

A metáfora em Manoel de Barros e Guimarães Rosa

Kelcilene Grácia-Rodrigues*
Rauer Ribeiro Rodrigues**

Resumo

O discurso das poesias de Manoel de Barros e o das narrativas de Guimarães Rosa constroem estilos poéticos erigidos, em muito, a partir do tropos imagético. Em Barros, a metáfora instaura – valendo-se de rupturas semânticas, fragmentação de frases, montagem caótica de versos, ausência de semelhança causal entre as coisas – significação que subverte o real como denúncia da coisificação do homem por sociedade desumanizadora que precisa, urgentemente, ser modificada, subvertida, revolucionada. Em Rosa, a metáfora surge, quase sempre, na reiteração de imagens, embalada por onomatopeias, crispada por neologismos, amplificada por subversiva sintaxe, em jogo lúdico que exprime o *ethos* poético e a ética do autor. Este artigo analisa em paralelo o estilo dos dois autores, examinando – em suas obras – a elaboração do jogo metafórico e respectivos efeitos de sentido.

Palavras-chave: *Ars poetica*. Discurso. Estilo. Narrativa. Poesia.

O objetivo deste artigo é estudar a construção da metáfora na poesia de Manoel de Barros e na narrativa de Guimarães Rosa. Pretendemos demonstrar que os dois escritores, normalmente aproximados, devido ao inusitado das respectivas obras, são muito diversos entre si, ao menos no que diz respeito aos jogos metafóricos que empreendem.

A expressão metafórica pode parecer inicialmente 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

* Professora Adjunta e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Três Lagoas. E-mail: kelcilenegracia@uol.com.br

** Professor Adjunto de literatura brasileira na UFMS; atua no mestrado em Letras da UFMS; faz estágio pós-doutoral em Literatura Comparada e Teoria da Literatura na UERJ. E-mail: rauer.rauer@uol.com.br

Data de submissão: Set. 2011 - Data de aceite: Nov. 2011

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 distanciam, pois em Rosa o jogo metafórico é amplamente sinestésico, nasce concomitante a neologismos lexicais, ao passo que em Barros predominam as imagens visuais, que empreendem como que uma revolução semântica.

Para os principais estudiosos da metáfora, em que pese a contribuição específica de cada um, a metáfora é desvio, constitui uma transposição de uma palavra que, levada de um conceito a outro, deixa sua acepção original e figura uma ideia diversa e inesperada. Na metáfora, o enunciado apresenta um sentido, mas a enunciação constrói outro. A palavra utilizada como metáfora não apresenta o sentido do senso comum do dicionário: no discurso poético faz-se 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 que acaba de nascer. A linguagem, na sua função poética, liberta-se da prática monovalente do uso linguístico, confere um novo sentido às palavras, cria 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.”

Segundo as virtudes delineadas por Aristóteles (1964, p. 309), a metáfora deve distinguir-se pelo “ornamento lin-

guístico” e pelo “rico engenho”, ou seja, por um mecanismo importante no estilo capaz de produzir efeitos estilísticos determinantes, somente a dominando aquele que é “capaz de perceber as semelhanças”. Na expressão de Paul Valéry (1999, p. 197), “a Poesia é uma arte da Linguagem”. Trata-se de uma nova ordem linguística fundada sobre as ruínas da antiga ordem, por meio da qual se constrói um novo tipo de significação.

A figura poética cria tensividade por meio da diferente natureza dos termos em relação, pelo contraste dos componentes dissímiles. Seja metáfora arrojada, seja metáfora simples, seja metáfora construída a partir de uma junção de imagens em que cada termo já está complexificado em segundo grau, a metáfora surge, segundo Lopes (1986, p. 32), de um quadrado semiótico construído pela oposição ser-parecer, na dêixis que caminha do não-parecer para o ser: como “mistério”, ela é, mesmo que não pareça, e emerge da substituição “de um termo ausente, que sentimos como ‘próprio’, por um termo presente, que percebemos como ‘impróprio’” (LOPES, 1986, p. 9). Ao juntar mundos diferentes pela imaginação criadora, argumenta Lopes (1986, p. 100), a metáfora revela de modo intuitivo um conhecimento ameaçador e subversivo, antirracionalista, que produz não só revelação cognitiva, mas, cartase emocional. Como desvio da linguagem, o tropos metafórico constitui um estilo, por meio 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).

É a metáfora o tropos privilegiado por meio do qual a linguagem se renova e empreende um conhecimento re-novado da realidade, uma vez que “a metáfora desempenha um papel essencial na linguagem cotidiana e no pensamento” (cf. propõem LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 43). A metáfora, a nosso ver, e tendo por substrato as diversas teorias sobre o tema, no caso em especial o estudo de Filipak (1983), pode se apresentar como de primeiro grau, de segundo grau, de invenção ou complexa, quando aglutina em um mesmo termo duas ou mais metáforas de segundo grau (para estudo amplo sobre essa terminologia, ver GRÁCIA-RODRIGUES, 2006).

Vejamos o jogo imagético singular que constitui o estilo de Barros e o estilo de Rosa para compará-los entre si.

A metáfora complexa de Manoel de Barros

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.

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 ho-

rizonte de significados imprevistos. Portanto, o poeta transgredir para esboçar uma nova relação, 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 somente para exemplificar, imagens como estas: “Um beija-flor de rodas vermelhas”, “Um alicate cremoso”, “Um parafuso de veludo”.

O estranhamento pela força da metáfora estonteante surge em poemas mais longos como também em poemas que se resumem a um verso, uma única linha tornada signo poético, um tropos com a instantaneidade do haicai, a velocidade narrativa do microconto, a verdade irônica do aforisma 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); “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 por meio do procedimento da montagem de metáforas insólitas. Mesmo nesse universo imagético, a definição metalinguística de poesia está sempre em foco. Barros constrói um tropos que une duas metonímias para reproduzir o metafórico, instaurado 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 surge como metonímia de verão e crepúsculo como imagem de tempo; depois, a cigarra transmuta-se em poeta e o crepúsculo em símile do constructo do poético. 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.

Ainda que o poeta utilize, no plano das figuras, a comparação, esta não deixa de estar no universo do metafórico, do imagético, como em

Limos cingem meu exílio
Me desejam
Tentam enveredar meus pés.
Em suas pedras moram meus indícios
(BARROS, 1991, p. 30),

poema no qual se vê a identificação do eu-poético com a terra de onde proveio e que é o elemento substantivo de sua formação material. Nesse ponto, a metáfora constrói-se por um processo relacional em razão da força de um interpretante que aproxima o homem do limo e predica seus atributos no enunciado: “o homem é limo”. Reverbera a denúncia de que o homem é terra e em terra tornará. Conflui também a dura referencialidade de *pedra*, que metaforiza o homem como um ser mineral.

Em

Um girassol se apropriou de Deus: foi em
Van Gogh
(BARROS, 1994, p. 17),

a metáfora realiza-se pela correspondência que estabelece em torno da qualidade do girassol e o existir de Deus, o que sem dúvida predica em nível otimizado a ação do artista como um fabricante de belezas. Pelas mãos habilidosas do pintor, o signo representa o objeto e o revela na instância de perfeição. Van Gogh é conhecido pelos quadros que retratam os girassóis. Daí, a relação que o poeta estabelece entre o pintor e o girassol, mas no fundo o que ele faz é conferir ao artista a estatura de Deus, pois ambos são criadores, embora, nesse poema de Barros, Deus surja de modo panteísta e imanente, não sendo capaz, portanto, como o poeta, de instaurar o poético e o literário.

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 esta suscita. Para o eu-poético, a verbena provoca sensação de melancolia, de fastio e de constância repetitiva. Assim, deve existir uma razão pela qual o poeta aponta o tédio de verbena. Possivelmente, essa planta apresente 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.

Entretanto, o universo poético de Barros não é permeado somente pelas metáforas convencionais. A maioria das

imagens do poeta fundamenta-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, como acontece no poema “Vi um incêndio de girassóis na alma de uma / lesma” (BARROS, 1991, p. 22), no qual o significado potencializado desafia as associações possíveis e esperadas.

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 a expressão, mas a revigora, o fragmento poético não revela de imediato seu significado pleno. Os versos produzem um estranhamento pela impertinência associativa (“alma de uma/ lesma”). Fosse “alma do homem” e a relação semântica completar-se-ia, a metáfora resolver-se-ia, mas na expressão “alma de uma/ lesma”, o significado interroga-se ao destruir certezas religiosas cristalizadas.

O poeta atribui à metáfora um objeto inusitado, insólito, levando a impertinência ao extremo. As palavras escolhidas suscitam uma realidade nova. A coerência poética resultante assegura a validade do verso, como linguagem logicamente aberrante, mas poeticamente viável. Nesse poema, a normalidade equivale a criar um novo nexo, que legitima as incongruências à medida que se

acumulam. O poeta expande o significado de uma maneira diferente, que lhe é própria e que se torna marca de uma feição muito especial, caracterizadora de seu estilo.

A poesia para Barros 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 leva a que muitas das imagens fulguem como inaugurante do real, ao desvelarem uma semântica nova, inusitada.

No Tratado das Grandezas do Ínfimo estava escrito:
Poesia é quando a tarde está competente para
dálías.
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 sequência 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 que tende ao nominal, com a ação tornada estado. Temos, pois, uma oposição entre voz passiva e voz ativa, e o poema, sendo descritivo, leva a que o verbo de ação, “proteger”, desloque-se, surgindo semanticamente como um verbo de estado.

Quanto aos efeitos de sentido, vemos a luz “empoçada” estabelecer as avencas como o seu par metafórico. O estado comparativo fica fluido, apesar de os 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, quicá, de uma esperança.

Existe uma manhã – “a manhã” do primeiro verso –, e essa manhã, na jun-

ção 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 polo negativo, cujo polo 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 prosopopeia, 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 “empoçada”, 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.

No campo das metáforas, Barros, em certa parte, não se assemelha ao que os outros escritores fazem. O poeta apresenta uma maneira muito própria de construir a metáfora. 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 “miope” 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; aque-

la, 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 escura, 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. 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 constroem 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 escaudante 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”, anunciando 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 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”.

Em Manoel de Barros encontramos 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 metalinguisticamente, 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 (o que nos lembra a cantiga que canta a “realidade” como “o avesso do avesso / Do avesso do avesso” (VELOSO, Caetano, 1978). Assim, 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, esborea diante da realidade, mas se realiza na poesia, pois a poesia voa fora da asa.

A metáfora sintático-lexical de Guimarães Rosa

A *poiesis* do ficcionista mineiro faz-se da revitalização contínua do material linguístico com que trabalha; em entrevista que concedeu a Günter Lorenz, Rosa (1991, p. 89) afirma 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 construção linguística, dedica-se à busca do inexplorado.

O esforço de busca lexical visa a apresentar o novo, o recém-nascido, a recuperar a palavra em sua fonte, para que esta se exhiba em todo o seu canto e plumagem ao construir o discurso narrativo poético. O objetivo empreendido por Rosa na construção da trama textual mostra o inusitado e surpreende o leitor pela sintaxe ao evitar o lugar comum de construções frásicas convencionais, ossificadas pela estrutura repetida *ad nauseam* no falar cotidiano ou no cânone da língua literária. Ao descongelar a linguagem cotidiana e a língua literária por meio de inovações sucessivas, Rosa exige do leitor uma nova postura para apreensão da linguagem e do mundo, define um novo “horizonte de expectativa”, para utilizarmos um termo da estética da recepção (cf. p.e. JAUSS, 2002, p. 73; STIERLE, 2002, p. 122-131).

Rosa patemiza e conscientiza o destinatário, oferecendo-lhe um novo horizonte com a estratégia discursiva da renovação lexical e do estranhamento sintático, decorrente do inusitado tropos metafórico de sua ficção.

Em “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 e 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 em outras passagens rosianas. Em “O sol ia subindo, por cima do vôo verde das aves itinerantes” (ROSA, 1976, p. 358) evidencia-se 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 onomatopeia do suave bater de asas das aves itinerantes. Nessa frase, do conto “A hora e vez de Augusto Matraga”, o sol a subir e o “vôo 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. A principal característica dessas passagens é que estas aglutinam mais de uma metáfora; em muitas delas, tal acúmulo de imagens atua de forma sinestésica, com apelo a mais de um dos sentidos humanos. Em

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, desregral, 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 gemer das rôlas e do assovio limpo e carinhoso dos sofrês, cada palmeira semelhando um bem-querer, coroada 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 é a beleza da terra dos Gerais e a alegria de Orósio em saber que Alquiste vê, como ele, a beleza local. Daí, Orósio descreve o chão vermelho, “desregral” (descomedido, fora do comum, cf. MARTINS, 2001, p. 166), com muitos tipos de árvores; compara o cerrado 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”. Vemos uma sucessão de metáforas e analogias visuais, neologismos lexicais e inversões frásicas que desestabilizam o sentido original do vocábulo; a natureza, antropomorfizada, desdobra-se em proposopeias cujas assonâncias homologam o sentimento da personagem.

Em “O recado do morro”, Rosa constrói metáforas em sucessão com o acúmulo de imagens visuais e auditivas, e engendra, somente com vogais, uma onomatopeia que reproduz o cachoeirar da água, modalizando-as com efeitos de nasalidade e aspiração:

[...] 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 pólpa cortada de cajú (ROSA, 1956a, p. 389-390).

O quadro é construído a partir da força da água que brota. Primeiro, 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”, arcaísmo de subverter). A torrente que despenha subvertida nas entranhas da terra faz um chuí 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 onomatopeia, “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.

No conto “São Marcos”, 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.”; e, à frente: “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). Nesse último caso, o narrador rosiano descreve a reação de Mangolô diante das qualificações que recebe de João/José que 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 ideia de voltar-se o personagem para dentro de si mesmo, em um instinto de proteger-se.

As metáforas que constituem prosopopeias 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). Nesse excerto não temos uma reprodução de sons da natureza, embora a justificativa de uso de prosopopeias indique que os silvos, guinchos, chilreios e cochichos dos animais, do arvoredo e da mata encantem o narrador.

Em “Cara-de-Bronze”, a descrição da natureza surge em flashes, aqui e ali, na voz do narrador ou na fala das personagens: “[...] Lá tem passarinhos, que remexe os ares. Bando de sofrês faz nuvens...” (ROSA, 1956b, p. 570). Essa 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 esses como que formam “nuvens”.

Na correspondência com Bizzarri, Rosa (2003), em diversos momentos, aponta, em “Cara-de-Bronze”, tentativas de definição de poesia. Observamos que essas se dão por meio de metáforas, e entram no discurso como reproduções da voz dos vaqueiros. Ei-las: “Mariposices... Assunto de remondiolas” (ROSA, 1956b, p. 573); “Eu acho que êle queria era ficar sabendo o tudo e o miúdo” (ROSA, 1956b, p. 589); “[...] Queria era que se achasse para êle o *quem* das coisas!” (ROSA, 1956b, p. 590).

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, 2003, p. 102). 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).

Além da aglutinação de imagens (semelhante às construções que anotamos em “São Marcos” e em “O recado do morro”), em “Cara-de-Bronze” encontramos uma metáfora construída pela 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.

Para descrever a paisagem com imagens poéticas, Rosa constrói uma relação de analogia, de semelhança simbólica entre as coisas, como em “[...] 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, 1994, 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 os fios produzidos pela aranha, imagem indicativa do mormaço, qualificado como “fumacinha”. Aqui, 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”.

As metáforas em Rosa se desdobram para construir uma imagem, como no fragmento “[...] 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, 1994, 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 a nuança do vermelho esmaecido e, por fim, a intensidade do dourado, anunciador do dia. É a pintura do amanhecer no jogo das palavras.

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-pépé-pé-pé!*...” (ROSA, 1994, p. 780 - grifos do autor). A onomatopeia 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.

Marcam o estilo rosiano a iteração onomatopaica e uma semântica de peculiar arranjo lexical. Com tal manipulação discursiva, Rosa 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 cuíca, semi-ornejos, uivos doentes, cavos soluços pneumáticos [...]. Uns despregam um muo tremido, berberram como cabras. Outros gaguejam agudo, outros mugemem” (ROSA, 1994, p. 784). Para isso, o ficcionista 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).

Assim, Guimarães Rosa inventa novas palavras, resgata o significado primeiro dos vocábulos, subverte a sintaxe, instaura onomatopeias e faz translações imagéticas. Vale lembrar os princípios

estéticos da personagem João/José do conto “São Marcos”, que 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 para anunciar a artesanaria que governa o trabalho com o vocábulo. Para alcançar o estatuto do poético, as palavras têm certo ritmo e devem se relacionar reciprocamente de modo a formar um todo harmônico (“canto”), devem ser adornadas, isto é, “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” 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. Repercute esses conceitos a frase “[...] a gíria pede sempre roupa nova e escova” (ROSA, 1976, p. 238). O vocábulo “gíria” é metáfora de palavra e “roupa” significa 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).

Um aspecto essencial da poética rosiana é a presença da alegoria, que é uma metáfora discursiva que manifesta outro tema além da figura que encena (cf. 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 Rosa lavram esse tento. De maneira geral, as narrativas rosianas 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 macroestrua 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. Orósio, que recebe lições do telúrico como

se uma orquestração transcendente conjurasse por seu destino, é exemplo disso, o que é replicado pelo final do conto: “Abriu grandes pernas. Mediu o mundo. Por tantas serras, pulando de estrêla em estrêla, até aos seus Gerais” (ROSA, 1956a, p. 463).

Nesse aspecto, o conjunto da obra rosiana segue o princípio de que a arte poética é uma realização linguística com a qual o autor nunca se contenta, buscando sempre “o impossível, o infinito” (ROSA, 1991, p. 81), para realizar uma “metafísica [da] linguagem” (p. 83) que seja “espelho da existência [e] da alma” (p. 88), uma vez que “[s]omente renovando a língua é que se pode renovar o mundo”. Sendo assim, a subversão linguística 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 (2004, p. 407), sobre a importância da palavra na obra rosiana, demonstra de que modo o signo mínimo ecoa e traz inscrita em si a visão de mundo do autor. Desse modo, a palavra para Rosa deve “voar fora da asa” (BARROS, 1994, p. 23) 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. Guimarães Rosa subverte a norma padrão da língua portuguesa por meio de inovações linguísticas no campo lexical, metáfo-

ras inusitadas, uma gramática própria e uma sintaxe intrincada e retorcida. No dizer de estudiosos, como Mary Lou Daniel (cf. 1968, p. 77-136) e Eduardo Coutinho ([2004], p. 83), é na área da sintaxe que a contribuição estilística do escritor é mais autêntica e distinta, com uma renovação lexical que o leva a uma sintaxe muito particular. A manipulação sintática se dá por modificar a posição dos vocábulos ou das expressões no interior dos períodos.

Em Rosa, o procedimento metafórico se efetiva por um movimento que 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. Rosa multiplica semas para apreender a realidade, dotando-a do significado que o artista nela vê.

Assim, a metáfora em Rosa é fundadora do estilo, e, 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, quicã 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.

Podemos pois dizer que o jogo metafórico rosiano é constituído por acúmulo de imagens e aglutinação de elementos reiterativos, embalado pela melopeia de onomatopeias e pelo ritmo de aliteraões e outros efeitos de retórica poética, crispado por 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.

Considerações finais

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 díspares. 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 multiplurissignificação. Tal postura parece enquadrar-se naquilo que Erza Pound considera como a “mais condensada forma da expressão verbal” (POUND, 1970, p. 40).

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 desnorteados, 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 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 melopeia e a plumagem

das palavras metafóricas rosianas não configuram a complexidade semântica que as metáforas de Manoel de Barros apresentam. Em ambos, no entanto, a metáfora está viva, para retomar o conceito, em si metafórico, de Paul Ricouer ([198-?]).

A força da literatura de Guimarães Rosa advém da multiplicidade de fatores linguísticos 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” (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. Ao estudar, em paralelo, a construção da metáfora na poesia de Manoel de Barros e na narrativa de Guimarães Rosa, verifica-

mos que os dois escritores, normalmente aproximados, em razão do inusitado das respectivas obras, são muito diversos entre si, ao menos no que diz respeito aos jogos metafóricos que empreendem: Barros faz metáforas complexas a partir da junção em uma mesma imagem de metáforas de segundo grau e Rosa faz metáforas em série, aglutinando uma sucessão de tropos que referendam a alegoria construída pela narrativa na qual as metáforas se inserem.

Partindo de realidades culturais diversas, o sertão mineiro e o pantanal sul-mato-grossense, Rosa contempla as veredas e os buritis e Barros os corixos e o voo dos jaburus (os tuiuiús), algo mais profundo, no entanto, os une e os aproxima quanto à construção discursiva da metáfora: uma radical subversão dos meios linguísticos 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.

The metaphor in Manoel de Barros and Guimarães Rosa

Abstract

The speech of poetries of Manoel de Barros and of Guimarães Rosa's narratives builds erected poetic styles, in a lot, starting from the imaginative tropic. In Barros, the metaphor establish – avail oneself of semantic ruptures, fragmentation of sentences, chaotic assembly of verses, absence of causal similarity among the things – significance that subverts the real as accusation of the man's reification for society by dehumanizing that needs, urgently, to be modified, subverted, revolutionized. In Rosa, the metaphor appears, almost always, in the reiteration of images, wrapped by onomatopoeias, twitched by neologisms, amplified by subversive syntax, in play game that expresses the poetic *ethos* and the author's ethics. This article analyzes in parallel the two authors' style, examining – in their works – the elaboration of the metaphorical game and respective sense effects.

Key words: *Ars poetica*. Speech. Style. Narrative. Poetry.

Referências

- ARISTÓTELES. *Arte retórica e Arte poética*. Trad. de Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difel, 1964.
- BARROS, Manoel de. *Compêndio para uso dos pássaros*. Rio de Janeiro: São José, 1961.
- _____. *O guardador de águas*. São Paulo: Art, 1989.
- _____. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- _____. *O livro das ignoranças*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- _____. *Ensaio fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BARROS, Manoel de. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- BARTHES, R. *O grau zero da escritura*. Trad. de Anne Arnichad e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BOLLE, Willi. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 34, 2004.
- COUTINHO, Eduardo F. Grande sertão: veredas y el lenguaje literario. In: D'ANGELO, Biagio (Ed.). *Verdades y veredas de Rosa: ensayos sobre la narrativa de João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Pucminas; Lima, Peru: Fondo Editorial, [2004]. p. 75-89.
- DANIEL, M. L. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- FILIPAK, Francisco. *Teoria da metáfora*. Curitiba: HDV, 1983. 156 p.
- GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. *De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa*. Araraquara, 2006. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - UNESP. Disponível em: < http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/bar/33004030016P0/2006 / rodrigues_kg_dr_arafcl.pdf >. Acesso em: 19 set. 2011.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. v. 10. 1 CD-ROM.
- JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção. In: _____. *A literatura e o leitor*. Sel. coord. trad. de Luiz Costa Lima. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 67-84.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Trad. de Maria Sophia Zanotto et al. [Grupo de Estudos da Indeterminação e da Metáfora]. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Educ, 2002. (Coleção As faces da lingüística aplicada).
- LOPES, Edward. *Metáfora: da retórica à semiótica*. São Paulo: Atual, 1986.
- LÖWY, Michael. *Redenção e utopia: o judaísmo libertário na Europa Central, um estudo de afinidade eletiva*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MARQUES, Oswaldino. 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.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1970.
- RICOUER, Paul. *A metáfora viva*. Trad. de Joaquim Torres Costa e Antonio M. Magalhães. Lisboa: Rés, [198-?]. 481 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. São Marcos. In: _____. *Sagarana*. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 224-255.

_____. Entremeio com o vaqueiro Mariano. In: _____. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 2, p. 773-779.

_____. 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.

_____. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

STIERLE, K. Que significa a recepção dos textos ficcionais. In: JAUSS, Hans Robert. *A literatura e o leitor; textos de estética da recepção*. Sel. coord. Trad. de Luiz Costa Lima. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 119-171.

VALÉRY, P. *Variedades*. Trad. de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VELOSO, Caetano. Sampa. 1978. [Composição “[o]riginalmente gravad[a] em 16 canais e lançad[a] em 1978”]. Disponível em: < 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. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Unesp.