívocas com os objetos; ela abarca “representações diversas [...] numa unidade representativa, a fim de *redenominá-las* [...] para transmitir uma impressão nova das coisas” (Marques, 1957, p. 60-61, grifo do autor). Para isso, o poeta constrói o discurso por analogia e metáforas, que “não são mero ornato, um elemento decorativo”, mas uma forma de “traduzir mais verdadeiramente o real” (Marques, 1957, p. 63).

A redenominação dos objetos do mundo factual é o desejo do poeta, e para alcançar seu intento “altera o mundo perceptual do receptor, de modo que [...] anexe a si a coisa simbolizada pela palavra” (Marques, 1957, p. 64). Para o estudioso,

[...] a anterioridade, em João Guimarães Rosa, do *inventor* sobre o *criador* – tomado o primeiro como o que engendra novos símbolos para replicar à realidade, e o último como o que, para o mesmo fim, se serve dos veículos de idealização já existente – deve ser levada à conta, não de um sestro retórico, ou de especiosa gratuidade verbal, mas de inalienável necessidade de reavaliação do mundo. (Marques, 1957, p. 79, grifos do autor).

Assim, Guimarães Rosa inventa novas palavras, resgata o significado primeiro dos vocábulos, subverte a sintaxe, instaura onomatopéias e faz translações imagéticas, de forma que o leitor não “repouse na bengala dos lugares-comuns, das expressões domesticadas e acostumadas; [e se obrigue] a sentir a frase meio exótica, *uma ‘novidade’ nas palavras, na sintaxe.*” (Cf. Verlangieri, 1993, p. 100, carta de 2 mai. 1959, grifos nossos).

E aqui vale lembrar os princípios estéticos da personagem João/José do conto “São Marcos”. Tais preceitos corroboram nosso estudo sobre a metáfora em Rosa: “as palavras têm canto e plumagem” e “Sim, que, à parte o sentido prisco, valia o ileso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, melhor fôra se jamais usado.” (Rosa, 1976, p. 238).

As expressões “canto e plumagem”, “sentido prisco” e “ileso gume” são metáforas empregadas por Rosa para anunciar a artesanaria que governa o seu trabalho com o vocábulo. Para alcançar o estatuto do poético, as palavras têm um certo ritmo e devem se relacionar reciprocamente de modo a formar um todo harmônico (“canto”), devem ser adornadas, isto é, devem ter “plumagem”, metáfora que qualifica a palavra como aquela que precisa ser manipulada, burilada; desse modo, o poeta a reveste de vários significados.

Já “sentido prisco” é metáfora de tudo aquilo que é “muito antigo, primevo” (Martins, 2001, p. 397) e “ileso gume”, conforme exposto na análise de “São Marcos”, é a depuração dos significados que a palavra adquire com o passar dos tempos para recuperar a sua porção perdida, que é uma das funções da poesia.

Para homologar a idéia expressa em “as palavras têm canto e plumagem”, surge a frase: “[...] a gíria pede sempre roupa nova e escova” (Rosa, 1976, p. 238). O vocábulo “gíria” constrói-se como metáfora de palavra e “roupa” é metáfora de que a palavra deve ter novas vestimentas, diversa plumagem. Já “escova” significa que a palavra deve ser penteada várias vezes, para não cair na mesmice. Isso lembra a aversão de Rosa – exposta na correspondência com a tradutora norte-americana – ao “lugar-comum, à frase feita, ao geral e amorfamente usado” (Cf. Verlangieri, 1993, p. 218, carta de 11 fev. 1964).

Outro aspecto essencial da poética rosiana é a presença da alegoria, que é, como vimos, uma metáfora discursiva que, por meio do discurso, manifesta outro tema além da figura que encena (cf. Edward Lopes, 1986, p.40-53). É, pois, a alegoria, como que uma metáfora que abrange o efeito de sentido geral de determinado texto. As narrativas de Guimarães Rosa lavram esse tento. Vera Novis (1989), por exemplo, propõe que o conjunto de estórias de *Tutaméia* forma um “conjunto” homogêneo “de poucos núcleos temáticos”, sendo que todos os contos tratam da questão da “aprendizagem”, que constitui “o tema nuclear de *Tutaméia*” (Novis, 1989, p. 23-27).

As narrativas que compõem o nosso *corpus* também se apresentam como alegorias. Sendo metalinguagem de uma proposição de poética, o enredo de “São

Marcos” figurativiza o poder da palavra que o texto do protagonista discursiviza; “O recado do morro” alegoriza as etapas da conquista do conhecimento, o aprendizado de Pedro Orósio se dando somente após percorrer todas as instâncias; “Cara-de-Bronze”, como metáfora da busca do “*quem* das coisas” (a poesia), alegoriza a busca e exemplifica, na voz dos vaqueiros, a poesia encontrada. A arte maior de Guimarães Rosa é construir metáforas que são símiles, no microtexto, da alegoria que as engloba na macroestrutura narrativa: o todo textual homologa cada metáfora, e cada metáfora, por sua vez, tem plena correspondência no efeito geral da alegoria empreendida.

Outro efeito da alegoria rosiana é constituir uma relação do homem com o cósmico, em que a espiritualidade religiosa surge como inerente ao homem, não como instituição social. Pedro Orósio, que recebe lições do telúrico como se uma orquestração transcendente conjurasse por seu destino, é um exemplo disso, reforçado pela frase final do conto/poema/parábase: “abriu grandes pernas. Mediu o mundo. Por tantas serras, pulando de estrêla em estrêla, até aos seus Gerais.” (Rosa, 1956a, p. 463). A luta do bem contra o mal, um dos temas centrais de *Grande sertão: veredas* e de diversos contos, entre os quais “A hora e vez de Augusto Matraga”, de *Sagarana*, também se insere nesse contexto.

Ao tratar dos “[p]rincípios de organização do texto alegórico”, Maria Zenilda Grawunder, no livro *A palavra mascarada: sobre a alegoria*, em uma das descrições que faz, parece estar descrevendo a obra rosiana:

Postos em conjunção, a interagir, figuras, imagens, símbolos ou situações corporificadoras de relações extremas (as máximas, o Bem e o Mal, luz e sombra e outros desdobramentos simbólicos), a linguagem da alegoria oscila entre eles, destrói sua aparência monológica, afirma a ambigüidade e duplicidade de todo significado. Para isso, abriga fragmentos de realidade, elementos míticos e simbólicos, imagens cósmicas, fatos históricos, conjugando-os sob uma idéia ou ideal humano, centro de uma proposta ou conflito situacional, em função da idéia central, sintetizadora. (Grawunder, 1996, p. 162).

Nesse aspecto, o conjunto da obra rosiana segue o princípio de que a arte poética é uma realização lingüística em que o autor nunca se contenta, buscando sempre “o impossível, o infinito” (Rosa, 1991, p. 81), para realizar uma “metafísica [da] linguagem” (Rosa, 1991, p. 83) que seja “espelho da existência [e] da alma” (Rosa, 1991, p. 88), uma vez que “[s]omente renovando a língua é que se pode renovar o mundo”. Sendo assim, a subversão lingüística que empreende é subversão do mundo que mimetiza, e essa é a sua ética de ação e de intervenção social.

A análise de Wille Bolle sobre a importância da palavra na obra de Guimarães Rosa demonstra de que modo o signo mínimo ecoa e traz inscrita em si a visão de mundo do autor:

A atenção dada por Guimarães Rosa à formação das palavras vai, contudo, muito além dos efeitos gramaticais ou literários. Ele visa também despertar no leitor a consciência para a formação de *conceitos* por meio dos quais a cultura brasileira se pensa a si mesma. Um termo como “jagunço”, “escravo”, “povo” ou “nação” não é para ele uma palavra entre outras, mas um *etymon* psicológico e social,<sup>96</sup> que permite ler a cultura em sua dimensão histórica e mental. Tais palavras são submetidas pelo escritor a uma purificação de usos arbitrários, no sentido de estimular o leitor a descobrir a língua como um ser em mudança e a reaprendê-la. (Bolle, 2004, p. 407, grifos do autor).

Desse modo, a palavra para Rosa - retomando uma expressão barreana - deve “voar fora da asa” como desvario que questiona a sociedade em seus fundamentos, como inquietação que arranca o ser humano da quietude para a ação, como índice de beleza e sonho num mundo em que a beleza foi sufocada pelo limo do tempo e o sonho foi corroído pelo massacre da vida cotidiana. O conto é poema; a poesia é redenção do humano.

Às inovações lingüísticas de Guimarães Rosa no campo lexical somam-se as metáforas inusitadas, uma gramática própria e uma sintaxe intrincada e retorcida que

---

<sup>96</sup> Cf. (segundo Wille Bolle, 2004, p. 407) Leo Sptizer, *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics [Lingüística e história literária: ensaios de estilística]*. Nova York: Russell & Russell, 1962. p. 13.

subvertem a norma padrão da língua portuguesa. Aliás, é na área da sintaxe que a contribuição estilística do escritor é mais autêntica e distinta, no dizer de estudiosos como Mary Lou Daniel (cf. 1968, p. 77-136) e Eduardo Coutinho, para quem a renovação lexical empreendida por Rosa leva o escritor a uma sintaxe muito particular:

Aunque sea en el campo de la sintaxis, al contrario de lo que normalmente se piensa, en donde se encuentran las mayores innovaciones de Guimarães Rosa con relación al lenguaje literario (se trata de una sintaxis con una lógica bastante peculiar y marcada por una estructura compacta, telegráfica). (Coutinho, [2004], p. 83).

O avivar do léxico surge em exemplos como este:

“[...] lá [fazenda de Marciano] o Pedro quase teve de aceitar malajuizada briga com um campeiro morro-vermelhano.” (Rosa, 1956a, p. 412).

De imediato, percebemos que o vocábulo neológico “morro-vermelhano” é uma metáfora, uma vez que para qualificar o tom avermelhado da pele do campeiro, Rosa não recorre a uma descrição comum, mas traz ao seu discurso o inusual, para que o leitor faça as relações necessárias e compreenda o efeito de sentido da frase. Trata-se de uma metáfora visual.

Essa metáfora também tem, em si, rastros do significado do todo narrativo que envolve a aprendizagem de Pedro Orósio. A fazenda de Marciano é um dos locais percorridos por Pê-Boi, como vimos na análise de “O recado do morro”. Essa fazenda é regida por Marte, deus da guerra. É justamente aqui que o herói “quase teve” um desentendimento com o campeiro; é nesse espaço que ele adquire o conhecimento da moderação. Na seleção vocabular (“quase teve”) e na criação de neologismo (“vermelhano”), Rosa estrutura o sentido da frase para que ela seja uma homologação do texto como um todo.

A manipulação sintática se dá por modificar a posição dos vocábulos ou das expressões no interior dos períodos. Eis um exemplo:

[...] A lagoa grande, oval, tira do seu pólo rombo dois córregos, enquanto entremete o fino da cauda na floresta. Mas, ao redor, há o brejo, imensa esponja onde tudo se confunde: trabéculas de canais, pontilhado de poços, e uma Finlândia de lagozinhas sem tampa. (Rosa, 1976, p. 241).

Em um primeiro momento, anote-se, um estranhamento semântico produzido no fragmento com a nascente sendo tratada como “cauda”, normalmente signo de fim. Chama mais a atenção, no entanto, a prosopopéia, com a lagoa como que tendo vida, tirando de si, a jusante, dois veios de água, enquanto, a montante, o que a abastece se “entremete” e se perde, “o fino da cauda”, no interior da mata. Na construção usual, o verbo “tirar” é transitivo direto ou bitransitivo, eventualmente intransitivo ou pronominal, e pede resposta imediata, “tirou o quê?”, “de quem?”, ou mais exatamente, “de onde?”, cuja resposta é um complemento de origem com sentido de “fazer sair”, que faz dele um verbo de ação-processo com agente causativo. Rosa inverte a ordem, e escreve: “tirou do seu pólo rombo dois córregos”. Desse modo, instaura estranhamento, para em seguida apontar, metaforicamente, o redor da lagoa como brejo, esponja e Finlândia, numa sucessão de epítetos que tangenciam e apreendem a realidade, forjada como conhecimento lingüístico apreensível por meio de sucessivas aproximações parciais, que modalizam entre si o objeto descrito.

O jogo metafórico rosiano é pois constituído por acúmulo de imagens, uma aglutinação de elementos reiterativos, embalado pela melopéia de onomatopéias e pelo ritmo de aliterações e outros efeitos de retórica poética, crispado pelos neologismos lexicais e pela sintaxe particular e subversiva diante dos padrões usuais da língua. As metáforas são, em sua maioria, símiles simples, cuja estranheza se constitui por algumas associações inusitadas e incongruentes, e em especial pela força da sucessão de imagens que atuam sinestesticamente. É a metáfora um aspecto fundamental na

poética de Guimarães Rosa: trata-se de uma *ars* na qual se insere um *êthos*, ou seja, a metáfora é a realização artística da ética de ação rosiana.

Voltemos a Rosa, em seu diálogo com Harriet de Onís:

[...] Agora, livre das dificuldades analíticas com as palavras a serem vertidas, a Senhora [Harriet de Onís, tradutora norte-americana de Rosa] poderá retrabalhar certas passagens, preocupando-se só com o texto inglês em si, sua música, ritmo, força expressiva. Creio que não devemos temer um pouco de ousadia, de impregnação do texto inglês pelas esquisitices do texto português. No original, não há, praticamente, lugares-comuns. Tudo é atrevimento, estranhez, liberdade, colorido revolucionário. Todo automatismo de inércia, de escrita convencional, é rigorosamente evitado. Tudo pela poesia e por caminhos novos! (Cf. Verlangieri, 1993, p. 264, carta de 3 abr. 1964).

O documento do escritor referenda o ficcionista, explicita-o e o explica. As narrativas devem buscar a originalidade ousada; devem ter atrevida cor revolucionária dotada de força expressiva; devem, em seu ritmo, desautomatizar o convencional pela estranheza – tudo para alcançar o poético, que se instaura tão só se a escrita trilha caminhos novos.

Assim a metáfora em Guimarães Rosa ganha foros de fundadora do estilo, pois, ao ser imagem, o imagético propicia o lúdico, gera possibilidades de aproximar o incongruente. Mais que isso, decorre de uma visão do mundo, de um desejo latente de subverter a ordem do mundo, um desconforto com o caminhar não só da língua, mas da sociedade, quiçá da civilização. A arte rosiana é discurso cuja origem pode ser encontrada em disposições morais, afetivas e intelectuais que constituem, por meio da subversão da linguagem, instauradora do poético, uma doutrina de comportamento humano que se orienta pela expectativa de denunciar ao homem o próprio homem e a realidade que o cerca.

### 5.3 – IGUAIS? PRÓXIMOS? SÍMILES?

*Nunca ninguém lerá mais do que uma minúscula fração das coisas que gostaria de saber. Mas somente lê-las não lhes adianta nada: só se aprende se, de alguma forma, o material está integrado ao seu próprio processo criativo, senão ele só passa pela sua mente e desaparece.*

**Noam Chomsky (2005)**

Nosso primeiro passo ao comparar as obras de Manoel de Barros e Guimarães Rosa foi uma pergunta: “Iguais, próximos, símiles?” Na seqüência, estabelecemos o paralelo: “Iguais, próximos, símiles”. A partir do estudo da construção da metáfora, da sua conformação no discurso de cada um dos autores e das significações que a sua utilização empreende na economia das obras em confronto, instaura-se uma tríplice dúvida: “Iguais? Próximos? Símiles?”

Um rotundo “*não!*” parece ser a resposta mais adequada para cada uma das dúvidas: Manoel de Barros não é igual, não está próximo, muito menos é símile de Guimarães Rosa. Equivocam-se aqueles que enquadram Barros entre os “prolíficos diluidores” de Rosa, como o faz o editor de *Magma*, em artigo recente, com o sugestivo título “Ipoméia na idéia” (Alves, 2006). Não precisa, o prolífico gênio de Cordisburgo, de que seus admiradores lhe subam a glória sobre o menosprezo, os escalpos e os cadáveres dos demais escritores nacionais.

Vimos, ao longo deste trabalho, que os projetos estéticos dos dois escritores, ainda que personalíssimos, têm um mesmo ponto de partida: o desejo de inovar e mesmo revolucionar a língua. Nisso, eles se aproximam. Com relação ao sistema literário brasileiro, a obra de cada um representa ruptura e avanço. Ruptura pela força da inventividade e pelo engendramento imagístico em patamares raramente

alcançados; avanço por estabelecerem um novo parâmetro, a partir do qual se deve reposicionar os autores que os precederam, e a partir do qual os novos autores devem se projetar.

Vimos que os dois escritores apresentam a mesma intensidade ao buscarem a essência do poético. Divisamos que ambos são inventivos na criação vocabular e no rompimento das regras da gramática-padrão da língua. Concluímos que o emprego de neologismos, a mudança de categoria gramatical das palavras e a subversão sintática na obra de Manoel de Barros não possuem, em quantidade, inventividade e radicalidade, a grandeza da empreendida por Guimarães Rosa em sua obra. Por exemplo, o emprego da elipse e a revolução sintática ao ordenar os termos na frase apresentam-se, em Barros, de forma menos drástica do que a realizada por Rosa.

Em especial, os dois escritores são radicalmente diferentes na construção do imagético. Isso decorre do fato de seus projetos literários partirem de visões de mundo quase antagônicas: Rosa almeja a transcendência pela poesia, aspira ao cósmico,<sup>97</sup> enquanto Barros quer que a poesia seja ação sobre a sociedade.<sup>98</sup>

A realidade do Pantanal, na poesia de Barros, é desrealizada ao extremo. A composição poética do escritor mato-grossense organiza em imagens as contradições do mundo. E o poeta, qual demiurgo, movido pela força adâmica de nomear, revisita o caos e instaura um novo cosmo. Ao receptor cabe observar o real transfigurado nos poemas e sentir as marcas da poeticidade na linguagem metafórica. Assim, para engendrar o tropos, Barros cria uma significação distante do mundo analítico habitual, valendo-se de rupturas semânticas, fragmentação de frases, montagem caótica de versos, ausência de semelhança causal entre as coisas e inusitado liame de elementos

---

<sup>97</sup> Guimarães Rosa, na correspondência com o tradutor alemão, Curt Meyer-Clason, afirma: “[...] Todos os meus livros são simples tentativas de rodear e devassar um pouquinho o mistério cósmico, esta coisa movente, impossível, perturbante, rebelde a qualquer lógica, que é chamada ‘realidade’, que é a gente mesmo, o mundo, a vida. Antes o obscuro que o óbvio, que o frouxo. Toda lógica contém inevitável dose de mistificação. Toda mistificação contém boa dose de inevitável verdade. Precisamos também do obscuro. [...] Uma pequena dialética religiosa, uma utilização, às vezes, do paradoxo [...] nos planos, que sempre se interseccionam, da poesia e da metafísica.” (Rosa, 2003b, p. 238-239).

<sup>98</sup> Vale lembrar os versos de Barros em “Cabeludinho”: “É preciso AÇÃO AÇÃO AÇÃO / Levante desse torpor poético, bugre velho!” (Barros, 1974b, p. 56, maiúsculas no original).

dísparos. Tais estratégias discursivas instauram uma poética que subverte o real como denúncia da coisificação do homem por uma sociedade desumanizadora, que precisa urgentemente ser modificada, subvertida, revolucionada.

Muitos dos tropos imagéticos barreanos são duplamente inventivos, com aguda polissemia dos efeitos de sentido: cada termo é uma metáfora inventiva, e a junção delas cria uma terceira imagem, complexa. Esse procedimento é um dos traços distintivos do estilo de Manoel de Barros. Outra marca barreana é a síntese imagística, o constructo compacto do poema explodindo em multiplurisignificação. Tal postura parece enquadrar-se naquilo que Erza Pound considera como a “mais condensada forma da expressão verbal” (Pound, 1970, p. 40).

Em outras palavras, é o que afirma o próprio Barros em entrevista:

[...] Andei com inveja das línguas indígenas que não classificam. Fui mais longe: andei vendo que a língua dos pássaros só celebra. Só emite gorjeios. Só há despalavras na linguagem dos pássaros. Há só amavios e cantos. Comecei a cortar adjetivos. Fazer que uma palavra tingisse a outra seguinte só pelo odor, só pelo som, só pelas cores. Dispensei alamares. Dispensei penduricalhos. Acabei nas frases magras. Acabei descobrindo a luz do opaco. (Entrevista de Manoel de Barros em Silva, 1998, p. 210).

Manoel de Barros sintetiza, corta, minimiza o número de vocábulos, e constrói metáforas que trazem, dentro de si, outros jogos metafóricos. Dessa forma, condensa o significante e multiplica os significados, em um movimento que, pela complexização imagética, um tropos amplifica e desnorteia o sentido do outro em movimento recíproco, ao mesmo tempo convergente e explosivo, pelo qual o poeta obtém, do mínimo, o máximo: com poucas palavras, em versos desnorteantes, Barros apresenta um novo modo de ver, revelar e interpretar o mundo.

Em Guimarães Rosa, o procedimento metafórico não só é diverso, como a construção se efetiva por um movimento oposto ao empreendido por Barros. O ficcionista mineiro multiplica os vocábulos e os semas, encadeia uma sucessão de metáforas em uma série de imagens, com o fito de construir um significado novo em

que as metáforas são complementares, surgindo de um sem-número de vocábulos que se sobrepõem uns aos outros, propiciando um efeito barroco na manifestação sintagmática. Em Barros, há condensação de semas para expandir o significado; em Rosa, há multiplicação de semas, para apreender a realidade, e assim dotá-la do significado que o artista nela vê.

Sob o ângulo do mimético e da verossimilhança, os dois autores apresentam maneiras diversas de ver o mundo e de conceber a *ars poetica*. Em Barros, o constructo poético surge a partir da relação impertinente entre os termos, que lembra o *nonsense* surrealista; em Rosa, o quadro segue o senso de realidade, o poético emerge pela manipulação da palavra e, se não pela subversão da sintaxe, por uma apropriação muito particular das normas gramaticais.

Se a condensação é o forte do estilo barreano, a expansão, associada ao processo aglutinativo e acumulativo, é a tônica da poética roseana. A semântica de Rosa liga-se a um peculiar arranjo sintático e a um labor lexical que realiza “adequação perfeita do seu vocabulário aos estímulos que disparam nele o mecanismo da expressão.” (Marques, 1957, p. 95).

A metáfora, em Barros, não se liga aos neologismos; já em Rosa, a metáfora muitas vezes surge junto ao neologismo e, em muitas ocasiões, emerge da sintaxe manipulada. Em Rosa, a metáfora é de invenção, e elas se sucedem como imagens complementares; em Barros, é complexa, na junção de duas metáforas de invenção para construir uma terceira imagem, forte e impactante.

A roupa nova lexical, o vigor do canto pelo ritmo da melopéia e a plumagem das palavras metafóricas rosianas não configuram a complexidade semântica que as metáforas de Manoel de Barros apresentam. Na reportagem “Entremeio com o vaqueiro Mariano”, Rosa descreve sua estada no Pantanal; a partir das descrições ali apresentadas pudemos comparar as metáforas do ficcionista para retratar a mesma paisagem que Barros também retrata. Não constatamos, nesta pesquisa, nenhuma metáfora complexa no discurso rosiano, como de resto não as localizamos em nenhuma de suas narrativas de nosso *corpus*. É, pois, no discurso poético instaurado

pela metáfora – mais do que na busca pela palavra adâmica, que os dois, embora de modo diverso, mas próximos, empreendem – que eles se distinguem radicalmente um do outro.

A força da literatura de Guimarães Rosa advém da multiplicidade de fatores lingüísticos manipulados pelo escritor no caudal de suas narrativas, enquanto a força da poesia de Manoel de Barros decorre da concentração imagística de suas metáforas. Em ambos, o significado constituído é inusitado e decorre dos efeitos polissêmicos da seleção vocabular e da construção do discurso. Ezra Pound, em *ABC da literatura*, assevera: “Grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível.” (Pound, 1970, p. 40). A polissemia da palavra aparece “com raízes, com associações, e depende de como e quando [...] é comumente usada” (Pound, 1970, p. 40).

É o que percebemos nas poéticas de Manoel de Barros e Guimarães Rosa. Ambos revigoram a língua, pela escolha e inovação lexical, modificam as categorias gramaticais para ampliarem a semântica da palavra e rompem a norma-padrão da gramática da língua. Cada um a seu modo, conforme a terminologia de Pound (1970, p. 42), ambos são inventores e mestres. Embora sempre se possa encontrar quem relativize assim qualificados. Afinal, como diz Riobaldo (Rosa, 1972, p. 9), “pão ou pães, é questão de opiniões...”

Partindo de realidades culturais diversas, o sertão mineiro e o pantanal sulmato-grossense, Rosa contempla as veredas e os buritis e Barros os corixos e o vôo dos jaburus. Quanto à construção discursiva da metáfora, no entanto, algo mais profundo os une e os aproxima: uma radical subversão dos meios lingüísticos e literários que herdaram do cânone. Essa proximidade casa-se muito bem com o conceito de afinidade eletiva, de Löwy (1989, p. 13-18): um parentesco espiritual, como se membros de uma mesma família literária, resultado da eleição de vontades e desejos que são próximos, o que não se dá, evidentemente, “no vazio ou na placidez da espiritualidade pura”, mas na conjunção de fatores históricos, culturais e literários e se realiza na obra ímpar de cada um.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Este trabalho mostrou o equívoco de se considerar a *ars poetica* de Manoel de Barros cópia da poética de Guimarães Rosa, uma vez que a poesia de Barros, como projeto anterior ao de Rosa, não pode ser pastiche da ficção rosiana. Além do argumento cronológico, objetivo e irrefutável, o trabalho – por meio de procedimento comparativo – levantou aspectos metalingüísticos, discursivos e estilísticos dos dois autores, apontou as reais convergências entre ambos e explicitou como Barros realiza, ao longo da sua obra, proposições de seus primeiros livros, dos anos trinta e quarenta do século XX. Mostrou também, especialmente na construção de metáforas, que os dois são bastante diversos entre si.

Em ambos, a palavra – da qual procuram sua origem fontana, prisca – é polissêmica. Em Barros, a metáfora institui um corte no mundo real e, ao mesmo tempo, indica o desejo de revolucionar a sociedade. Em Rosa, a metáfora surge como um *epos*, a expressão de uma *ars poetica* que embasa um *ethos*, ou seja, em sua conformação sintático-lexical, convulsiona o discurso e indicia que somente a poesia é capaz de produzir, pela linguagem, uma intervenção ética transformadora do mundo.

Manoel de Barros, desde seu primeiro livro, *Poemas concebidos sem pecado*, de 1937, define a sua arte como poética de ruptura (na forma e conteúdo) frente à poesia tradicional, e faz poesia narrativizada, ficcionalizada, que capta a linguagem comum e a cultura do homem pantaneiro – no léxico, na sintaxe e na sabedoria proverbial. Já nessa obra o seu primeiro *alter ego*, Cabeludinho, privilegia a busca do sentido inaugural das palavras, prenuncia a criação lexical, constrói linguagem de sintaxe arrevesada, instaura o insólito e evidencia a predileção em retratar as pessoas simples e humildes, os loucos, os bêbados e as coisas ínfimas e sem valor, vendo na ilogicidade do mundo infantil e dos dementes uma porta para o poético. Da *ars poetica*, assim posteriormente construída, emerge – por meio da subversão semântica – um tropos imagético de radicalidade sem paralelo na literatura brasileira.

Guimarães Rosa, desde a estréia com *Sagarana* (1946), empreende esforço consciente para elaborar uma linguagem nova, pessoal, que dê conta de sua peculiar visão de mundo. Para Rosa, é necessário incorporar a poesia ao cotidiano do homem, transcendência que busca ao transformar suas narrativas em alegoria. A arte deve, por isso, ao mesmo tempo, provocar emoção e raciocínio. Esse efeito se constrói com a manipulação do léxico, a partir da criação de neologismos, a subversão sintática, com inversões frásicas, mudanças da categoria gramatical das palavras e, por meio de figuras de linguagem e do pensamento, pela criação de metáforas estranhas, vigorosas e belas. A ficção rosiana, cujo meticuloso experimentalismo lexical a torna, quanto a esse aspecto, o que há de mais inovador na língua portuguesa, por muitos é considerada, devido à força e magnitude da sua inventividade, o ponto culminante da literatura brasileira no século XX.

Estudamos os neologismos quanto ao significado, à função e à forma, ou lexical. Em Barros, registramos criações em todos os aspectos, com destaque para os de função, que aparecem com muita força devido os efeitos de sentido que geram. Já em Rosa, os três níveis neológicos são ricos, variados, a sintaxe é muito própria, e a abundante criatividade lexical gerou volumoso e específico dicionário.

A estranheza diante do comum, do corriqueiro e do cotidiano contamina as obras dos dois escritores. Devido a isso, apresentam certa dificuldade para leitura, que decorre da subversão sintática e profusão lexical, em Rosa, e pelos desvios semânticos do discurso barreano, manifestos no tropos imagético das suas metáforas desnorteantes, vigorosas e extremamente complexas.

Como a subversão semântica em Barros se evidencia pela força da metáfora complexa ou do neologismo de função, sua poesia, em um primeiro contato, causa tanto estranhamento quanto o jorro imagético e a ourivesaria lexical da ficção rosiana. Assim, as duas obras igualmente impactam o leitor com o inusitado; daí muitos os considerem próximos – o erro é classificar o poeta imitador do ficcionista.

Guimarães Rosa e Manoel de Barros nasceram no começo do século XX, um em 1908 no sertão de Minas, diante da imensidão dos Gerais, o outro em 1916 no sertão de Mato Grosso, tendo ao pé de si a imensidão do Pantanal. Ambos foram para as capitais, formaram-se e andaram pelo exterior. Ambos começaram a escrever muito cedo, sob o impacto das vanguardas européias e a incorporação das novas estéticas à realidade brasileira pelos modernistas de 22. Jovens, definiram o desejo de elaborar obra inventiva, calcada na realidade de seus respectivos sertões – claro está, sertão é metonímia de mundo – e em um esforço revolucionário diante da linguagem, da palavra poética. Rosa o fez por meio de transmutações na sintaxe e no léxico; Barros, pelo tropos semântico subvertido. Diante de suas obras, o estranhamento do leitor os aproxima; quando confrontados os projetos poéticos que se propõem, o elã revolucionário os irmana, a busca da essência da palavra os faz parceiros; entretanto, em muito os diferenciam as soluções discursivas que empreendem e, em especial, o sentido estético da personalíssima obra que cada um realizou.

O que os aproxima é a afinidade eletiva de certa tensão básica que percorre a obra dos dois: o desejo de realizarem uma revolução estética e a crença ou na redenção do homem ou na revolução política. Barros e Rosa são símiles na meta de empreenderem uma obra renovadora, marcante e original na literatura. Ambos também são humanistas e acreditam existir uma transcendência quanto à condição objetiva e verificável do homem no mundo; nesse aspecto, Rosa é religioso, cósmico, e Barros, senão ateu, é agnóstico e materialista; quanto a intervir na realidade social, Rosa parece cético e individualista, muito embora tenha tomado corajosa iniciativa em certo momento na Alemanha hitlerista, ao passo que Barros, cuja biografia, que se saiba, não registra ato heróico, defende incessante ação e atitude; revolucionar a linguagem é fazer a revolução, no entender de Rosa, enquanto, para Barros, a linguagem é instrumento revolucionário que leva à revolução.

A comparação entre ambos desvenda, portanto, a grandeza de personalidades díspares, com visões de mundo quase antagônicas e projetos literários bastante particulares. Manoel de Barros e Guimarães Rosa: no percurso dos corixos e das

veredas, em busca da alegada similitude entre as suas poéticas, encontramos foi o espírito do tempo comum em que viveram e as afinidades eletivas que os fizeram membros de uma mesma família literária – a dos subversivos inventores de novas línguas literárias.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ABEL, Carlos Alberto dos Santos. *Rosa autor Riobaldo narrador: veredas da vida e da obra de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/ FAPERJ, 2002. 415 p.

ACCIOLY, Ana. Manoel de Barros – O poeta. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, p. 116, 1988.

\_\_\_\_\_. Manoel de Barros – A palavra redescoberta. *Revista Goodyear*, São Paulo, p. 48–53, abr. 1989.

ALVES, Carlos. Ipoméia na idéia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 fev. 2006. Disponível em: <<http://www.jb.com.br/papel/cadernos/ideias/2006/02/17/joride20060217017.html>>. Acesso em: 17 fev. 2006.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. 38. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998. 280 p.

ANTONIO, João [J.A. Ferreira Filho]. No país dos enfeitados. *O nacional*, Rio de Janeiro, 04–10 jun. 1987.

ANTUNES, Alvaro A. Aventuras no País dos Turpentes ou Através do Turpente e o que encontrei lá; Os personagens, as palavras-valise. In: CARROL, Lewis. *A caça ao Turpente*. Tradução Alvaro A. Antunes. Além Paraíba: Interior Edições, 1984. p. 9–13; p.107–110.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *A raiz da alma*. São Paulo: Edusp, 1992. 178 p.

\_\_\_\_\_. *O roteiro de Deus*. São Paulo: Mandarim, 1996. 556 p.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e Arte poética*. Tradução Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difel, 1964. 329 p.

ARRIGUCCI JR., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 40, p. 7–29, nov. 1994.

\_\_\_\_\_. A beleza humilde e áspera. In: \_\_\_\_\_. *O cacto e as ruínas*. 2. ed. São Paulo: Duas cidades; 34, 2000. p. 7–89.

ARRUDA, Heraldo Povoas. A metapoesia de Manoel de Barros. *Letras & Artes*, p. 6, jun. 1990.

BAKER, Carlos. *Hemingway: o escritor como artista*. Tradução Fernando de C. Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. 426 p.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1974. 745 p.

BARBOSA FILHO, Hildeberto. A lógica abismada da poesia. *O Norte*, João Pessoa, 22 mar. 1992.

BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974. 163 p.

\_\_\_\_\_. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986. 159 p.

\_\_\_\_\_. A literatura e a sociedade do fim do século. Palestra proferida na FCLAR / UNESP, 1999. (Cópia reprográfica).

BARBOSA, Luiz Henrique. *Palavras do chão: um olhar sobre a linguagem adâmica de Manoel de Barros*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Fumec, 2003. 134 p.

BARROS, Manoel de. *Face imóvel*. Rio de Janeiro: Século XX, 1942. 53 p.

\_\_\_\_\_. *Poesias*. São Paulo: Pongetti, 1956. 69 p.

\_\_\_\_\_. *Compêndio para uso dos pássaros*. São Paulo: São José, 1961. 60 p.

\_\_\_\_\_. *Gramática expositiva do chão*. São Paulo: Tordos, 1969. 51 p.

\_\_\_\_\_. *Matéria de poesia*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1974a. 46 p.

\_\_\_\_\_. *Poemas concebidos sem pecado*. In: \_\_\_\_\_. *Matéria de poesia*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1974b. p. 47–69.

\_\_\_\_\_. *Livro de pré-coisas*. Rio de Janeiro: Philobibliion; [Campo Grande]: Fundação Cultural de Mato Grosso do Sul, 1985. 94 p.

\_\_\_\_\_. *Arranjos para assobio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. 64 p.

\_\_\_\_\_. Escritos para el conocimiento del suelo. *El Paseante*, Madrid, n. 11, p. 124–135, 1988. Entrevista concedida a Carlos Emílio Correa Lima.

\_\_\_\_\_. *O guardador de águas*. São Paulo: Art Editora, 1989. 64 p.

\_\_\_\_\_. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. 64 p.

\_\_\_\_\_. *O livro das ignoranças*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994a. 107 p.

\_\_\_\_\_. O desconsertador de linguagem. *Zero Hora*, Porto Alegre, p. 8–9, 03 set. 1994b. Entrevista concedida a Tagore Biram.

BARROS, Manoel de. *Poemas concebidos sem pecado*. In: \_\_\_\_\_. *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda). 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996a. p. 33–55.

\_\_\_\_\_. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996b. 88 p.

\_\_\_\_\_. Conversas por escrito. In: \_\_\_\_\_. *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda). 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996c, p. 305–343.

\_\_\_\_\_. *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda). 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996d. p. 42.

\_\_\_\_\_. *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 1998a. 82 p.

\_\_\_\_\_. O homem que é um dialeto. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, p. 5, 05 fev. 1998b. Entrevista concedida a Jeferson de Andrade.

\_\_\_\_\_. *Poemas concebidos sem pecado*. Rio de Janeiro: Record, 1999. 80 p.

\_\_\_\_\_. *Ensaio fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2000. 66 p.

\_\_\_\_\_. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Rio de Janeiro: Record, 2001. 64 p.

\_\_\_\_\_. *Memórias inventadas: A infância*. São Paulo: Planeta, 2003. XV Cadernos.

\_\_\_\_\_. *Poemas rupestres*. Rio de Janeiro: Record, 2004. 78 p.

\_\_\_\_\_. *Memórias inventadas: A segunda infância*. São Paulo: Planeta, 2006. XIX Cadernos.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. Tradução Anne Arnichad e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971. 106 p.

\_\_\_\_\_. *A câmara clara: Nota sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. 8. imp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 185 p.

BÉDA, Walquíria Gonçalves. *O inventário bibliográfico de Manoel de Barros ou “Me encontrei no azul de sua tarde”*. 2002. 271 f. + anexos. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

\_\_\_\_\_. Conversamentos entre Barros e Rosa. *Veredas de Rosa II*, Belo Horizonte, PUC Minas/CESPUC, p. 829–834, 2003.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. Tradução José Lino Grünnewald. et al. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 57–74. (Os pensadores).

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução e anotação Pe. Matos Soares. 9. ed. São Paulo: Paulinas, 1955. 1503 p.

BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. Os dicionários na contemporaneidade: arquitetura, métodos e técnicas. In: OLIVEIRA, Ana Maria Pinto P. de. E ISQUERDO, Aparecida Negri. *As ciências do léxico: lexicologia, lexicografia, terminologia*. 2. ed. Campo Grande: Ed. UFMS, 2001, p. 131–144.

BILAC, Olavo. *Obra escolhida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. p. 117.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Tradução Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002. 208 p.

BOLLE, Willi. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004. 480 p.

BORBA, Francisco da Silva. *Dicionário de usos do português do Brasil*. São Paulo: Ática, 2001.

BORGES, João. Gramática remota da pureza perdida. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 3, 25 jul. 1993.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1999. v. 2, p. 96–98.

\_\_\_\_\_. O narrar uma história. In: \_\_\_\_\_. *Esse ofício do verso*. Tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 50–62.

BORNHEIN, Gerd. O existencialismo de Sartre. In: REZENDE, Antonio (Org.). *Curso de filosofia*. 8. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; SEAF, 1998. p. 195–203.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 1995. 528 p.

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Tradução Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985. 232 p.

CABRERA, Vicente. Tres poetas a la luz de la metáfora: Salinas, Aleixandre y Guillén. Madrid: Gredos, 1975.

CALDAS AULETE. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. 5. ed. Rio de Janeiro: Delta, 1970. 5 v.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 141 p.

CÂMARA JUNIOR, Joaquim Mattoso. *Contribuição à estilística portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Livro Técnico; Brasília: INL, 1977. 80 p.

CAMARGO, Goiandira de F. Ortiz. *A poética do fragmentário. Uma leitura da poesia de Manoel de Barros*. 1996. 299 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_. Guimarães Rosa e Manoel de Barros: confluências de poéticas. *Vintém de cobre*, Goiânia, v. 1, n. 1, p. 43–53, 1999a.

\_\_\_\_\_. A lírica impertinente de Manoel de Barros. *Princípios: revista teórica, política e de informação*. São Paulo: Anita Garibaldi, n. 55, p. 68–75, nov./dez. 1999b.

\_\_\_\_\_. O puro traste em flor: uma releitura das sublimidades poéticas em Manoel de Barros. In: RUSSEF, Ivan; MARINHO, Marcelo; SANTOS, Paulo Nolasco dos (Orgs.). *Ensaaios farpados: arte e cultura no pantanal e no cerrado*. 2. ed. Campo Grande: Letra Livre/UCDB, 2004. p. 103–114.

CAMÕES, Luís de. *Lírica*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1972. 213 p.

CAMPOS, Augusto de. As antenas de Ezra Pound. In: POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970. p. 9–16.

\_\_\_\_\_. Um lance de “Dês” do Grande Sertão. In: \_\_\_\_\_. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978. p. 9–37.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. *Boletim Bibliográfico*, São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura/Biblioteca Mário de Andrade, v. 44, n. 1–4, p. 107–127, 1983.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993. v. 1, 334 p.

\_\_\_\_\_. Sagarana. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991a. p. 243–247. (Coleção Fortuna Crítica, 6).

\_\_\_\_\_. O homem dos avessos. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991b. p. 294–309. (Coleção Fortuna Crítica, 6).

CAPOVILLA, Maurício. O Recado do Morro, de João Guimarães Rosa. *Revista do Livro*, São Paulo, ano VII, n. 25, p. 131–142, mar. 1964.

CARONE NETTO, Modesto. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974. 169 p.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. 3. ed. rev. ampl. São Paulo: Ática, 1998. 94 p. (Série Princípios, 58).

CARVALHAL, Tania Franco. Antonio Candido e a literatura comparada no Brasil. In: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 1., 1988, Porto Alegre. *Anais do 1º Congresso da Abralic*. Porto Alegre: UFRGS, 1988. p. 13–16.

CASTRO, Afonso de. *A poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta à infância*. Campo Grande: Universidade Católica Dom Bosco, 1991. 230 p.

CASTRO, Nei Leandro. *Universo e vocabulário do Grande sertão*. 2. ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982. 205 p.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1992. 228 p.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002. 996 p.

CHOMSKY, Noam. *Para entender o poder*. (Org. John Schoeffel e Peter R. Mitchell). Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Bertrand, 2005. 546 p.

COELHO, Marcelo. Barros tem sabor artificial de caipira. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 31 dez. 1993.

\_\_\_\_\_. Manoel de Barros não é Shakespeare. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 jan. 1994.

\_\_\_\_\_. Performance faz parte do texto jornalístico. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 nov. 1996. (Ilustrada).

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. Tradução Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1978. 187 p.

COHEN, Ted. A metáfora e o cultivo da intimidade. In: SACKS, Sheldon (Org.). *Da metáfora*. Tradução Leila Cristina M. Darin et al. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992. p. 9–17.

CORREIA, Tina. O poeta do lixo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 fev. 1990.

COUTINHO, Afrânio e SOUSA, José Galante de. *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. 2. ed. rev. ampl. atual. il. São Paulo: Global; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional / DNL, 2001. 2 v.

COUTINHO, Eduardo F. Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 202–234. (Coleção Fortuna Crítica, 6).

COUTINHO, Eduardo F. *Grande Sertão: Veredas y el language literario*. In: D'ANGELO, Biagio (Ed.). *Verdades y veredas de Rosa: ensayos sobre la narrativa de*

João Guimarães Rosa. Belo Horizonte: PUCMINAS; Fondo Editorial, [2004]. p. 75–89.

COUTO, José Geraldo. Manoel de Barros busca na ignorância a fonte da poesia. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 nov. 1993.

\_\_\_\_\_. A estética do “bom-gostismo”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 09 jan. 1994.

COVIZZI, Lenira. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978. 156 p.

CRUZ, Éster Mian da. A metapoesia em Manoel de Barros. *Universitária*, Araçatuba, v. 2, n. 2, p. 122–139, dez. 1999.

D’ONOFRIO, Salvatore. *Poema e narrativa: estruturas*. São Paulo: Duas Cidades, 1978. 131 p.

DANIEL, Mary Lou. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. 186 p.

DAVID, Nismária Alves. *A (meta) poesia de Manoel de Barros: do lúdico à manifestação do mito*. 2004, 167 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

DIEGUES, Douglas. 4 perguntas para Antônio Houaiss. *Teyu’í*, Ponta Porã, ano 1, n. 1, p. 18, abr./maio1995.

DISCINI, Norma. *O estilo nos textos*. São Paulo: Contexto, 2003. 344 p.

FAGÁ, Marcelo. Nasce um poeta, aos 72 anos. *Istoé – Senhor*, São Paulo, 01 mar. 1989.

FERNANDES., Millôr. No país dos corredores (Apresentando um poeta). *Istoé*, São Paulo, 03 out.1984.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. 1838 p.

FILIPAK, Francisco. *Teoria da metáfora*. Curitiba: HDV, 1983. 156 p.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2001a. 318 p.

\_\_\_\_\_. *Elementos de análise do discurso*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2001b. 93 p.

FLOCH, Jean- Marie. *Alguns conceitos fundamentais em semiótica geral*. Tradução Analice Dutra Pilar. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociosemióticas, 2001. 31 p.

- FRANCISCO, Severino. Errar a língua. *Jornal de Brasília*, Brasília, 01 dez. 1990.
- FREEDMAN, Ralph. *The lyrical novel*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1963. 41 p.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991. 352 p.
- GARBUGLIO, José Carlos. Guimarães Rosa: a gênese de uma obra. *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, v. XLIII, n. 98-99, p. 183-197, jan./jun 1977.
- \_\_\_\_\_. Guimarães Rosa, o pactário da língua. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 22, p. 167-180, 1980.
- GRAWUNDER, Maria Zenilda. *A palavra mascarada: sobre a alegoria*. Santa Maria, RS: Ed. UFSM, 1996. 184 p.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Tradução Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1983. 493 p.
- GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*. Tradução Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002. 155 p.
- GULLAR, Ferreira. O fim da arte. In: \_\_\_\_\_. *Revista Humboldt*. Alemanha: Editora Inter Naciones, ano 34, n. 66, p. 40-45, 1993.
- HEMINGWAY, Ernest. *Hemingway por ele mesmo*. Org. Marcelo Whaterly Paiva e J. C. Bruno. São Paulo: Martin Claret, 1990. p. 44 e p. 81.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*; v. 1.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 1 CD-ROM.
- \_\_\_\_\_. Humildemente. In: BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. p. 9-11.
- \_\_\_\_\_. “Pão ou pães é questão de opiniões...”. *Teyu’í*, Ponta Porã, ano 1, n. 1, p. 16-17, abr./maio1995.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 15 ed. São Paulo: Cultrix, 1995. 162 p.
- JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: \_\_\_\_\_. *A literatura e o leitor; textos de estética da recepção*. Sel. coord. trad. Luiz Costa Lima. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002. p. 67-84.
- JOYCE, James. *Retrato do artista quando jovem*. Tradução José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998. 285 p.

LAKOFF, George e JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Tradução Maria Sophia Zanotto et al. [Grupo de Estudos da Indeterminação e da Metáfora – GEIM]. Campinas, SP: Mercado das letras; São Paulo: Educ, 2002. 360 p. (Coleção As Faces da Linguística Aplicada).

LANDEIRA, José Luiz Lopes. *A construção do sentido na poesia de Manoel de Barros: Estudo de elementos expressivos fonéticos e morfossintáticos*. 2000. 136 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Filologia e Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Estilística da língua portuguesa*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 275 p.

LEONEL, Maria Célia. A palavra em Guimarães Rosa. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 35, p. 201–210, 1995.

LEONEL, Maria Célia. *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. São Paulo: Editora UNESP, 2000. 284 p.

LIMA, Jorge de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974. 228 p.

LIMA, Luiz Costa. Metáfora: do ornato ao transtorno. In: \_\_\_\_\_. *Aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p. 123–186.

\_\_\_\_\_. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. 335 p.

LIMA, Sônia Maria van Dijck. João Guimarães Rosa cronologia de vida e obra. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiro*, São Paulo, n. 41, p. 249–254, 1996.

LIMA, Tânia Maria de Araújo. *Manoel de Barros ou a poética da Ordinarietàade: Uma excursão poética da cidade para a natureza em Face imóvel e Arranjos para assobio*. Fortaleza, 2001. 207 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará.

LINS, Álvaro. Um grande estréia. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 237–242. (Coleção Fortuna Crítica, 6).

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. 154 p.

LOPES, Edward. *Metáfora: da retórica à semiótica*. São Paulo: Atual, 1986. 112 p.

LÖWY, Michael. *Redenção e utopia: o judaísmo libertário na Europa Central, um estudo de afinidade eletiva*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 205 p.

LUCAS, Fábio. O inumerável coração das margens. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 115–120, 2º. sem. 1998.

\_\_\_\_\_. O inumerável coração das margens. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 fev. 1999.

MAAS, Wilma Patrícia. *O cânone mínimo: o bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000. 272 p.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998. 212 p.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: Leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. 203 p.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 8. ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2003. 5 v.

MACLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1969. p. 14–15.

MAGALHÃES, Magda. Martins e MARINHO, Marcelo. A brasilidade em Manoel de Barros e Guimarães Rosa: do regional ao universal. In: MARINHO, Marcelo et al. *Manoel de Barros: o brejo e o solfejo*. Brasília: Ministério da Integração Nacional; Campo Grande: Universidade Católica Dom Bosco, 2002. p. 59–65.

MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. O recado do morro: um diálogo entre Rosa e Heráclito. In: II CONGRESSO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA, 2001, Belo Horizonte, PUC Minas. (Cópia reprográfica).

MARINHO, Marcelo et al. *Manoel de Barros: o brejo e o solfejo*. Brasília: Ministério da Integração Nacional; Campo Grande: Universidade Católica Dom Bosco, 2002. 88 p.

MARQUES, Osvaldino. Canto e plumagem das palavras. In: \_\_\_\_\_. *A seta e o alvo*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1957. p. 9–128.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001. 536 p.

\_\_\_\_\_. *Introdução à estilística*. 3. ed. 1. reimpr. São Paulo: T. A. Queiroz, 2003. 259 p.

MARTINS, Waleska e MARINHO, Marcelo. A obra poética de Manoel de Barros: o processo de criação de neologismos. In: MARINHO, Marcelo et al. *Manoel de Barros: o brejo e o solfejo*. Brasília: Ministério da Integração Nacional; Campo Grande: Universidade Católica Dom Bosco, 2002. p. 47–57.

MARTINS, Wilson. A inteligência que faz história. *República*, São Paulo, n. 16, p. 48–57, fev. 1998. Entrevista concedida a Flávia Rocha.

MATOS, Olgária. *Paris 1968: as barricadas do desejo*. 1981. 105 p.

MAYRINK, Geraldo. Com lama, suor e solidão. *Veja*, São Paulo, 05 jan.1994.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003. 837 p.

MELO, Gladstone Chaves de. *Ensaio de estilística da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Padrão, 1976.

MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande: CECITEC/UFMS, 1991. 244 p.

\_\_\_\_\_. Aspectos da poética de Manoel de Barros. *Ko'embá Pytã*, Campo Grande, Universidade Católica Dom Bosco, jun. 1993.

\_\_\_\_\_. A poética visual de Manoel de Barros. IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 2004. Évora. Atas. Editora da Universidade de Évora. APCL, 2004. v. 3, p. 1–8.

MENEZES, Edna Pereira Silva. *Quatro expoentes da literatura sul-mato-grossense*. Campo Grande: Athenas, 2002. 134 p.

MENEZES, Edna Pereira Silva e MARINHO, Marcelo. A metalinguagem na obra poética de Manoel de Barros: uma leitura do livro *Retrato do Artista Quando Coisa*. In: MARINHO, Marcelo et al. *Manoel de Barros: o brejo e o solfejo*. Brasília: Ministério da Integração Nacional; Campo Grande: Universidade Católica Dom Bosco, 2002. p. 83–88.

MITTERAN, Henri. Prefácio. Tradução Ana Lúcia Cabral e Nilvia Pantaleone. In: BERTRAND, Denis. *O espaço e o sentido: Germinal de Émile Zola*. p. 2–3. (Cópia reprográfica).

MIYAZAKI, Tiekō Yamaguchi. A antecipação e a sua significação simbólica em “São Marcos”, de G. Rosa. In: D’ONOFRIO, Salvatore et al. *Conto brasileiro: quatro leituras*. Petrópolis: Vozes, 1979. p. 61–106.

\_\_\_\_\_. Tresaventuras: Pê-Boi, Manuelzão, Cara-de-Bronze. In: MARCHEZAN, Luiz Gonzaga.; TELAROLLI, Sylvia. (Orgs.). *Cenas literárias: a narrativa em foco*. Araraquara: Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2002. p. 167–186.

MIYAZAKI, Tiekō Yamaguchi e MARINÉZ, Julieta Haidar de. O recado do morro. *Significação: Revista Brasileira de Semiótica*, n. 2, p. 85–108, agosto de 1975..

MIYAZAKI, Tieko Yamaguchi e MARINÉZ, Julieta Haidar de. Os recados do morro. *Mimesis*. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de São José do Rio Preto, n. 2, p. 31–54, 1976.

\_\_\_\_\_. Pedro Orósio, Saturno das Gerais. *Significação: Revista Brasileira de Semiótica*, n. 3, p. 15–36, abril de 1982.

MOISÉS, Carlos Felipe. A própria poesia. In: \_\_\_\_\_. *Poesia não é difícil*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1996. p. 155–162.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1997. 520 p.

\_\_\_\_\_. A prosa poética. In: \_\_\_\_\_. *A criação literária – Prosa II*. 18. ed. São Paulo: Cultrix, 2003. p. 19–68.

\_\_\_\_\_. *História da literatura brasileira*. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 2004. v. 3, 440 p.

MONTEIRO, José Lemos. *A estilística*. Petrópolis: Vozes, 2005. 271 p.

NADAR, Félix. Conjunto Cultural da Caixa. *Félix Nadar: o grande retratista francês*. São Paulo, 2002. (Catálogo de exposição).

NASCIMENTO, Edna Maria Fernandes dos Santos. *Contribuição para o estudo do léxico de Guimarães Rosa*. 1979. 313 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

NASCIMENTO, Edna Maria F. S. e COVIZZI, Lenira Marques. *João Guimarães Rosa: Homem plural, escritor singular*. São Paulo: Atual, 1988. 64 p.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada; história, teoria e crítica*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000. 301 p. (Acadêmica, 16).

NOGUEIRA, Albana Xavier. *A linguagem do homem pantaneiro*. 1989. 386 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Mackenzie. São Paulo.

NOGUEIRA, Maria Carolina de Godoy. *A construção literária da magia em Guimarães Rosa*. 2002. 254 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

NOGUEIRA, Rui. O poeta andarilho do Pantanal. *Correio Brasiliense*, Brasília, 05 jul. 1987.

NOLASCO, Edgar Cezar. Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Manoel de Barros: Datas, encontros, conversas e afinidades literárias. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos (Org.) *Ciclos de Literatura Comparada*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2000a. p. 63–70.

NOLASCO, Edgar Cezar. Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Manoel de Barros: datas, encontros, conversas e afinidades literárias. *Veredas de Rosa II*, Belo Horizonte, PUC Minas/CESPUC, p. 193–196, 2000b.

NOVIS, Vera. *Tutaméia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva, 1989. 138 p.

NUNES, Benedito. A viagem. In: \_\_\_\_\_. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969a. p. 173–179.

\_\_\_\_\_. A viagem do Grivo. In: \_\_\_\_\_. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva. 1969b, p. 181–195.

\_\_\_\_\_. *Tutaméia*. In: \_\_\_\_\_. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva. 1969c, p. 203–210.

\_\_\_\_\_. *De Sagarana a Grande sertão: veredas*. In: \_\_\_\_\_. *Crivo de papel*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1998. p. 247–262.

\_\_\_\_\_. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 144–169. (Coleção Fortuna Crítica, 6).

OLIVEIRA, Hilda Gouveia de. James Joyce e sua obra. In: JOYCE, James. *Retrato do artista quando jovem*. Tradução José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998. p. 271–285.

PAES, José Paulo. Para uma pedagogia da metáfora. In: \_\_\_\_\_. *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. p. 11–34.

PASSOS, Cleusa Rios. Os roteiros de *Corpo de baile*: travessias do sertão e do devaneio. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 5, ano 10, p. 78–98, 1. sem. 2002.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. 368 p.

PENTEADO, Márcia Aparecida de O. *Breve olhar sobre a criação lexical em Manoel de Barros*. 2002. 85 f. Monografia (Especialização em Língua Portuguesa) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Aquidauana.

PEREZ, Renard. *Escritores brasileiros contemporâneos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. 370 p.

PESSOA, Fernando. *Poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1974. p. 58–59.

\_\_\_\_\_. Sobre a poesia. In: \_\_\_\_\_. *Páginas de estética e de teoria e crítica literária*. Lisboa: Ática, [19–], p. 67–81.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 2. ed. Tradução Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970. 218 p.

PRADO JR., Bento. O destino cifrado. *Cavalo azul*, São Paulo, n. 3, p. 5–30, [19–].

PROENÇA, Augusto César. *Memória pantaneira*. Campo Grande: Oeste, 2003. 170 p.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. Trilhas no Grande Sertão. In: \_\_\_\_\_. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Grifo, 1973. p. 155–240.

RAMIRES, Emanuela Maria G. e RUSSEF, Ivan. Aspectos semânticos e lexicais da obra poética de Manoel de Barros. In: RUSSEF, Ivan; MARINHO, Marcelo e NOLASCO, Paulo Sérgio (orgs.). *Ensaaios farpados: arte e cultura no pantanal e no cerrado*. Campo Grande: Letra Livre/UCDB, 2004. p. 129–139.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Tradução Joaquim Torres Costa e Antonio M. Magalhães. Lisboa: Rés, [198–?]. 481 p.

RIMBAUD, Arthur. *Rimbaud livre*. Intr. Trad. Augusto de Campos. 2. ed. 1. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2002. 82 p.

RINCÓN, Eduardo. *Igor Stravinsky: Royal Philharmonic Orchestra*. Tradução Eliana Rocha. São Paulo: Publifolha, 2005. 59 p. (Coleção Folha de Música Clássica).

ROCHA, Luiz Carlos. Guimarães Rosa e a terceira margem da criação lexical. In: MENDES, Lauro B. e OLIVEIRA, Luiz Cláudio de (Orgs.). *A astúcia das palavras: ensaios sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998. p. 81–100.

RÓNAI, Paulo. Bibliografia de & sobre João Guimarães Rosa; Perfil de João Guimarães Rosa; Cronologia. In: ROSA, João Guimarães. *Seleção*. Org. est. e notas Paulo Rónai. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. p. vi-xviii.

\_\_\_\_\_. *Não perca o seu latim*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 263 p.

RÓNAI, Paulo. Os prefácios de *Tutaméia*. In: ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 215–225.

\_\_\_\_\_. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 17–25.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa*. São Paulo: Editora UNESP, 2004. 348 p.

ROSA, João Guimarães. O recado do morro. In: \_\_\_\_\_. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956a. v. 2, p. 385–463.

\_\_\_\_\_. Cara-de-Bronze. In: \_\_\_\_\_. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956b. v. 2, p. 555–621.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. 178 p.

\_\_\_\_\_. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. 193 p.

\_\_\_\_\_. *Grande sertão: veredas*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. 461 p.

\_\_\_\_\_. São Marcos. In: \_\_\_\_\_. *Sagarana*. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 224–255.

\_\_\_\_\_. *Tutaméia*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. 227 p.

\_\_\_\_\_. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62–97. (Coleção Fortuna Crítica, 6). Entrevista concedida a Günter Lorenz.

\_\_\_\_\_. Entremeio com o vaqueiro Mariano. In: \_\_\_\_\_. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994a. v. 2, p. 773–779.

\_\_\_\_\_. *Ave, palavra*. In: \_\_\_\_\_. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994b. v. 2, p. 915–1188.

\_\_\_\_\_. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. 146 p.

\_\_\_\_\_. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003a. 207 p.

\_\_\_\_\_. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. ed. org. not. Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti; tradução Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2003b. 447 p.

ROSA, Maria da Glória Sá; MENEGAZZO, Maria Adélia; RODRIGUES, Idara N. Duncan. Manoel de Barros. In: \_\_\_\_\_. *Memória da arte em Mato Grosso do Sul: história de vida*. Campo Grande: UFMS/ CECITEC, 1992. p. 43–63.

ROSSONI, Igor. Manoel de Barros e Guimarães Rosa: o avesso do avesso. In: RUSSEF, Ivan; MARINHO, Marcelo; SANTOS, Paulo Nolasco dos (Orgs.). *Ensaio farpados: arte e cultura no pantanal e no cerrado*. 2. ed. Campo Grande: Letra Livre/UCDB, 2004. p. 63–74.

SANCHES NETO, Miguel. *Achados do chão*. Ponta Grossa: Universidade Estadual de Ponta Grossa, 1997. 78 p.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

SANTOS, Mário Vitor. Os críticos se explicam. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 jul. 1997.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. Um *outdoor* invisível: imagens do pantanal sulmato-grossense. In: CARVALHAL, Tânia Franco (Coord.). *Culturas, contextos e discursos: limiares críticos do comparativismo*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999. p. 175–183.

\_\_\_\_\_. Nomes e faces de uma região. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos (Coord.). *Literatura comparada: interfaces e transições*. Campo Grande: UCDB/UFMS, 2001. p. 101–111.

\_\_\_\_\_. Guimarães Rosa e Manoel de Barros; um guia para o sertão. *Veredas de Rosa II*, Belo Horizonte, PUC Minas/CESPUC, p. 648–653, 2003.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Tradução not. Vergílio Ferreira. 4. ed. Lisboa: Presença, 1978. 307 p.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 180 p.

SILVA, Kelcilene Grácia da. *A poética de Manoel de Barros: um jeito de olhar o mundo*. 1998. 243 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

SILVA, Kelcilene Grácia da. O poeta revela “uma forma erótica de estar com as palavras”. *Diário Regional*, Ituiutaba, 31 jan. 2003.

SILVA, Silvana Augusta Barbosa Carrijo. A poética manoelina: travessuras lexicais. In: RUSSEF, Ivan; MARINHO, Marcelo e NOLASCO, Paulo Sérgio (orgs.). *Ensaio farpados: arte e cultura no pantanal e no cerrado*. Campo Grande: Letra Livre/UCDB, 2004. p. 151–172.

SILVEIRA, Ênio. Sempre novo alquimista do verbo. In: BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994. (1ª orelha).

SILVEIRA, Ênio. Manoel de Barros: poeta continental. *Teyu’í*, Ponta Porã, ano 1, n. 1, abr./maio1995.

SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva, [19–]. 193 p.

SOUSA, J. P. Uma história crítica do fotojornalismo ocidental. Porto. 1998. Disponível em <[http://www2.ufp.pt/staf/jpsousa/download/historia\\_fotojorn.doc](http://www2.ufp.pt/staf/jpsousa/download/historia_fotojorn.doc)> Acesso em: 04 fev. 2003.

SPERBER, Suzi Frankl. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982. 152 p.

SPIRONELLI, Simone Cristina. *O vocabulário de Manoel de Barros: Construindo sentidos por meio da expressividade das palavras*. 2002. 165 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas.

SPIRONELLI, Simone C. e ISQUERDO, Aparecida Negri. O vocabulário de Manoel de Barros: um estudo sobre os neologismos. In: RUSSEF, Ivan; MARINHO, Marcelo e NOLASCO, Paulo Sérgio (orgs.). *Ensaio farpados: arte e cultura no pantanal e no cerrado*. Campo Grande: Letra Livre/UCDB, 2004. p. 188–201.

STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais. In: JAUSS, Hans Robert. *A literatura e o leitor; textos de estética da recepção*. Sel. coord. trad. Luiz Costa Lima. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002. p. 119–171.

TADIÉ, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Paris: Puf Écriture, 1978. 207 p.

TAQUES, Luiz. Manoel de Barros, libertário da poesia. *Folha de Londrina*, Londrina, 15 out. 1995.

TODOROV, Tzvetan. Em torno da poesia. In: \_\_\_\_\_. *Os gêneros do discurso*. Tradução Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fonte, 1980. p. 95–125.

TORRANO, Jaa. O mundo como função de Musas. In: HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo: Massao Ohno-Roswitha Kempf, 1981. p. 9–122.

TURIBA, Luiz. Manoel de Barros. *Bric-A-Brac*. Brasília, abr/1989.

TURIBA, Luiz e BORGES, João. Pedras aprendem silêncio nele. In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão: Poesia quase toda*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996, p. 323–343.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Tradução Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999. 220 p.

VELOSO, Caetano. Sampa. <[www.caetanoveloso.com.br/sec\\_dvd\\_view.php?language=pt\\_br&id=1](http://www.caetanoveloso.com.br/sec_dvd_view.php?language=pt_br&id=1)>. Acesso em: 29 jan. 2006.

VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. *J. Guimarães Rosa – Correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. 1993. 357 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

VIZIOLI, Paulo. *James Joyce e sua obra literária*. São Paulo: EPU, 1991. 147 p.

WALDMAN, Berta. Poesia ao rés do chão. In: BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda)*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p. 11–32.

WALTY, Ivete e CURY, Maria Zilda. *Textos sobre textos: um estudo da metalinguagem*. Belo Horizonte: Dimensão, 1999. 136 p.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. 5. ed. Tradução José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, [19-]. 384 p.

WISNIK, José Miguel. Recado da viagem. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, ano 2, p. 160–170, 2. sem. 1998.

XISTO, Pedro. À busca da poesia. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 113–141. (Coleção Fortuna Crítica, 6).

**BIBLIOGRAFIA GERAL**

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. 8.ed. 18 reimp. Coimbra: Almedina, 2005. 817 p.

ÁVILA, Affonso. *O modernismo*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. 227 p.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini et al. 3 ed. São Paulo: Editora UNESP, 1993. 439 p.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. 275 p.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. 2. ed. São Paulo: Humanitas, 2001. 172 p.

\_\_\_\_\_. *Teoria semiótica do texto*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2001. 96 p.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. 231 p.

BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Tradução Grupo CASA. Bauru: EDUSC, 2003. 442 p.

BLIKSTEIN, Izirdoro. *Kaspar Hauser ou a fabricação da realidade*. 9 ed. São Paulo: Cultrix, 2003. 98 p.

BORGES, Jorge Luis. A metáfora. In: \_\_\_\_\_. *Esse ofício do verso*. Tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 29–49.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1997. 220 p.

BOUSOÑO, Carlos. *Teoria de la expresión poética*. 6.ed. Madrid: Gredos, 1976. 2 v.

BRADBURY, Malcolm & Mc FARLANE, James (Org.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 556.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. 311 p.

CAMPOS, Vera Mascarenhas de. *Borges & Guimarães*. São Paulo: Perspectiva, 1988. 177 p.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: Origens e unidade*. São Paulo: Edusp, 1999. v. 2.

- CHIAMPI, Irleamar. (Coord.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991. 222 p.
- COURTÉS, J. *Introdução à semiótica narrativa e discursiva*. Tradução Norma Backes Tasca. Coimbra: Almedina, 1979. 190 p.
- COUTINHO, Eduardo F. *Literatura comparada na América Latina: ensaios*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003. 412 p.
- DUARTE, Lélia Parreira e ALVES, Maria Thereza Abelha. *Outras margens: estudo da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. 368 p.
- DUBOIS, J. *Retórica geral*. Tradução Carlos Felipe Moisés, Duílio Colombini e Elenir de Barros. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1974. 277 p.
- DUBOIS, J. et al. *Retórica da poesia: leitura linear, leitura tabular*. Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1980. 311 p.
- FABRIS, Annateresa (Org.) *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994. 160 p.
- FERNANDES, José. *A loucura da palavra*. Barra do Garças: Universidade Federal de Mato Grosso, 1987. 94 p.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978. 126 p.
- \_\_\_\_\_. *As formas do falso*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. 132 p.
- HANSEN, João A. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. 2. ed. São Paulo: Atual, 1987. 112 p.
- HECKLER, Evaldo, BACK, Sebald e MASSING, Egon. *Dicionário morfológico da língua portuguesa*. São Leopoldo: UNISINOS, 1984, 5 v.
- LANDEIRA, José Luiz Lopes. *Momentos enunciativos da poesia errante*. 2005. 291 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Departamento de Educação, Universidade de São Paulo.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Tradução R. M. Rosado Fernandes. 4. ed. Lisboa: Calouste Gulbembkian, 1993. 294 p.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de lingüística para o texto literário*. Tradução Maria Augusta Bastos de Mattos. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 212 p.
- MARQUETTI, Flavia. E – ê – ê – ê – ê – ê – eh, morro! Uma leitura de O recado do Morro. *Itinerários*. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, n. 8, p. 85–98, 1995.

- MARTINS, Wilson. Guimarães Rosa na sala de aula. In: DANIEL, Mary Lou. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1968. p. xi-xxxvii.
- MELLO, José Geraldo Pires. *Figuras de estilo*. São Paulo: Rideel; Brasília: UniCEUB, 2001. 142 p.
- MELO NETO, João Cabral de. “Geração de 45”. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 739–761.
- MENDES, Lauro Belchior; OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de (Orgs.). *A astúcia das palavras: ensaios sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG, 1998. 158 p.
- MURRY, J. Middleton. *O problema do estilo*. Tradução Aurélio Gomes de Oliveira. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1968. 159 p.
- NASCENTES, Antenor. *Noções de estilística e de literatura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1929. 82 p.
- OLIVEIRA, Vera Lúcia. *Poesia, mito e história no modernismo brasileiro*. São Paulo: UNESP; Blumenau: FURB, 2002. 342 p.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. 743 p.
- PILLA, Éda Heloisa. *Os neologismos do português e a face social da língua*. Porto Alegre: AGE, 2002. 104 p.
- POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: \_\_\_\_\_. *Poemas e ensaios*. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1985. p. 101–112.
- REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 253 p.
- ROCHA, Luiz Carlos de Assis. *Estruturas morfológicas do português*. Belo Horizonte: UFMG, 1998. 248 p.
- SAMPAIO, Maria Lúcia Pinheiro. *Processos retóricos na obra de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: HUCITEC, 1978. 168 p.
- SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: Ensaio de ontologia fenomenológica*. Tradução e notas Paulo Perdigão. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1997. 782 p.
- SILVA, Ignácio Assis. *Figurativização e metamorfose*. São Paulo: Editora da UNESP, 1995. 276 p.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. 596 p.

SPERA, Jeanne Mari Sant'Ana. *As ousadias verbais em Tutaméia*. São Paulo: Arte&Cultura, 1995. 216 p.

SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976. 178 p.

TEZZA, Cristovão. *Entre a prosa e poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. 319 p.

## **ANEXOS**

## ANEXO I – Ilustração de Poty



ANEXO II – Poema de *Concerto a céu aberto para solos de ave*

## XXIV

Ouço uma frase de aranquã: ên-ên? ço-hô! ahê  
han? hum?...

Não tive preparatório em linguagem de aranquã.  
Caligrafei seu nome assim  Mas pode uma  
palavra chegar à perfeição de se tornar um  
pássaro?

Antigamente podia.

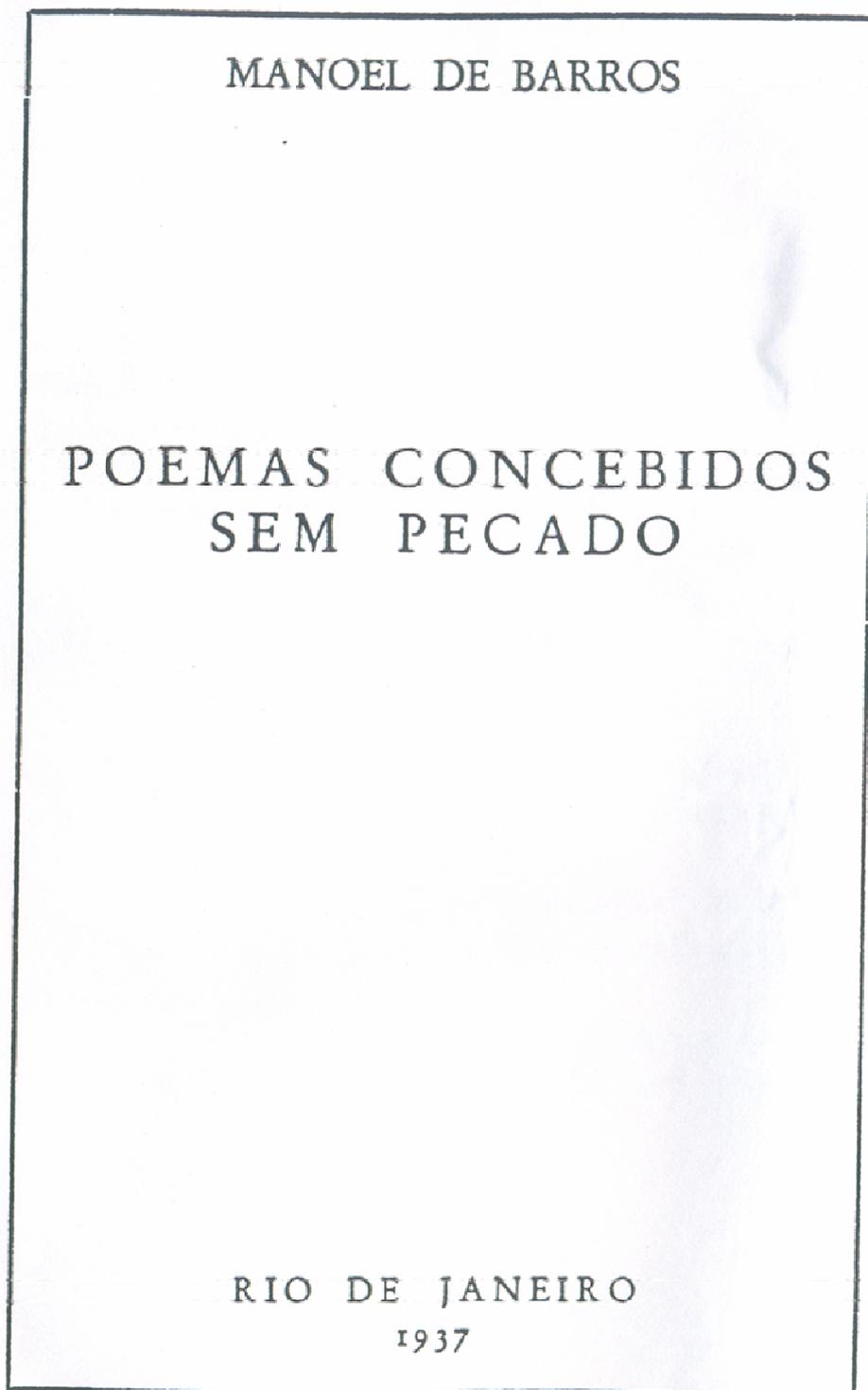
As letras aceitavam pássaros.

As árvores serviam de alfabeto para os Gregos.

A letra mais bonita era a T (palmeira).

Garatujei meus pássaros até a última natureza.

ANEXO III – Fac-símile da 2. ed. de *Poemas concebidos sem pecado*, de 1974, que reproduz, “com enxertos e podas”, a edição de 1937.



*Este roemas concebidos sem peccao* e livro dos 20 anos. Distribuído entre meia dúzia de amigos em 1937, aparece hoje com enxertos e podas.

O autor

## CABELUDINHO

1.

Sob o canto do bate-num-quara nasceu Cabeludinho  
 bem diferente de Iracema  
 desandando pouquíssima poesia  
 o que desculpa a insuficiência do canto  
 5 mas explica a sua vida  
 que juro ser o essencial

— Vai **disrremelar** esse olho, menino!  
 — Vai cortar esse cabelão, menino!  
 Eram os gritos de Nhanhá.

2.

Um dia deu de olho com a menina  
 com a menina que ficou reinando  
 na sua meninice

Dela sempre trazia novidades:

5 — Em seus joelhos pousavam mansos cardeais...  
 7 — Está com um leicengo bem na polpa  
 quase pedi o carnegão pra isca de rubafo...

Dela sempre trazia novidades:

10 — A ladeira falou pro caminhão: “pode me **descer de motor**  
 parado, benzinho...”  
 Era o pai dela no guidão.

3.

Viva o Porto de Dona Emília Futebol Clube!!!

— Vivooo! vivaaaa! urrrra!

— Correu de campo dez a zero e num vale de botina!  
plong plong, bexiga boa

— Só joga se o Bolivianinho ficar no quiper

— Tá bem, meu gol é daqui naquela pedra

plong plong, bexiga boa

— Eu só sei que meu pai é chalaneiro, mea mãe é lavandeira  
e eu sou beque-de-avanço do Porto de Dona Emília

o resto não tô somando com qual é que foi o índio  
que frechou São Sebastião...

— Ai ai, nem eu

Uma negra chamou o filho e mandou comprar duzentos  
de anil

— Vou ali e já volto já

Mário-Maria do lado de fora fica dando pontapés no vento

— **disilimina** esse, Cabeludinho!

plong plong, bexiga boa

— Vou no mato passá um taligrama...

4.

Nisso chega um vaqueiro e diz:

— Já se vai-se, Quério? bueno, entonces seja felizardo lá  
pelos rios de janeros...

— Agradece seu Marcão, meu filho

— Quê mané agradecê, quero é minha funda  
vou matando passarinhos pela janela do trem  
de preferência amassa-barro

ver se Deus me castiga mesmo

Havia no casarão umas velhas consolando Nhanhá  
que chorava feito uma dismanchada

— Ele há de voltar ajuizado

— Home-de-bem se Deus quizer

As quatro o auto baldeou o menino pro cais  
 moleques do barranco assobiavam com todas as cordas da lira  
 — Té a volta pessoal, vou pra macumba.

5.

No recreio havia um menino que não brincava  
 com outros meninos  
 O padre teve um brilho de descobrimento nos olhos  
 — POETA!  
 O padre foi até ele:  
 — Pequeno, porque não brinca com os seus colegas?  
 — É que estou com uma baita dor de barriga  
 desse feijão bichado.

6.

Carta acróstica:

“Vovó aqui é tristão  
 ou fujo do colégio  
 viro poeta

5 ou mando os padres....”

Nota: se resolver pela segunda, mande dinheiro para com-  
 parar um dicionário de rimas e um tratado de versificação  
 de Olavo Bilac e Guima, o do lenço...

7.

Eta mundão  
 moça bonita  
 cavalo bão  
 este quarto de pensão  
 a dona da pensão  
 e a filha da dona da pensão  
 sem contar a paisagem da janela que é de se entrar de soneto  
 e o problema sexual que me disseram sem roupa alinhada  
 não se resolve.

8.

— Sou uma virtude conjugal  
adivinha qual é?

— Um jambo?  
um jardim outonal?

5 — Não

— Uma louca  
as ruínas de Pompéia?

— Não

— És uma estátua de nuvem?  
10 o muro das lamentações?

— Não

— Ai, entonces que reino é o teu, *darling*?  
me conta te dou fazenda?

me afundo deixo o cachimbo?

15 me conta que reino é o teu?

— Não

mas pode pegar em mim que estou uma Sodoma...

9.

Entrar na Academia já entrei  
mas ninguém me explica porque que essa torneira aberta  
neste silêncio de noite  
parece poesia jorrando...

5 sou bugre mesmo

me explica mesmo

me ensina modos de gente

me ensina a acompanhar um enterro de cabeça baixa

me explica porque que um olhar de piedade

10 cravado na condição humana

não brilha mais do que anúncio luminoso?

qual, sou bugre mesmo

só sei pensar na hora ruim

15 na hora do azar que espanta até a ave da saudade

sou bugre mesmo

me explica mesmo  
 se eu não sei parar o sangue que que adianta  
 não ser imbecil ou borboleta?  
 me explica porque penso naqueles moleques  
 20 como nos peixes  
 que deixava escapar do anzol com o queixo arreventado?  
 qual, antes melhor fechar essa torneira, bugre velho...

10.

Pela rua deserta atravessa um bêbedo comprido e oscilante  
 como bambu  
 assobiando...

Ao longo das calçadas algumas famílias ainda conversam  
 Velhas passam fumo nos dentes mexericando...

Nhanhá está aborrecida com o neto que foi estudar no Rio  
 e voltou de ateu

— Se é pra desaprender, não precisa mais estudar

Pasta solitário um cavalo solto no fim escuro da rua  
 O rio calmo lá em baixo pisca luzes de lanchas acordadas  
 Nhanhá choraminga:

— Tá perdido, diz que negro é igual com branco!

11.

A última estrela que havia no céu  
 deu pra desaparecer  
 o mundo está sem estrela na testa

Foi o vento quem embrulhou minhas palavras  
 meteu no imbigo e levou pra namorada?

Eram palavras de protesto idiota!

Como o vento leva as palavras!

Me lembrar que o único riso solto que encontrei era pago!

É preciso AÇÃO AÇÃO AÇÃO  
Levante desse torpor poético, bugre velho!

Enfim Cabeludinho, é você mesmo quem está aqui?  
Onde andarão os seus amigos do Porto de Dona Emília?

## POSTAIS DA CIDADE

### *O Escriínio*

Um poeta municipal já me chamara a cidade de escriínio  
Que àquele tempo encabulava muito porque eu não sabia  
o seu significado direito.

Soava como escárnio.

5 Hoje eu sei que escriínio é coisa relacionada com jóia,  
armário, cofre de bujingangas...

Por aí assim.

Contudo a cidade era em cima de uma pedra branca  
enorme.

40 E o rio passava lá em baixo com piranhas camalotes  
pescadores e lanchas carregadas de couros vacuns fedidos.

Primeiro vinha a rua do Porto: sobrados remontados  
na ladeira, flamboyants, armazens de secos e molhados,

E mil turcos babaruches nas portas comendo sementes  
de abóbora...

Depois, subindo a ladeira, vinha a cidade propriamente  
dita com a estátua de Antônio Maria Coelho, herói da guerra  
do paraguai, cheia de bezouros na orelha.

E mais o Cinema Excelsior onde levavam um filme de  
Tom Mix 35 vezes por mês.

E tudo o mais.

Escriínio entretanto era Negra Margarida

- Boa que nem mulher de santo casto:  
 Nhanhá mijava na rede porque brincou com fogo de dia
- 25 — Mijo de véia não disaparta nosso amor, né benzinho?  
 — **Yes!**  
 Um dia Nhanhá Gertrudes fazia bolo de arroz.  
 Negra Margarida socava pilão.  
 E eu nem sei que fazia mesmo.
- 30 Veio um negro risonho e disse sem perder o riso:  
 — Vãobora comigo, negra?  
 E levou Margarida enganchada no dedo pra **S.** Saruê.

Daí eu fiquei naquele casarão que tinha noites **de medo**.  
 Nhanhá sonhava bobagens que eu fugi de casa **pra ser**  
 S chalaneiro no Porto de Corumbá!

O mijo de Nhanhá sentia, no pingar, um vazio **inédito**  
 e fazia uma lagoinha boa no mosaico...

— Desse tempo adquiri a mania de mirar-me no espelho  
 das águas...

### *A draga*

A gente não sabia se aquela draga tinha nascido ali  
 no Porto como um pé de árvore ou uma duna.

— E que fosse uma casa de peixes?

Meia dúzia de loucos e bêbedos moravam dentro dela,  
 enraizados em suas ferragens.

Dos viventes da Draga era um o meu amigo Mário-pegasapo.

Se **arrastava de noite** pela beira das casas como um  
 caranguejo trôpego.

A procura de velórios.

Gostava de velórios.

Os bolsos de seu ~~grande~~ casaco andavam estufados de gias.

Ele esfregava no rosto as suas barriguinhas frias.

15 Geléia de sapos!

Só as <sup>↑</sup>crianças e as putas do jardim entendiam a sua fala de furnas brenhentas.

Quando Mário morreu, um literato oficial, em necrológio caprichado, chamou-o de Mário-captura-sapo! Ai que dor.

Ao literato cujo fazia-lhe nojo a forma coloquial.

Queria *captura* em vez de *pega* para não macular (sic) a língua nacional lá dele...

O literato cujo, se não engano, é hoje senador pelo Estado.

Se não é, merecia.

A vida tem suas descompensações.

Da velha Draga

Abrigo de vagabundos e de bêbedos, restaram as expressões: *estar na draga*, *viver na draga* por *estar sem dinheiro*, *viver na miséria*

Que ora ofereço ao filólogo Aurélio Buarque de Holanda

Para que as registre em seus léxicos

Pois que o povo já as registrou.

*Seo Margens*

Seo Zézinho-margens-plácidas, célebre fazedor de discursos patrióticos, agora aposentado, morava em seu sítio

denominado *A Abóbora Celeste*, numa curva da estrada, que procurava a Cacimba-da-Saude.

5 Vendia passarinhos e demais produtos do sítio.

A gente negociava:

— Seo Margens, dá duzentão de sabiá...

Vinham 3 sabiás: 2 de quiçaça e 1 de laranjeira.

### *Maria-pelego-preto*

Maria-pelego-preto, moça de 18 anos, virgem, era abundante de pelos no pente.

A gente pagava pra ver o fenômeno.

A moça cobria o rosto com um lençol branco e deixava pra fora só o pelego preto que se espalhava quase até pra cima do umbigo.

Era uma romaria *chimite!*

Na porta o pai entrevado recebendo as entradas...

Nos fundos a mãe rezando Glória a Deus nas Alturas...

0 Um senhor respeitável disse que aquilo era uma indignidade e um desrespeito às instituições da família e da pátria!

Mas parece que era fome.

### *O precipício*

Mariquinha-bezouro desembarcou da lancha *Iguatemi* num dia aziago

Virou logo as costas para o rio, subiu a ladeira Cunha e Cruz, entrou na cidade xingando Deus e o mundo.

5 Até rolar pela barranqueira

E desaparecer.

Foi parar nos fundos de um precipício.  
 Lá onde branquejam os ossos do Sargento Aquino fu-  
 zilado na revolta de 1917  
 4 Debaixo de um tarumeiro.

*Cacimba-da-Saude*

Descendo um trilheiro de pedras ladeado por cansação  
 A gente *dávamos* na Cacimba.  
 Na estrada à direita o casebre de Inácio-Rubafo, que  
 tinha esse nome porque se alimentava de lodo.

5 Aberta na grande pedra branca da cidade a Cacimba!  
 De águas milagrosas  
 Cheínhas de sapos!

Lá  
 A gente *matávamos* bentevi a soco.

## RETRATOS A CARVÃO

*Polina*

— Como é seu nome?

— Polina

Não sabia dizer Paulina

Teria 8 anos

5 Rolava na terra com os bichos

Tempo todo o nariz escorrendo

— Você tem saudade do sítio Polina?

Que tinha.

— O que você fazia lá?

10 Que rastejava tatu.

Voltava correndo avisar o padrasto: *lá no brecha tem uma!*

Tornasse pra casa sem rasto apanhava no *sêso*.

Era *sêso* mesmo que empregava.

15 Usava uma algarávia

Herdade de seus avós africanos e diversos assobios para chamar nambu

O pirizeiro estava sempre *carregado* de passarinhos...

Polina há dois meses foi se embora de nossa casa

Um bicho muito pretinho com pouca experiência de sofrimento

Mas pra sua idade o suficiente.

*Cláudio*

Cláudio, nosso arameiro, acampou debaixo da árvore  
para tirar postes de cêrca

Muito brabo aquele ano de sêca

Vinte léguas em redor, contam, só restava aquela po-  
5 cinha d'água:

Lama quase

Metro de redondo

Palmo de fundo.

Alí tinha um jacaré morador magrento

10 Compartilhando essa aguinha bem pouca

De tão sós e sujos Cláudio  
E esse jacaré se irmanavam.

De noite na rede estirada

Nos galhos da árvore

15 Cláudio cantava cantarolava:

*Ai Morena não me escreve*

*Que eu não sei a ler*

Pra lavar a feição

Bem de cêdo

20 Esse Cláudio agachava no poço batia no ombrinho  
magro daquele jacaré: — *licença amigo...*

Que se afastava pro homem lavar-se

Que se lavava, enchia o cantil

E rumava pra cêrca uma légua dali

25 Depois, contam, Cláudio levou esse jacaré para casa  
Que vive hoje no seu terreiro

Bigiando as crianças.

Pode ser.

*Sebastião*

Todos eram iguais perante a lua  
 Menos só Sebastião, mas ele era diz-que louco daí pra  
 fora.

— Jacaré no seco anda? perguntava.

5 Meu amigo Sebastião  
 Um pouco louco

Corria divinamente de jacaré. Tinha um  
 Que era da sela dele somentes  
 E estranhava as pessoas.

10 Naquele jacaré ele apostava corridas com qualquer peixe.  
 Que esse Sebastião era ordinário!

Desencostado da terra  
 Sebastião  
 Meu amigo  
 15 Um pouco louco.

*Raphael*

Quando Juvêncio apareceu  
 Mascava uma raiz de pobreza coisa que serve!  
 E cuspiu dentro de casa o amargo em nós.

Na trouxa  
 5 Trouxe Raphael.

Raphael não era o pintor  
 Nem o anjo de Raphael

Ponhamos que fosse um anjo  
 O anjo de sua mãe

6 Petrônia descia lavandeira

Pro corgo

Juvêncio curava do gado bicheiras

Raphael era um pouquinho miserável

Tal como sua idade o permitia!

15 À noite vinha uma cobra, dizque;

Botava o rabo na boca do anjo

E mamava no peito de Petrônia

Juvêncio acariciava o ofídio

Pensando fossem os braços roliços da mulher!

20 Petrônia tinha estremecimentos doces

Bem bom.

Cenário de luar. 2.º ato.

Papagaio-louro-de-bico-dourado estava com fome

Desceu das folhas verdes

25 Ou verdes folhas conforme apreciais melhor

E começou a roer um naco

Um naco da testinha tenra

De Raphael

Havia estrelas no céu

30 Suficientes para o poeta mais de romântico possível

E eu poderia colocar outras peças

Muitas, além de estrelas. Porém.

Sou um pobre narrador menso

Fosse isto uma Grécia de Péricles não vê

35 Que deixava passar este conto

Sem de exâmetros entrar!

Mandava vir cítaras e eólicas harpas

Convocava

Anjos de bundas redondas e troços do fundo do mar.  
40 Porém.

Nem toco harpa.  
Só uma viola quebrada  
Surda como uma porta  
Mais nada.

45 De resto  
Juvêncio não é um herói.  
Raphael não tem mãe Clitmnestra.  
E nenhuma cidade disputará a glória de me haver  **dado**  
à luz.  
50 Falo da vida de um menino do mato sem importância.  
Isto não tem importância.

### *Antoninha-me-leva*

Outro caso é o de Antoninha-me-leva;  
Mora num rancho no meio do mato e à noite recebe os  
vaqueiros tem vez que de três e até quatro comitivas  
Ela sozinha!

5 Um dia a preta Bonifácia quiz ajudá-la e morreu.  
Foi enterrada no terreiro com seu casaco de flores.  
Nessa noite Antoninha folgou.

Há muitas maneiras de viver mas essa de Antoninha  
era de morte!

10 Não é sectarismo, titio.  
Também se é comido pelas traças como os vestidos  
A fome não é invenção de comunistas, titio.  
Experimente receber três e até quatro comitivas de boia-  
leiros por noite!

COMPOSTO E IMPRESSO  
NAS OFICINAS DA  
GRÁFICA OLÍMPICA EDITORA, LTDA.  
RUA DA REGENERAÇÃO, 475 - BONSUCESSO  
RIO DE JANEIRO - GB - BRASIL  
EM ABRIL DE 1974