

A METÁFORA SINTÁTICO-LEXICAL DE GUIMARÃES ROSA

Kelcilene Grácia-Rodrigues¹, Rauer Ribeiro Rodrigues²

¹Departamento de Letras – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

Praça Nossa Senhora da Conceição, 163 – 79200-000 – Aquidauana – MS – Brasil

²Departamento de História e Letras – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) – Av. Rio Branco, 1270 – 79304-020 – Corumbá – MS – Brasil

Abstract. *This article analyzes the imagist game that constitutes the style of Guimarães Rosa. The metaphor appears in the reiteration of images, packed for onomatopoeia, crispeted for neologisms, amplified for subversive syntax. Playful, the rosiana metaphor states the ethos poetical and the ethics of the author.*

Keywords. *Ars Poetica; metaphor; style.*

Resumo. *Este artigo analisa o jogo imagético que constitui o estilo de Guimarães Rosa. A metáfora surge, quase sempre, na reiteração de imagens, embalada por onomatopéias, crispada por neologismos, amplificada por subversiva sintaxe. Lúdica, a metáfora rosiana exprime o ethos poético e a ética do autor.*

Palavras-chave. *Ars Poetica; metáfora; estilo.*

O discurso das narrativas de João Guimarães Rosa constrói um estilo poético erigido, em muito, a partir do jogo metafórico empreendido. Neste artigo, examinamos os efeitos de sentido alcançados pelo tropos imagético rosiano, um dos aspectos do encantamento que a estranheza do seu estilo inventivo e pouco usual provoca. A *poiesis* do ficcionista faz-se da revitalização contínua do material lingüístico 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 lingüística, dedica-se à busca do inexplorado. A linguagem, eis o milagre rosiano, revela-se elemento criador e ordenador do mundo, e a metáfora é elemento central dos efeitos de sentido que o ficcionista alcança.

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 idéia 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 ela se faz portadora do efeito de sentido que projeta – ou seja, que lança de dentro de si para um novo existir, uma expressão renovada na pureza original que acaba de nascer. A linguagem, na sua função poética, liberta-se da prática monovalente do uso lingüístico, 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 lingüístico” 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 lingüística 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, anti-racionalista, que produz não só revelação cognitiva, mas cartase emocional. Como desvio da linguagem, o tropos metafórico constitui um estilo, através da “estrutura particular de desvios que, por oposição do senso comum, marca a individualidade do dizer de cada enunciado e de cada enunciador.” (LOPES, 1986, p. 104).

Rosa, em carta a Harriet de Onís (cf. VERLANGIERI, 1993, p. 60 e p. 100), delineia sua concepção de poética, em termos símiles aos que estabeleceu no conto “São Marcos”, de *Sagarana* (1946), com o aforismo “as palavras têm canto e plumagem” e a valorização do “ileso gume do vocábulo [...] jamais usado”, capaz de revelar o “sentido prisco” (ROSA, 1976, p. 238) da palavra, ou seja, a significação original, primitiva, primeira, mais remota e prístina de cada sema.

O esforço de busca lexical visa a apresentar o novo, o recém-nascido, a recuperar a palavra em sua fonte, para que ela 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 através 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, e STIERLE, 2002, p.122-131).

É a metáfora o tropos privilegiado através 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 e JOHNSON, 2002, p. 43). 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 onomatopéia 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 elas 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, desregal, o frondoso cerrado escuro feito um mar de árvores, e os brilhos risonhos na grava da areia, o céu um sertão de tão diferente azul, que não se acreditava, o ar que suspendia tôda claridade, e os brejos compridos desenrolados em dobras de terreno montanhoso – veredas de atoleiro terrível, com de lado e lado o enfile dos buritis, que nem plantados drede por maior mão: por entre o voar de araras e papagaios, e no meio do 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, “desregal” (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 proposopopéias cujas assonâncias homologam o sentimento da personagem.

Eis outro exemplo sobre o ritmo pulsante, com anáforas e paragramatismos: “A tão, êle respondia e proseava, lesto na loquela.” (Rosa, 1956a, p. 417). Dois vocábulos raros, “lesto” e “loquela”: o primeiro, significa ágil, veloz, rápido; o segundo, elocução, fala, expressão verbal. Assim, a frase é decifrada: Catraz respondia rápido às perguntas. Note-se ainda que o discurso incorpora dois termos para indicar a fala de Catraz, “respondia e proseava”, e dois para qualificar a forma da elocução dessa fala, “lesto na loquela”, na característica rosiana de acumulação de significantes para explicitar, firmar, nuançar e contraditar, às vezes simultaneamente, o significado, induzindo plurissignificações através do apelo consciente e reverberando as dimensões patêmicas da enunciação através do aspecto fônico do enunciado. Para Rosa, as “palavras devem funcionar também por sua forma gráfica”, a sonoridade delas estabelecendo uma “espécie de ‘música subjacente’”, os recursos estilísticos buscando induzir o leitor a sentir no texto rapidez, energia e, principalmente, “força” (carta a Onís, cf. VERLANGIERI, 1993, p. 218).

Em “O recado do Morro”, Rosa constrói metáforas em sucessão com o acúmulo de imagens visuais e auditivas, engendra, somente com vogais, uma onomatopéia 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 anhanhacanhuva. Vara, suterrão, travessando para o outro sopé do morro, ora adiante, onde rebrota desengulido, a água já filtrada, num bilo-bilo fácil, logo se alisando branca e em leves laivos se azulando, que qual pôlpa cortada de cajú. (ROSA, 1956a, p. 389-390).

O quadro é construído a partir da força da água que brota. Primeiro, ela surge, nascente tímida, entre os montes, e, “fiúme”, com um pequeno fio de água; depois toma corpo, intensidade, e segue seu percurso até um obstáculo, parede de pedra; não o transpõe: abre uma fenda e desaparece (“soverte”, 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 “anhanhacanhuva”. O borbulhar contínuo da água prossegue pelas entranhas da montanha e rebrota em nova onomatopéia, “bilo-bilo”, uma nascente translúcida, a água filtrada, na qual se notam “laivos se azulando”. Esse azul que surge é comparado com o azul que salpinga a polpa branca do caju cortado ao meio, o símile sendo estabelecido com a peculiar originalidade rosiana, por meio de um “que qual” inusitado.

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. [...] 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 idéia de voltar-se o personagem para dentro de si mesmo, em um instinto de proteger-se.

As metáforas que constituem prosopopéias são muitas em “São Marcos”. O narrador as justifica: “[...] Jamais tivera eu notícia de tanto silvo e chilro, e o mato cochichava, cheio de palavras polacas e de mil bichinhos tocando viola no ôco do pau.” (ROSA, 1976, p. 250). Nesse excerto não temos uma reprodução de sons da natureza, embora a justificativa de uso de prosopopéias indicie que os silvos, guinchos, chilreios e cochichos dos animais, do arvoredo e da mata encantem o narrador.

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 eles 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 elas 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); “...Querida 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 a 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 as 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 o nuance 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-pé-pé-pé-pé!*...” (ROSA, 1994, p. 780, grifos do autor). A onomatopéia cria a imagem do fogo propagando-se com rapidez: *pé-pé-pé-pé-pé*. Nós ouvimos e criamos a imagem do estralo do capim sob a ação do fogo.

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). Quanto a essa passagem, Oswaldino Marques (1957, p. 35) assegura que Rosa: “descreveu a idéia como ‘sons uns sobre os outros, avolumando-se numa pilha de mugidos.’”. Afirma que tal recurso estilístico é “prova de que a composição de palavras em João Guimarães Rosa atende eminentemente a um propósito de captação direta do real [...] está na adequação perfeita do seu vocabulário aos estímulos que disparam nele o mecanismo da expressão” (MARQUES, 1957, p. 95). O crítico enfatiza que a poesia não busca relações unívocas com os objetos; ela abarca “representações diversas [...] numa unidade representativa, a fim de *redominá-las* [...] para transmitir uma impressão nova das coisas” (MARQUES, 1957, p. 60-61, grifo do autor). Para isso, o

poeta constrói o discurso por analogia e metáforas, que “não são mero ornato, um elemento decorativo”, mas uma forma de “traduzir mais verdadeiramente o real” (MARQUES, 1957, p. 63).

Assim, Guimarães Rosa inventa novas palavras, resgata o significado primeiro dos vocábulos, subverte a sintaxe, instaura onomatopéias e faz translações imagéticas, de forma que o leitor não “repouse na bengala dos lugares-comuns, das expressões domesticadas e acostumadas; [e se obrigue] a sentir a frase meio exótica, *uma ‘novidade’ nas palavras, na sintaxe*” (Cf. VERLANGIERI, 1993, p. 100, grifos nossos). Vale relembrar 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 artesanania que governa o trabalho com o vocábulo. Para alcançar o estatuto do poético, as palavras têm um certo ritmo e devem se relacionar reciprocamente de modo a formar um todo harmônico (“canto”), devem ser adornadas, isto é, “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. Vera Novis (1989, p. 23-27), por exemplo, propõe que o conjunto de estórias de *Tutaméia* forma um “conjunto” homogêneo “de poucos núcleos temáticos”, sendo que todos os contos tratam da questão da “aprendizagem”, que constitui “o tema nuclear de *Tutaméia*”.

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 macroestruutra 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). Sobreleva aqui a luta do bem contra o mal, também tema central em *Grande sertão: veredas* e em outras narrativas de Guimarães Rosa.

Ao tratar dos “[p]rincípios de organização do texto alegórico”, Maria Zenilda Grawunder (1996, p. 162) parece estar discorrendo sobre a obra rosiana:

Postos em conjunção, a interagir, figuras, imagens, símbolos ou situações corporificadoras de relações extremas (as máximas, o Bem e o Mal, luz e sombra e outros desdobramentos simbólicos), a linguagem da alegoria oscila entre eles, destrói sua aparência monológica, afirma a ambigüidade e duplicidade de todo significado. Para isso, abriga fragmentos de realidade, elementos míticos e simbólicos, imagens cósmicas, fatos históricos, conjugando-os sob uma idéia ou ideal humano, centro de uma proposta ou conflito situacional, em função da idéia central, sintetizadora.

Nesse aspecto, o conjunto da obra rosiana segue o princípio de que a arte poética é uma realização lingüística com a qual o autor nunca se contenta, buscando sempre “o impossível, o infinito” (ROSA, 1991, p. 81), para realizar uma “metafísica [da] linguagem” (ROSA, 1991, p. 83) que seja “espelho da existência [e] da alma” (ROSA, 1991, p. 88), uma vez que “[s]omente renovando a língua é que se pode renovar o mundo”. Sendo assim, a subversão lingüística que empreende é subversão do mundo que mimetiza, e essa é a sua ética de ação e de intervenção social.

A análise de Wille Bolle (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 lingüísticas no campo lexical, metáforas 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. Eis um exemplo: “[...] A lagoa grande, oval, tira do seu pólo rombo dois córregos, enquanto entremete o fino da cauda na floresta. Mas, ao redor, há o brejo, imensa esponja onde tudo se confunde: trabéculas de canais, pontilhado de poços, e uma Finlândia de lagozinhas sem tampa” (ROSA, 1976, p. 241).

Em um primeiro momento, anote-se, um estranhamento semântico produzido no fragmento com a nascente sendo tratada como “cauda”, normalmente signo de fim. Chama mais a atenção, no entanto, a prosopopéia, com a lagoa como que tendo vida, tirando de si, a jusante, dois veios de água, enquanto, a montante, o que a abastece se “entremete” e se perde, “o fino da cauda”, no interior da mata. Na construção usual, o verbo “tirar” é transitivo direto ou bitransitivo, eventualmente intransitivo ou

pronominal, e pede resposta imediata, “tirou o quê?”, “de quem?”, ou mais exatamente, “de onde?”, cuja resposta é um complemento de origem com sentido de “fazer sair”, que faz dele um verbo de ação-processo com agente causativo. Rosa inverte a ordem, e escreve: “tirou do seu pólo rombo dois córregos”. Desse modo, instaura estranhamento, para em seguida apontar, metaforicamente, o redor da lagoa como brejo, esponja e Finlândia, numa sucessão de epítetos que tangenciam e apreendem a realidade, forjada como conhecimento lingüístico apreensível por meio de sucessivas aproximações parciais, que modalizam entre si o objeto descrito.

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, quiçá da civilização. A arte rosiana é discurso cuja origem pode ser encontrada em disposições morais, afetivas e intelectuais que constituem, por meio da subversão da linguagem, instauradora do poético, uma doutrina de comportamento humano que se orienta pela expectativa de denunciar ao homem o próprio homem e a realidade que o cerca.

Sob o ângulo do mimético e da verossimilhança, Rosa concebe sua *ars poetica* em quadro que 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. A expansão, no processo de agregar e multiplicar sinônimos e imagens, é a tônica da poética rosiana. 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 roupa nova lexical, o vigor do canto pelo ritmo da melopéia e a plumagem das palavras metafóricas configuram a metáfora rosiana que apresenta uma radical subversão dos meios lingüísticos e literários herdados do cânone.

O jogo metafórico rosiano é, pois, constituído por acúmulo de imagens e aglutinação de elementos reiterativos, embalado pela melopéia de onomatopéias e pelo ritmo de aliterações 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. É a metáfora um aspecto fundamental na poética de Guimarães Rosa: trata-se de uma *ars* na qual se insere um *êthos* – ou seja, a metáfora é a realização artística da ética de ação rosiana.

Referências

- ARISTÓTELES. *Arte retórica e Arte poética*. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difel, 1964.
- BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1994.

- BARTHES, R. *O grau zero da escritura*. Trad. Anne Arnichad e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BOLLE, Willi. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 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.
- GRAWUNDER, Maria Z. *A palavra mascarada: sobre a alegoria*. Santa Maria, RS: Ed. UFSM, 1996.
- JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção. In: _____. *A literatura e o leitor*. Sel. coord. trad. Luiz Costa Lima. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002. p. 67-84.
- LAKOFF, George e JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Trad. Maria Sophia Zanotto et al. [Grupo de Estudos da Indeterminação e da Metáfora – GEIM]. Campinas, SP: Mercado das letras; São Paulo: Educ, 2002. (Coleção As Faces da Linguística Aplicada).
- LOPES, Edward. *Metáfora: da retórica à semiótica*. São Paulo: Atual, 1986.
- 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.
- NOVIS, Vera. *Tutaméia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva, 1989. 138 p.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Joaquim Torres Costa e Antonio M. Magalhães. Lisboa: Rés, [198–?].
- RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- 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.
- _____. São Marcos. In: _____. *Sagarana*. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 224–255.
- _____. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62–97. (Coleção Fortuna Crítica, 6). Entrevista concedida a Günter Lorenz.
- _____. Entremeio com o vaqueiro Mariano. In: _____. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 2, p. 773–779.
- _____. *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. Luiz Costa Lima. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002. p. 119-171.
- VALÉRY, P. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. *J. Guimarães Rosa – Correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís*. 1993. 357 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, UNESP.