

INTERTEXTUALIDADE: A POESIA DE ROSA EM MANOEL DE BARROS  
(INTERTEXTUALITY: POETRY ROSA IN MANOEL DE BARROS)

Kelcilene Grácia da SILVA (UFMS/CPAQ – PG – FCL-Ar / UNESP)

*ABSTRACT: This work aims at demonstrating, by confront, the figurativization of the metapoetic discourse in Manoel de Barros' poetry and Guimarães Rosa's fiction. In order to do so, one analyzes the poem "O fotógrafo" and the short-story "Cara-de-Bronze", by using studies on the process of poetic composition and Greimas' semiotics theory.*

*KEYWORDS: figurativization; intertext; narrative; poetry; semiotics.*

A poesia de Manoel de Barros é construída de rupturas, de frases fragmentadas, de montagens insólitas, de complexas metáforas, inusitadas e incongruentes. As categorias gramaticais passam nas mãos do poeta por um processo de subversão, através do qual adquirem um valor diferente, ditado não por regras estabelecidas, mas pela necessidade de traduzir a realidade em uma nova semântica.

Barros demonstra que a configuração do espaço poético rompe com as leis da verossimilhança e com a lógica que a ordena. Desse modo, não se prende ao racional, às normas estabelecidas, extravasa os limites do dizível e transforma realidades díspares em substância poética.

Em "O fotógrafo", o "eu-lírico", para atingir a poeticidade do mundo que o circunda, vê a realidade de tal forma enviesada que chega mesmo a ser contrária ao sentido natural das coisas. Para ter essa visão anômala, estende o olhar invertido pelo prisma de um jogo de lentes que "con-fundem" o globo ocular, viciado e acostumado com as formas de ver do cotidiano. O olhar transgressor transfigura o natural, que vem transgredido para o texto em estado de inusitado, de ambigüidade e de estranhamento.

O engendramento poético, ao referencializar o mundo por meio da imagem (transfiguração, tropos, metáfora), desautomatiza os laços construídos com a realidade empírica e cria o imprevisível, falando dela 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: 152, grifo nosso.)

Teóricos e escritores criaram expressões que remetem a significados similares. Por exemplo, João Alexandre Barbosa (1999: 4, não publicado), em palestra proferida na FCL-Ar/UNESP, trabalha com o conceito "acréscimos de significante", retomando-o do crítico Frank Kermode. Greimas (2002: 74, grifo nosso) aponta que a "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" 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 sujeito da enunciação é o observador que

fotografia — 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 transladado 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 um “olho míope” (Lima, 1974: 69), que faz outro mundo. Por exemplo, Drummond (1974: 107) viu a “aurora” no enlaçar amoroso “que é 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 (1974: 69), sendo “míope” vê o mundo, diante do mesmo espetáculo, com olhos de arte. Ou, como poeticamente se expressa Manoel de Barros (2000: 11), o olho anômalo é capaz de:

.....  
*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.*  
.....

A visão dos fatos vividos e relatados fabrica o mundo, lido e sabido, a partir de novas perspectivas, mostrando um outro viés da realidade. Mesmo diante da dificuldade de um propósito, o sujeito da enunciação pretende evidenciar o que não é visível: fotografar o silêncio. Os primeiros versos — “Difícil fotografar o silêncio / Entretanto tentei. **Eu conto** (gênio nosso)” — contêm essencialmente os elementos funcionais que serão desenvolvidos à frente. “Eu conto” converte-se no programa narrativo pragmático através do qual o sujeito da enunciação realiza o seu fazer principal – fotografar, – para o qual é competente (saber-fazer).

É possível perceber o jogo retórico, aliás, irônico, do sujeito da enunciação 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”.

É fácil reconhecer, no nível narrativo, a plena conjugação do sujeito com o objeto. O “eu-poético” sente com intensidade, em um determinado momento, a presença do silêncio. Deslumbra-se diante dele e decide fotografá-lo, captando-o pelo orifício da câmara lírica, equivalendo, no nível lingüístico, ao discurso que deforma a realidade factual e a recompõe com os alinhavos de fragmentos esparsos. Assim, fotografia não a coisa, mas os abstratos que a ela se vinculam o imponderável. E, como um enorme caleidoscópio, o sujeito enunciador vai mostrando a beleza lírica das “coisas”<sup>0</sup>.

É justamente a “experiência estética” que manipula o “eu” discursivo para o *querer-fazer*, realizando o percurso do fazer do fotógrafo. Deste modo, o sujeito fotografa as marcas que o silêncio produz nas coisas.

O verso “Tive outras visões naquela madrugada” indica que o sujeito da enunciação, a cada instante que prepara a máquina, retrata uma faceta do silêncio. Porém, para estar em conjugação com o seu objeto valor, ele dá concretude a cada

aspecto particular que reflete: o perfume, o perdão, o sobre e a *Nuvem de calça*. Utiliza a idéia da imagem e da fotografia na busca do “instante-nada” das coisas.

O grande paradoxo do poema é observável quando o sujeito da enunciação, para realizar o objetivo proposto, extrai do visual uma determinada percepção (olfativa ou auditiva). Daí constroem-se o jogo do poema.

Nos versos “Ia o Silêncio pela rua carregando o bêbado / Fotografei esse carregador”, o “eu” discursivo personaliza o silêncio, concretiza-o, primeiramente, para poder fotografá-lo. Percebemos que há a transposição da sensação auditiva, na qual se encaixa o silêncio, para a categoria visual. Ou seja, tornar visual o que não é visível: o silêncio. Para isso, ele concretiza o “silêncio”, com a escolha do vocábulo “carregar”. Segundo Borba (2001: 45), “carregar” é verbo de ação-processo. O complemento concreto “bêbado” empregado pelo poeta, figurativiza o silêncio como algo capaz de agir e, assim, “carrega” o bêbado, dinamizando a descrição da cena que ali se narra.

Em “Tinha um perfume de jasmim no beiral do sobrado / Fotografei o perfume”, 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. Novamente, amalgamam-se os limites do sensível, em fusão sinestésica, e do inteligível, o que cria uma visão poética e liberada pelas sensações.

Nos versos “Vi uma lesma na existência mais do que na pedra. / Fotografei a existência dela”, 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.

No fragmento “Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo. / Fotografei o perdão” é retratado aquilo que não é visível pela lente da câmera: o sentimento de um pedinte. O sujeito da enunciação aqui não se interessa pelos traços físicos ou trajes que compõem a figura do mendigo. Apreende o homem pela cor azul-perdão dos olhos, revelando o estado da alma do fotografado.

No excerto “Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa. / Fotografei o sobre”, o “eu-lírico” capta uma velha casa que, no instantâneo da visão, forma uma paisagem que desaba. A relação casa x 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. Fotografando 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. Viu-a, então desfilando ao lado do criador na aldeia: “eu enxerguei a *Nuvem de calça*. / Fotografei a *Nuvem de calça* e o poeta (Maiakovski)”. Clicou a máquina pela última vez.

As palavras recebem investimentos figurativos perceptíveis pelas relações estabelecidas entre as figuras. Para isso, devemos avaliar a trama que constituem. Não podemos ficar na simples referencialidade a Maiakovski e de seu livro publicado em 1916: *A Nuvem de Calça*. O escritor russo surge aqui como metonímia de **Poeta** e *Nuvem de Calça* consubstancia-se na metáfora da **Poesia**.

Em “Ninguém outro poeta no mundo faria uma roupa mais justa para cobrir a sua noiva”, os contornos perfeitos da calça — que predica em nível otimizado a ação do artista, um articulador do discurso, porque promove a “doença” das frases — 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”, com firme encontramos em “Cara-de-Bronze”, de Guimarães Rosa (1994, v.1: 689-713). Para realizar a grande travessia em busca do “*quem* das coisas” (Rosa, 1994, v.1: 691), Grivo era dotado de “outras retentivas” (Rosa, 1994, v.1: 695), que o faziam codificar “o tudo e o miúdo” (Rosa, 1994, v.1: 691), e que fora determinado a cumprir a sua tarefa, nem que para isso tivesse de “chorar noites e beber auroras” (Rosa, 1994, v.1: 698).

Ao retornar, Grivo traz o que lhe fora encomendado. É a partir do diálogo travado entre os vaqueiros Grivo, José Proeza e Adino que se revela o segredo do objeto buscado. Grivo relata aos companheiros como foi a conversa com Cara-de-Bronze sobre as coisas que viu, ouviu e sentiu (Rosa, 1994, v.1: 701). Nesse momento, surge a indagação assertiva de José Proeza: “Ara, então! Buscar palavras-cantigas?” (Rosa, 1994, v.1: 712).

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, Zê, opa!” (Rosa, 1994, v.1: 712) que fulgura como uma epifania. A resposta das duas falas vem enfitizada na “fala” de Grivo: “Eu fui...” (Rosa, 1994, v.1: 712). Grivo conseguiu captar o “*quem* das coisas”, trazer a noiva toda branca, a poesia, ou seja, as coisas em sua essencialidade.

A mesma essencialidade que o sujeito lírico de “O fotógrafo”, concluindo o poema, enuncia: “A foto saiu legal”. O fotógrafo conseguiu, por fim, realizar seu programa de base pretendido. O que é a foto? A foto é somente a imagem visual do real congelada na dimensão do papel? Tudo indica que nos deparamos aqui com o jogo de imagens que constitui a chave metafórica do poema. O desvendamento da metáfora, nos parece, está na decifração dos papéis do fotógrafo desde a invenção do daguerrotipo, primeiro instrumento criado pelo homem como máquina fotográfica.

A partir da invenção da câmara, no século XIX, a representação fotográfica do real enraizou fortemente no imaginário social. Desde então, o fotógrafo é visto como alguém que retém, no papel, a imagem da realidade. Trata-se de ter registrado, como se fosse um espelho no qual a imagem se congele definitivamente, o concreto do espaço natural. Durante muitas décadas do século passado, essa 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 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 Víctor Hugo, Charles Baudelaire, Alexandre Dumas, entre outros. Nos retratos feitos pelo fotógrafo francês sobressaem, em cada rosto, o caráter dominante do retratado. 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, sintetizam “o âmago de uma certa parte da sociedade humana, e a foto dispensa a tradução (Sousa, 1998: 157).

São os fotógrafos-artistas, que transformam o exercício da profissão em instantes do poético: capazes de ver o invisível, “dizem” o indizível. O fotógrafo-artista é o 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. O fotógrafo-poeta quer “fotografar” 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 fotógrafo-profissional, somente a imagem do real.

Em “Cara-de-Bronze”, vemos que Grivo cola o olhar às coisas para descobrir a essencialidade delas – o “*quem*” (Rosa, 1994, v.1: 691). O poema de Manoel de Barros, em um jogo intertextual 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”.

Guimarães Rosa e Manoel de Barros parecem ter, mas isso precisa de estudo aprofundado para se confirmar, procedimentos similares na construção do discurso, na utilização das palavras e na forma como ambos, em suas obras, refletem sobre o processo poético; dessa forma, produzem, o primeiro na prosa e o segundo na poesia, efeitos de sentido de alta expressividade. Se a essência das “coisas” do mundo natural em “Cara-de-Bronze” (um dos contos de *Corpo de Baile*) é revelada pelas palavras de Grivo, em “O fotógrafo” a câmara lírica seleciona as “coisas” e o discurso revela o sentido oculto delas. Podemos discernir as várias faces desses “fotógrafos” no quadro abaixo:

#### A figurativização

Fotógrafo-profissional	Fotógrafo-artista	“Cara-de-Bronze” (G. Rosa)	“O fotógrafo” (M. de Barros)	Fotógrafo (metáfora de poeta)
Lambe-lambe	Nadar / Sebastião Salgado	Grivo	Fotógrafo-poeta	Poeta-fotógrafo
Fotos comuns	Retratos artísticos	Conto	“A foto saiu legal” (v. 31)	Poema
Fotos sem arte	“semelhança íntima” (Nadar)	“quem das coisas” (Rosa, 1994, v.1: 691)	“Sobre” (v. 23)	Essências das “coisas” discursivizadas 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 deve ser, também, o signo que se espera dele. 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 como a poesia que emana dele.

Juntando-se, portanto, os olhares que fotografam as “coisas”, temos em Rosa o viés da “sobre-coisa” (Rosa, 1972: 152) e o “quem das coisas” (Rosa, 1994, v.1: 691). Já em Barros, a figurativização da poesia no silêncio, no perfume, na existência, no perdão, no sobre, na *Nuvem de calça* e no Maiakovski. “O fotógrafo” é um texto que expõe a *ars poetica* de Manoel de Barros. Portanto, é um poema metapoético, o que faz da obra *Ensaios fotográficos*, mais propriamente, um livro que poderia ser denominado “Ensaios poéticos”.

Manoel de Barros faz a poesia “voar fora da asa” (Barros, 1994: 23) 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 símile do universo rosiano.

RESUMO: Este trabalho busca evidenciar, em contraponto, a figurativização do discurso metapoético na poesia de Manoel de Barros e na ficção de Guimarães Rosa. Para tanto, analisamos o poema “O fotógrafo” e o conto “Cara-de-Bronze”. Utilizamos estudos que versam sobre o processo de composição poética e a teoria semiótica greimasiana.

PALAVRAS-CHAVE: figurativização; intertexto; narrativa; poesia; semiótica.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião*: 10 livros de poesia. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- BARBOSA, João Alexandre. *A literatura e a sociedade do fim do século*. Palestra proferida na FCL-AR/UNESP, 1999. Cópia xerografada.
- BARROS, Manoel de. *Ensaios fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- \_\_\_\_\_. *O livro das ignoranças*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- BORBA, F. da S. *Dicionário de usos do português do Brasil*. São Paulo: Ática, 2001.
- NADAR, Félix. In: CONJUNTO CULTURAL DA CAIXA. *Félix Nadar: o grande retratista francês*. São Paulo, 2002.
- GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker Editores, 2002.
- LIMA, J. de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1994, v. 2.
- ROSA, J. G. “Cara-de-Bronze”. In: \_\_\_\_\_. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. In: \_\_\_\_\_. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, v. 1, p. 667-713.
- ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- SILVA, K. G. da. *A poética de Manoel de Barros: um jeito de olhar o mundo*. Assis, 1998, 243 p. Dissertação (Mestrado em Letras). FCL – UNESP/Assis.
- SOUSA, J. P. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Disponível em <http://www2.ufp.pt/staf/jpsousa/download/historia\_fotojorn.doc> Acesso: 04 fev. 2003.