

A inusitada semelhança entre as coisas na poesia de Manoel de Barros

Kelcilene Grácia Rodrigues

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) – Câmpus de Aquidauana
kelcilenegracia@uol.com.br

***Abstract.** This article analyzes, in the poetics of Manoel de Barros, two kinds of metaphors which reflect an unusual analogy among things.*

***Keywords.** poetics; metaphor; contemporaneous Brazilian poetry.*

***Resumo.** Este artigo analisa, na poética de Manoel de Barros, dois tipos de metáfora que espelham uma inusitada analogia entre as coisas.*

***Palavras-chave.** poética; metáfora; poesia brasileira contemporânea.*

A lírica do século XX apresenta, segundo Hugo Friedrich (1991), uma linguagem enigmática e obscura que atrai e surpreende ao orientar-se para a vertente da ousadia metafórica. Ou seja, os poetas escolhem imagens que dificultam uma interpretação imediata. É o que acontece na poesia de Manoel de Barros, que vê e recria um cosmos diferente, no qual as coisas são deslocadas de seu espaço natural e alojadas de modo perturbador e estranho. Nesse universo de perplexidade e de descoberta, os sentidos confundem-se caoticamente e as imagens poéticas esvaecem os limites entre o sensível e o inteligível. Daí, a poesia de Barros surge como experiência de busca através das palavras e com procedimentos composicionais como rupturas, frases fragmentadas, categorias gramaticais travestidas, inversões frásicas, montagens insólitas, neologismos e incongruências. Mas é no tratamento dispensado à metáfora que reside o traço distintivo da sua poética. Nesta comunicação, verificamos as metáforas de Barros quanto à sua tipologia, se convencional ou complexa.

Cícero (apud Filipak, 1983, p. 34) via a metáfora como um mecanismo poético inarredável: “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 causas das deficiências da língua, chegou mais tarde a ser objeto de deleites retóricos”. Segundo Cabrera (1975, p. 31), para conhecermos um poeta é necessário compreendermos suas metáforas, desentranharmos a força e a riqueza das palavras que o escritor utiliza. As primeiras observações acerca do conceito de metáfora devem-se a Aristóteles. Maior abrangência alcança o tema, à medida que novas pesquisas lhe têm sido destinadas. A complexidade das discussões em torno da metáfora poética, no entanto, está longe de ser esgotada (cf., por exemplo, Marques (1956), Barbosa (1974), Lopes (1986) e Bosi (1997)). No que tange à conceituação da metáfora, conforme os estudos de Paul Ricoeur (1983), Francisco Filipak (1983) e Luiz Costa Lima (1989), observamos 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, conforme proposições de, entre outros, Aristóteles, Pierre Fontanier, Karl Bühler, Hedwig Konrad e Roman Jakobson; e a segunda, a lógico-

filosófica, oriunda na escola anglo-saxônica, que a entende em nível de enunciação, de predicação, operando no campo sintagmático, sendo Ivor Armstrong Richards, Max Black e Monroe Beardsley os seus principais expoentes.

A linha de vertente aristotélica, lingüística, centrou a metáfora no trabalho com a palavra como um fenômeno de ordem nominal. Para a corrente anglo-saxônica, a metáfora – denominada como metáfora-enunciado – é vista como uma interação impossível de ser processada senão no interior de uma proposição orientada pelo contexto da frase, isto é, segundo Richards (apud Ricoeur, 1983, p. 122), no “jogo das possibilidades interpretativas contidas no todo da enunciação”. Independente de linha, vertente ou corrente de conceituação da metáfora, as palavras, para adquirirem o estatuto do poético, são desviadas do sentido dicionarizado, considerado “normal”. Esse uso da palavra ou da expressão em sentido diverso, transversal, constrói a metáfora, que pode ser (ver Filipak, 1983, p. 67-80) de dois tipos: ou convencional, de uso, ou complexa, de invenção. Para reconhecermos o tipo de metáfora, é necessário identificar o grau de desvio ou a impertinência semântica que a imagem introduz no uso corrente das palavras. As metáforas são designadas convencionais quando se percebe a existência de um sema mínimo comum entre o primeiro e o segundo termos, isto é, quando se descobre um “significado susceptível de fornecer ao enunciado uma interpretação semântica aceitável” (Cohen, 1974, p. 35). Por outro lado, em pólo oposto, as metáforas de invenção – que apresentam o poder antigo de surpresa e de mistificação, o “ar estrangeiro” (Aristóteles, 1964, p. 189), por seu poder heurístico – deixaram de ser, segundo Paul Ricoeur (1983), um mero ornato para se converterem em veículo fundamental da visão poética do mundo.

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 com prazer 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, o qual se constitui em um desvio radical da lógica da fala comum. Na metáfora de invenção, poética, o elemento de ligação entre os termos baseia-se em analogias tiradas do mundo emocional do poeta. São metáforas sem motivações semânticas, de relações subjetivas, que criam imagens novas, distantes e irracionais, com variantes sinestésicas, fanopéicas, cromáticas, arrojadas. “*Azuis ângelus*”, de Mallarmé, e “*Ângelus lilases*”, de Cruz e Souza, são exemplos característicos de metáforas de invenção, pois apresentam duas realidades distintas e independentes. Elas aproximam e superpõem, em uma arrojada operação mental, realidades distantes que se fundem, hipostasiam, aglutinam. E nos deparamos com metáforas inusitadas, que apresentam desvios em relação às regras lógicas do discurso. Segundo Carone Netto (1974, p. 94), na metáfora poética o significado não é mais buscado pelas vias normais, porque os signos verbais não conduzem para nada conhecido. Quanto maior for a dessemelhança entre os dois componentes metafóricos, tanto maior será o grau de tensão poética.

No largo uso das metáforas podemos encontrar, na poesia de Barros, tanto as convencionais quanto as de invenção. Verifiquemos algumas do tipo convencional. Por exemplo, nos versos “Limos cingem meu exílio/ Me desejam/ Tentam enveredar meus pés./ Em suas pedras moram meus indícios” (Barros, 1991, p. 30), vê-se a identificação do eu-poético com a terra de onde proveio e o elemento substantivo de sua formação

material. Nesse ponto, a metáfora constrói-se por um processo relacional devido à 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 se 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 surge de modo panteísta e imanente das coisas, não sendo capaz, portanto, como o poeta, de instaurar o poético e o literário. Também, em “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, 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. Em “No osso da fala dos loucos tem lírios” (Barros, 1989, p. 35), a semelhança alcançada pela metáfora processa-se na relação 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. Na liberdade única do delírio e da demência dos loucos articulam-se palavras que, sem se preocuparem com as amarras da lógica, cantam as emoções e sentimentos do poeta.

Numa clave sinestésica, a exuberância de cores e formas na poesia de Manoel de Barros produz impressões sensoriais ambíguas que propagam, no nível da linguagem, uma grande quantidade de imagens metafóricas: “Escuto o meu rio:/ é uma cobra/ de água andando/ por dentro de meu olho” (Barros, 1961, p. 15). As águas do rio transfundem-se em “cobra de água” que já não flui, “anda”. O eu-lírico “escuta” a imagem que seu olhar grava. No poema “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, 1994, p. 27), é muito forte a consciência do desfiguramento poético provocado pela explicitação da metáfora. O vigor da imagem se esmaece pelo prosaísmo da expressão e aborrece o eu-lírico. Para o poeta, referencializar o objeto, nomeando-o, significa enfraquecer a imagem e descolorir o espaço do poético. Por outro lado, podemos observar que o procedimento de construção da metáfora dá-se dentro das normas da convenção e do uso, isto 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 Barros processa a analogia. Em vez de dizer que o rio é sinuoso, o poeta prefere a imagem “cobra de vidro”, pois nela convergem o movimento e o reflexo, a um tempo água e espelho. 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, reflexividade – consolidados na imagem.

Evidencia-se, nesse caso, a consciência que Manoel de Barros tem a respeito da metáfora e da imagem. Manter a imagem é muito mais plástico e bonito do que descrever literalmente como os objetos do mundo real apresentam-se. A imagem é o próprio sangue da poesia: “Visto do alto por um socó o rio escorre como um/ vidro mole.” (Barros, 1991, p. 59).

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. A significação dessas metáforas não pode mais ser buscada pelas vias normais, porque os seus significados verbais não conduzem para nada conhecido. Ao depararmos com o poema “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 porcariaíinha/ 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 à lógica de um mundo em que é possível patos andarem em árvores e gatos sorrirem. As relações incompreensíveis que o acaso e o jogo estabelecem são desentranhadas e pulsam na imagem.

Em “Vi um incêndio de girassóis na alma de uma/ lesma” (Barros, 1991, p. 22), 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, não atinamos ainda com o significado pleno do fragmento poético. Ao completarmos a leitura dos versos somos acometidos por um estranhamento diante da 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. 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 nexos, que legitima as incongruências à medida que elas 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.

No verso “Meu fanal é um poente de andorinhas” (Barros, 1994, 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 embaça os limites do sensível, dirige nossa visão, e provoca o aparecimento de um quadro feito de palavras, isto é, o poeta pinta com palavras uma tela – irreal, complexa, absurda – do real. Segundo os preceitos de Jean Cohen (1974), 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 final da tarde, do ocaso, do crepúsculo, em que o azul do céu adensa-se com a chegada da noite, e que justamente nesse período as andorinhas revoam à procura de um lugar para se

alojarem, observa-se que a sensação de fim, sugerida pelo poente, é um valor puramente subjetivo que cria uma imagem nova. Além disso, sugere que o jogo metafórico e que a natureza, figurativizada por “andorinhas” e “poente”, são os guias intelectuais e emocionais do poeta. Daí, o fragmento ser uma figura de invenção, visto que se origina de uma aproximação abrupta, imprevista, impensável na verossimilhança corriqueira. O elemento de ligação baseia-se em analogias tiradas do mundo emocional do poeta.

Se nas metáforas simples a estrutura convencional esconde uma composição mais elaborada, o mesmo procedimento, embora pareça amplificado, ocorre nas metáforas de invenção. A construção do verso, aparentemente simples, mas não singelo, de “O viço de um jacinto me engalana” (Barros, 1994, p. 59), que parece claro, reveste-se de atravessamentos oblíquos. A construção da metáfora dá-se de uma forma muito peculiar: em vez de dizer “Sou belo como um jacinto” ou “Sou um jacinto”, utilizando-se do procedimento da comparação, ou enunciando “O homem é um jacinto”, o eu-lírico estabelece o tom metafórico pelas analogias tiradas da realidade para expor o seu estado de espírito, enquanto o vigor, a exuberância de vida do jacinto deixa-o em êxtase e a proximidade da natureza o contamina. Ou seja, as qualidades próprias da flor migram para o interior do eu-lírico e o fazem se sentir magnificente, enfeitado, cheio de si.

Também podemos encontrar, na poesia de Manoel de Barros, imagens que não se conectam a qualquer raciocínio ponderado. O poeta e ensaísta Octávio Paz (1982, p. 120) já dizia que “a imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio da contradição (...) ao enunciar a identidade dos contrários”. Assim, nos versos “Imprestável seria: um pássaro/ Ter corola?/ Um beija-flor de rodas vermelhas?/ — E as aves que sonham pelo pescoço?” (Barros, 1989, p. 59), os elementos lógicos divergem do nexos semântico. O universo da imagem desce em nível mais profundo, atenta contra os fundamentos do nosso pensar. O poema manifesta-se num *tópos* surrealista, assinalado pelos desvios da função habitual de seres e de objetos. Como visão de mundo e da arte, o Surrealismo é um modo extremo de não pertinência, ou de incongruência, caracterizado por afastamentos máximos em relação à norma. As imagens surpreendem pelo caráter plástico e pelos contrários que abrigam. O *non-sense* cinge esse poema, reúne “pássaro” e “flor”, que estão em “corola”. Da mesma forma, inferências esdrúxulas configuram o terceiro verso. A visualidade do “beija-flor”, com sua cabeça e cauda vermelhas, com brilho vivo e seu vôo muito veloz, faz lembrar rodas. Assim, surge a imagem surrealista do pássaro dotado de rodas vermelhas. Já o último verso torna-se mais complexo. O inusitado da ave que sonha pelo pescoço está além da realidade conhecida, percebemos a apropriação do imaginário. A violação das leis da lógica é perturbadora porque se distancia mais e mais do reconhecimento que temos da realidade que a mimese e a verossimilhança nos asseguram.

A propagação da desestabilização dos sentidos do fazer poético parece ser confirmada em “Os adejos mais raros se escondem nos emaranhos” (Barros, 1989, p. 59). No embaraçar, na opacidade das palavras é que 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 Manoel de Barros. A recriação da realidade por meio de imagens configura-se como tentativa de revelar o mundo em novas dimensões, por um jeito muito especial de olhá-lo, no vôo da imaginação e em visão transgressora. No verso “Poesia é voar fora da asa” (Barros, 1994, 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.

Ao analisarmos os tipos de metáfora que conformam os textos poéticos de

Manoel de Barros, encontramos, portanto, as metáforas simples, convencionais, e as de invenção, complexas. Conforme os exemplos vistos, Manoel de Barros tem uma maneira construtiva muito própria nos procedimentos metafóricos. Há um intencional exercício de desconstrução da convencionalidade metafórica e conseqüente reconstrução em moldes inusitados e inventivos. Barros deflagra, no seio da banalidade, o maravilhoso, o inesperado, enfim, o poético. Sua poesia sempre procura fugir ao controle do que é conhecido, das evidências e do pragmatismo que marcam a linguagem convencional. No campo das metáforas, o poeta mato-grossense parece não se assemelhar ao que os outros escritores fazem. Subverte aquilo que é prosaico, reinventa a imagem, quebra o clichê metafórico. Observamos que tanto numa metáfora convencional quanto numa de invenção Manoel de Barros utiliza-se de nexos inesperados e arranjos impertinentes, com o que mostra que entre as coisas existe uma inusitada semelhança.

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Arte retórica e Arte poética*. Tradução de Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difel, 1964.
- BARBOSA, João Alexandre. *Metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BARROS, Manoel de. *Compêndio para uso dos pássaros*. Rio de Janeiro: São José, 1961.
- _____. *O guardador de águas*. São Paulo: Art Editora, 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.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CABRERA, Vicente. *Tres poetas a la luz de la metáfora*: Salinas, Aleixandre y Guillén. Madrid: Gredos, 1975.
- CARONE NETTO, Modesto. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. Tradução de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.
- FILIPAK, Francisco. *Teoria da metáfora* 2. ed. Curitiba: HDV, 1983.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. 2. ed. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blinkstein e José Paulo Paes. 15 ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- LIMA, Luiz Costa. Metáfora: do ornato ao transtorno. In: _____. *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p. 123-186.
- LOPES, Edward. *Metáfora: da retórica á semiótica*. São Paulo: Atual, 1986.
- MARQUES, Oswaldino. *Teoria da metáfora*. Rio de Janeiro: São José, 1956.
- PAES, José Paulo. Para uma pedagogia da metáfora. In: _____. *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. p. 11-34.
- PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Tradução de Joaquim Torres Costa e Antonio M. Magalhães. Lisboa: Rés, 1983.