

O BURRO E O BOI NO PRESÉPIO: o museu poético de João Guimarães Rosa

Prof. Mestre, Doutorando, Waldir Batista Pinheiro de Barcelos

Resumo:

Nos vinte e seis poemas de O BURRO E O BOI NO PRESÉPIO (Catálogo esparso), publicados postumamente em Ave palavra, o olhar do poeta João GUIMARÃES ROSA percorreu formas, volumes, cores, linhas, perspectivas, luzes e contrastes de quadros medievais e renascentistas e fixou-se nas imagens do burro e do boi, redimensionando-as poeticamente. Nessa re-dimensão dada aos quadros pelo poeta, perpassam relações entre a literatura e as artes plásticas, entre a poesia – e a poesia de João Guimarães Rosa – e a pintura, aspectos estes entranhados nas formas de realização artística do Modernismo brasileiro que representam um modo de construção poética singular na literatura brasileira do século XX. Poeticamente, o autor/poeta, numa perspectiva intertextual, fundiu estilos literários e pictóricos e recriou, por meio de sua particularíssima linguagem, aspectos da região do interior de Minas Gerais, estabelecendo ligações de espaço e de tempo trazendo a pintura para a poesia, por meio de uma coleção poética.

Palavras-chave: Guimarães Rosa, Literatura e artes plásticas, Poesia e pintura, coleção poética.

O museu de tudo

*Este museu de tudo é museu
como qualquer outro reunido;
como museu, tanto pode ser
caixão de lixo ou arquivo.
Assim, não chega ao vertebrado
que deve entranhar qualquer livro:
é depósito do que aí está,
se fez sem risca ou risco.*

João Cabral de Melo Neto

1- João, o burro e o boi

É notório o hábito que tinha o escritor João Guimarães Rosa de anotar detalhadamente, em cadernetas, suas viagens. As características geográficas de lugarejos, cidades e regiões, o curso dos rios, suas cheias e secas, a vegetação, os animais, os tipos humanos – seus modos de falar, seus costumes, suas histórias –, além de versos e cantigas populares, eram gravados para posteriormente se transformarem em literatura.

Aqueles que compartilharam tais experiências com o autor de *Grande Sertão: Veredas* – como Manuelzão, amigo-personagem mais popular de Rosa, que destacou o fato, diversas vezes, em entrevistas – viam-no, nesses momentos, como um pesquisador, como um cientista que, de posse de vasto saber enciclopédico, buscava a tudo entender, focalizando seu olhar totalizante sobre pessoas e seres, coisas, fatos e fenômenos.

Como diplomata, João Guimarães Rosa percorreu vários países. Em museus, na Europa, diante de quadros medievais e renascentistas, cujo elemento comum era o tema do nascimento de Cristo, essas anotações tomaram a forma de poemas. Postumamente, esses poemas foram publicados em

Ave, palavra, sob o título *O BURRO E O BOI NO PRESÉPIO* (*Catálogo esparso*)¹. Neste caso, o escritor não analisou tecnicamente as composições pictóricas, mas as inscreveu em sua obra poética, embevecido pelo que delas fruía.

Nos vinte e seis poemas que compõem *O BURRO E O BOI NO PRESÉPIO*, o olhar do poeta percorreu as formas, os volumes, as cores, as perspectivas, as luzes e os contrastes dos quadros e fixou-se nas imagens do burro e do boi, redimensionando-as poeticamente.

Nessa re-dimensão dada aos quadros pelo *poeta*, perpassam relações entre a literatura e as artes plásticas, entre a poesia – e a poesia de João Guimarães Rosa – e a pintura, aspectos estes entranhados nas formas de realização artística do Modernismo brasileiro.

2- Literatura, artes plásticas, Modernismo, João Guimarães Rosa

Ao discorrer sobre a tela *Las meninas*, de Velásquez, Michel Foucault, em certa passagem, diz que

a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irredutíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem. (FOUCAULT, 2002, p. 12)

Essa *irredutibilidade* assinalada por Foucault não impediu que, historicamente, houvesse uma relação profícua entre o texto escrito e as diversas formas de arte. Embora, na superfície, trate-se de dois tipos de *textos* distintos, temas e motivos sempre foram permutados e fundidos por poetas, prosadores e artistas plásticos. Se somente através da arte chega-se a dizer o indizível, aí talvez resida o cerne de uma relação inesgotável e *infinita*.

A literatura e a pintura influenciaram-se reciprocamente, constituindo-se tal influência em uma *tradição humanista e em um recurso retórico clássicos* (MELO, 2002, 101). O *fazer das letras* e o *fazer das artes*, a partir do Renascimento, foi atravessado por discussões que giraram em torno tanto do papel político, econômico e social do poeta e do artista plástico, quanto das formas de representação da realidade.

Mesmo possuindo suportes e bases técnicas evidentemente distintos, houve momentos em que a fusão entre os dois tipos de arte fundou-se em uma re-significação de símbolos e signos verbais e imagéticos. Em relação às vanguardas européias, Márcia Arbex observa que

[a] ambição de abolir as fronteiras entre a escritura e a pintura, entre a arte e a vida, assume proporções importantes com o trabalho de artistas como Francis Picabia, Marcel Duchamp ou Max Ernst que iniciam um processo de destruição-renovação dos mecanismos de linguagem verbal, em consonância com a destruição-renovação da linguagem plástica [...] (ARBEX, 2002, p. 46)

No caso brasileiro, a formação do grupo de 1922 em torno da pintora Anita Malfatti e do escultor Victor Brecheret sinaliza a intimidade dos modernistas com as artes plásticas e uma relação que perdurou até que se dissolvesse o movimento na contemporaneidade. A inusitada configuração

¹ Para o presente trabalho foi utilizada também edição bilíngüe (ROSA, João Guimarães. *O BURRO E O BOI NO PRESÉPIO*. (Ed) Geraldo Jordão Pereira. Rio de Janeiro: Salamandra, 1983), na qual se inseriram as imagens dos quadros sobre os quais foram feitos os poemas. Anota, no entanto, o editor: “Nem todos os cromos foram encontrados, seja por inexistência de foto no museu, por engano de anotação do escritor, ou pelo simples fato de o quadro já não pertencer mais à instituição original.” (*Op. cit.*, p. 5)

e ilustração de revistas e livros, a influência das telas de Tarsila do Amaral², a primeira fase poética de Oswald de Andrade e o olhar crítico-construtivo de Mário de Andrade sobre toda manifestação de arte que assinalasse o moderno opuseram-se aos modos de concepção acadêmicos e artísticos do século XIX.

Foi recorrente também, após os anos 20, no Brasil, embora de forma esparsa, a poesia dedicada a pintores ou obras específicas, além de textos em prosa que tiveram poetas ou sua obra como tema. Neste sentido, são significativos: a poesia de Drummond em *Arte em exposição* (DRUMMOND, 2002, pp. 1399-1404), o texto *Joan Miró*, de João Cabral de Melo Neto (MELO NETO, 1999, pp. 689-720), ou os *Retratos-Relâmpago* de Murilo Mendes (MENDES, 1995, pp. 1193-1295), bem como o aprofundamento do conhecimento da relação entre o surrealismo e a literatura brasileira.

Ainda, na década de 60, viu-se o surgimento de diversas experiências plástico-poéticas, como o(s) poema(s)-objeto(s) de Ferreira Gullar, além da assimilação de alguns fundamentos das vanguardas européias pelos irmãos Campos e Décio Pignatari.

Para José Américo Miranda,

as diferenças de estrutura apresentadas pelas obras que constituem o moderno sistema literário brasileiro obedecem sistematicamente a uma relação com um modelo estrutural que lhes foi fornecido não pela tradição literária (toda ela comprometida com a noção de representação da realidade), mas por um intertexto extraliterário. (MIRANDA, 2002, p. 116)

Se modernistas, ao longo do século XX, redigiram textos em correlação com outros textos extraliterários, ao fazê-lo, tendo como outro um *texto* pictórico, não estavam simplesmente *recriando* esse outro texto, mas *criando* outras relações, provocando, no campo da arte, *tensões* que seriam próprias do novo texto (SILVA, 2002, p. 19).

Diante do medieval e do clássico, mesmo que, em aspectos relacionados à versificação ou estrutura poética, o *poeta* João Guimarães Rosa se tenha mantido, em aparência, relativamente tradicional, os poemas d'*O BURRO E O BOI NO PRESÉPIO* remontam à Semana de Arte Moderna, são intertextualmente modernistas e criam uma *tensão* resultante de um processo singular de recriação lingüística. Se não conseguiu abarcar na totalidade, em um texto verbal, essa *relação infinita* entre literatura e artes plásticas, João Guimarães Rosa poetizou através de seu olhar, *tensionou* poesia e pintura e as *definiu no lugar* de sua sintaxe poética.

3- O idioma de João, territórios e tempos

Essa *tensão* em *O BURRO E O BOI NO PRESÉPIO* está presente na totalidade da obra de João Guimarães Rosa, considerando-se os processos de construção literária empregados pelo autor e sua conseqüente singularidade lingüística, o que resulta quase que em um *idioma*, próprio, único e pessoal.

Diversas são as formas de abordagem que se podem articular na análise da linguagem rosiana. Em qualquer uma delas – nem todas ainda completamente elucidadas – encontrar-se-á o intelectual,

² É procedente, a respeito, o trecho de texto de Murilo Mendes: “Partindo de Tarsila a pintura começa a influir na poesia brasileira. O quadro ‘Aba-poru’ decide a vocação de Raul Bopp, acha-se nas origens de *Cobra Norato*; outros do mesmo ciclo suscitarão textos de Mário de Andrade que dedica a Tarsila ‘O ritmo sincopado’. Telas como ‘Distância’, ‘A cuca’, ‘O sono’, ‘A negra’, viajarão clandestinamente ao longo dos meus *Poemas*, alternando com outras de Max Ernst, do Primeiro Cícero Dias e do primeiro De Chirico. A pintura pau-brasil e a pintura antropofágica aplainam os caminhos posteriores da poesia. Com a prática do cubismo Tarsila passara pelo ‘serviço militar da forma’, conciliando disciplina e liberdade.” (MENDES, Murilo. *Retratos-Relâmpago*. In: *Poesia completa e prosa – volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 1250)

possuidor de ampla cultura humanista e científica, o conhecedor profundo da língua portuguesa, de suas origens e registros, da literatura clássica, contemporânea e popular, e de vários idiomas.³

João Guimarães Rosa foi um prestidigitador da língua portuguesa, entrelaçando-a a outras línguas, ao mesmo tempo em que alçava a tradição oral do sertão mineiro à categoria literária. Criou um modo peculiaríssimo de expressão, lapidando palavras, criando neologismos e uma sintaxe que se nutriu do clássico e do moderno, do local e do universal. Segundo Marli Fantini,

[graças] ao refinamento técnico de sua linguagem, que inclui, dentre outros, o princípio da aglutinação a colocar em confronto dialógico idiomas distintos, Rosa pôde transfigurar as singularidades regionalistas, levando seus traços anteriormente pitorescos a adquirir universalidade. (FANTINI, 2004, p. 45)

O escritor buscava *renovar o mundo* por meio da *renovação da língua* (FANTINI, 2004, p. 55) e esperava uma literatura *tão ilógica quanto a sua que transformasse* “o sertão no qual a única realidade seja o inacreditável.” (FANTINI, 2004, p. 57).

O idioma foi o instrumento com que João Guimarães Rosa *lançou pontes* entre espaços e tempos diversos. O interior e a metrópole, o continente latino-americano e a Europa, o passado – e o seu passado – e sua concepção de futuro atravessaram sua criação amalgamados pela literatura. Nesse sentido, Marli Fantini percebe-o como aquele que circula entre duas culturas e procede ao *inventário e restauração dos vestígios culturais arcaicos de sua região*:

Sob a perspectiva de um estrangeiro-tradutor e mediante o concurso de novos paradigmas estéticos e culturais, ele procede como um transculturador, que, situado “entre duas águas”, dota-se das mediações necessárias à operação de minimizar os contrastes entre instâncias culturais acentuadamente divergentes. (FANTINI, 2004, p. 76)

A pesquisadora assinala ainda a *projeção* das idéias de Rosa em suas personagens (FANTINI, 2004, p. 87). Para ela, Riobaldo reflete-se na imagem do escritor por *também* circular entre o sertão e a metrópole. O protagonista de *Grande Sertão: Veredas*, conhecedor das letras e do manejo das armas, põe fim ao banditismo do sertão, transformando e inserindo a região na contemporaneidade. Ao concluir as memórias de sua vida, *diz* a personagem:

Cerro. O senhor vê. Conte tudo. Agora estou aqui, quase barranqueiro. Para a velhice vou, com ordem e trabalho. Sei de mim? Cumpro. O Rio São Francisco – que de tão grande se comparece – parece é um pau grosso, em pé, enorme... Amável o senhor me ouviu, minha idéia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia. (ROSA, 1976, p. 460).

Poucos foram os escritores modernistas que, como João Guimarães Rosa, exercitaram na totalidade os princípios fundamentais do movimento: “O direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional.” (ANDRADE, 1974, p. 242).

4- João Guimarães Rosa, o colecionador do poético

A evolução dos meios de reprodução de objetos, no século XX, criou a possibilidade de posse de réplicas e de imagens e difundiu ainda mais um hábito que acompanha o ser humano provavel-

³ “Falo: português, alemão, francês, inglês, espanhol, italiano, esperanto, um pouco de russo; leio: sueco, holandês, latim e grego (mas com o dicionário agarrado); entendo alguns dialetos alemães; estudei a gramática: do húngaro, do árabe, do sânscrito, do lituânio, do polonês, do tupi, do hebraico, do japonês, do tcheco, do finlandês, do dinamarquês; bisbilhotei um pouco a respeito de outras.” (Entrevista do autor – site da WEB – www.releituras.com. Acesso em 20.11.2007)

mente desde a pré-história: fazer coleções. O alto capitalismo, que se caracterizou também pela reificação de objetos e coisas, fornecerá aos consumidores-colecionadores coleções prontas e acabadas que chegarão ao mercado em data aprazada. Colecionou-se e coleciona-se de tudo: estampas de atletas e artistas midiáticos, livros, bichos de pelúcia, canetas, autógrafos, imagens de obras de arte e paisagens etc. A originalidade do objeto colecionado desfaz-se, hoje, não somente em sua dissolução em uma série, mas no próprio material secundário e duvidoso reproduzido pelas fábricas.

Ao adquirir algo novo, o colecionador é movido pelo impulso de renovação do mundo (BENJAMIN, 1987, p. 229), dá um outro e novo sentido às coisas externas, organizando-as de acordo com uma noção de ordem – pessoal e única. Ordena em série seus objetos e retira deles o caráter funcional, deslocando-os para um novo contexto no qual, ainda que mantenham, vistos isoladamente, uma superficial *individualidade*, apenas se sustêm como algo da coleção em si, marcados pelo desejo organizante do colecionador. Para Maria Ester Maciel (MACIEL, 2004, p. 19), “coleccionar se converte em uma forma de enclausurar o objeto, des-historicizá-lo, de maneira que seu contexto seja abolido em favor da sintonia da coleção.”

A escolha dos objetos colecionados e a coleção *dizem* o próprio sujeito que se representa no material que seleciona e na própria coleção.

Para Philipp Blom,

[cada] coleção é um teatro da memória, uma dramatização e uma *mise-en-scène* de passados pessoais e coletivos, de uma infância lembrada e de lembranças após a morte. Ela garante a presença dessas lembranças por meio dos objetos que evocam. É mais do que uma presença simbólica: é uma transubstanciação. O mundo além do que podemos focar está dentro de nós e através delas, e por intermediação da comunhão com a coleção é possível comungar com ele e se tornar parte dele. (BLOM, 2003, P. 219)

Em *O BURRO E O BOI NO PRESÉPIO*, João Guimarães Rosa formou uma coleção *suis generis*: transformou quadros únicos, universais, em *poesia*, ao recriá-los em versos, e os fez como se os organizasse em um museu – um *museu poético*.

Essa *apropriação* das telas não se equipara à de um turista que, na impossibilidade de verbalizar tudo o que vê, tresloucadamente grava no negativo, ou no vídeo, as imagens das férias, colocando ao fundo prédios e monumentos, e, posteriormente, guarda-as em arquivos. O *poeta* incorporou-as em um processo mais complexo e sublime: redigiu em versos viagens impermeáveis à destruição do tempo. Fez viagens ao exterior e visitou museus, como se, ao mesmo tempo, *retornasse* à região das Minas Gerais, território essencial de sua obra, *renovasse* a si e à sua infância nas imagens do burro e do boi no presépio. *Dizendo-se, renovou o mundo*, ao estabelecer uma relação entre o universalismo dos quadros e o universo do sertão. Estabeleceu uma ponte entre o Modernismo e as artes plásticas, entre o tradicional e o contemporâneo, entre a *periferia* e o *centro* da cultura de sua época, numa espécie de exercício antropofágico. E, ainda, nesse discurso de si e da arte, impôs uma releitura do sertão mineiro, universalizando o território das veredas.

5- Um passeio pelo museu poético de Guimarães Rosa

O burro e o boi figuram nos quadros vistos por João Guimarães Rosa como figuram nos presépios, tradição presente ainda hoje em casas e templos no interior de Minas Gerais e do país, na época de natal, e foram transpostos para os poemas, recobertos pela mesma aura significativa com que foram pintados. Estabelecem, nos quadros, uma relação com o Menino Jesus, são os “moradores” do estábulo – do que também se apropriou o *poeta*.

Se a tradição do presépio foi trazida para o Brasil, juntamente com um modo de ver e pensar a realidade, impondo-se uma visão católica medieval do nascimento de Cristo, João Guimarães Rosa inverteu o sentido dessa tradição. Tomou o presépio como algo seu e de sua região e *viu*, em um

Correggio, um Schongauer, um Van Der Weyden, um Ghirlandaio, um Botticelli, e outros, não a magnificência da representação plástica, mas a magnificência singela do burro e do boi – mineiros. Há nisso uma reordenação íntima do sertão, uma fusão do medieval-clássico com o moderno, uma profusão de territórios, de espaços e de tempos.

Os versos de João Guimarães Rosa não são legendas que se afixem nos quadros para interpretá-los, ou para propiciar ao receptor da obra de arte uma leitura condizente com a época ou o estilo do pintor. São uma releitura e possuem um fio que, marcadamente descritivo, *conduz* o leitor, como se o fizesse penetrar em um museu, calma e pausadamente, lendo *poemas-quadros* como se *lesse* imagens.

Os poemas, porém, não possuem uma função dependente dos quadros, mas, por meio deles, ganharam existência própria. A maneira como os redigiu, marcada pelo seu *idioma*, pode prescindir da *presença* da obra pictórica, pois o *poeta* não fez uma representação objetiva.

As relações entre a literatura e a pintura percebem-se numa perspectiva intersemiótica, colocando-se o texto literário, em confronto com a pintura, como uma forma de *tradução*. O poeta, de posse de dois sistemas de linguagem diferentes, processa a recriação de significados, vertendo imagens em palavras.

Para Thaís Flores Nogueira Diniz, a *tradução*

se define como um processo de transformação de um texto, construído através de um determinado sistema semiótico, em um outro texto, de outro sistema semiótico. Isso implica que, ao decodificar uma informação dada em uma “linguagem” e codificá-la através de um outro sistema semiótico, torna-se necessário modificá-la, nem que seja ligeiramente, pois todo sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias, e nenhum conteúdo existe independentemente do meio que o incorpora. (DINIZ, 1999, p. 33)

Para a pesquisadora, a *tradução* é vista como *transformação*, como *tradução cultural*:

No momento em que não se considera mais a tradução como mimese, cópia do original, mas sim como atividade voltada para as condições de produção e recepção, a tradução passa a ser vista como uma transformação. Essa transformação pode ocorrer a partir da cultura receptora, que passa a ser o foco das atenções, e se distancia da cultura de origem. Mas pode ocorrer numa via de mão dupla, partindo simultaneamente das duas culturas, a receptora e a produtora. [...] Transcriar é pois nutrir-se das fontes locais. Enquanto transcrição ou transtextualização, a tradução desmistifica a ideologia da fidelidade, abolindo a superioridade da fonte e valorizando a tradução e a cultura receptora (DINIZ, 1999, pp. 38 e 39).

João Guimarães Rosa reorganizou o espaço dos quadros no *espaço* poético. Para tanto, valeu-se reiteradamente do uso do verbo *ser*, relacional, de caráter estático, e de uma adjetivação abundante – ou da substantivação de adjetivos –, reduzindo a impressão de movimento que compõe a perspectiva pictórica. Antepôs muitas vezes o adjetivo ao substantivo, o que parece recriar também a sensação de magnificência presente nos quadros. Observe-se, entre outros, o poema XVII:

Onde se aviva a doçura
de um pouco de úmido e relva;
de alma?

*Mas a própria luz
que os circunfulge
recebe
das brancas frentes
intactas de afeto, tontas,
algo que faltava
à sua excessivamente concreta
pureza.*

*Quentes limites de Deus,
rudes, ternos anteparos.*

*Apenas as grandes cabeças:
mas tão de joelhos
quanto os pastores
os anjos
as estrelas
a Virgem.*

A linguagem do *poeta* apela para os sentidos do leitor, ao destacar metaforicamente técnicas de composição da pintura e ressaltá-las tendo como *centro de interesse* o burro e o boi. São inúmeras as imagens relacionadas à visão: *Vê-se que arrecadados* (Poema II), *Se espiam* (Poema IV), *Em suas caras, em seus olhos* (Poema VII), *Olham: quase choram* (Poema XI), *Irônicas imagens* (Poema XV), *Quase esquivas testemunhas* (Poema XVI), *perquirem imiscuídos* (Poema XVIII), *Ao fundo, fito a fito* (Poema XXV).

O *poeta* destaca, ainda, o alvo de visão do burro e do boi e relaciona-os diretamente ao Menino, ou ao observador dos quadros. Neste sentido, observe-se a exploração que João Guimarães Rosa faz das imagens nas quais o pintor direciona o olhar das figuras dos animais para o espectador – técnica de inclusão do receptor da obra pictórica na mensagem do quadro: *Em suas caras, em seus olhos,/ desmede-se a ênfase/ de uma resposta/ sem pergunta.// Valem entre pessoas* (Poema VII), *Cabem/ definitivos.// Só eles podem/ de ronda e todo aproximar-se.// São os intérpretes dos humanos em volta.* *Jesus ainda lhes pertence.* (Poema XX).

Rosa *absorve* a luminosidade dos quadros, transpondo-a para os poemas e destacando os dois animais, num jogo de luz/sombra e numa profusão de imagens plásticas que *traduz* em versos: *O milagre é um ponto/ que combure/ num centro na Noite,/ uma luzinha,/ um riso* (Poema I), *fortes como estrelas* (Poema III), *ladeiam-na/ como círios de paz* (Poema V), *Boi que atende e começa a esperar,/ de sua sombra,/ do espesso que terá/ de ser iluminado* (Poema X), *detidos/ no limiar de/ luz/ esvaziadora* (Poema XIV), *íntimos das sombras* (Poema XXIII).

O apelo ao sentido da audição é um apelo à quietude, à calma e ao silêncio⁴, como se, diante dessa *coleção*, desse *museu poético*, o leitor-visitante devesse portar-se com respeitosa mudez, numa atitude também tranqüila e perscrutadora. Os versos *assim de acordo com o silêncio* (Poema IV), *Serão os pajens da Virgem/ ladeiam-na/ como círios de paz/ colunas/ sem esforço* (Poema V),

⁴ Os primeiros versos do poema XII, *Por que zurra para o alto o Burro:/ num pedido doloroso?*, poderiam ser considerados uma exceção. No entanto, o verbo *zurrar* está em uma frase interrogativa e perde, assim, parte da força que teria em uma exclamação.

Com sua quieta ternura (Poema VIII), *jazem/ em canto, oculto, calmo* (Poema XVI), *O cincerro do Boi é o primeiro sino* (Poema XVIII), *onde tudo é estarrecida oração* (Poema XXII), *O Boi se embevece/ com o tique-taque da infância* (Poema XXIV), além de vários outros – e poemas, lidos integralmente – conformam a sensação de um ambiente próprio aos templos e aos museus.

Isso se destaca ainda no uso de iniciais maiúsculas para designar os substantivos comuns burro/asno/burrinho, boi/boizinho, criança, anjo, infância, noite, divindade, família e céu. Cria dessa forma um ambiente no qual o burro e o boi encontram-se em um plano de importância equivalente ao do Menino Jesus, da Virgem Maria, de São José e de Deus – o que mais se realça, se considerar-se o excesso de comparações dos animais com figuras ou objetos ligados à religião ou ao momento da natividade (as estrelas, poema III; círios de paz, poema V; *não anjos*, poema VII; Jesus, poema XII; o Menino, poema XVI; favo de ouro, poema XVIII).

O eu poético, coincidente com a pessoa do poeta, imprime sua subjetividade na caracterização do burro e do boi, humanizando-os. Para tanto, os adjetivos atribuídos aos bichos são enaltecedores. Eles são *irracionais*, *fortes* e *grandes*, mas sobretudo são *meigos*, *inermes*, *incorporados à Família*, *hospedeiros*, *sempre próximos*, *cúmplices*, *pajens*, *francos*, têm *boa vontade*, são *sapientes*, *amam*, são *meninos*, *quase choram*, são *humildes*, *dignos*, *tristes* etc.

O uso do latim, juntamente com os diminutivos de afeto, além de caracterizarem a linguagem literária de João Guimarães Rosa, compõem, também, o ambiente de calma e paz de templos e museus, presente nos quadros e nos poemas, e coadunam com o sagrado e com a singeleza que decorre das figuras dos animais. O latim soa, nos poemas II, X e XXVI como um prolongamento da sonoridade dos versos, como um canto gregoriano. *Luzinha* e *Burrinho* (Poema I), *Boizinho* (Poemas XI e XIII), *animaizinhos* (Poema XIV), *Menininho* (Poema XIX) e *Jesusinho* (Poema XXI) mais ampliam e direcionam a afeição que deve ter o leitor pelas figuras, destacadas diante da grandeza das imagens dos quadros.

Os neologismos, bem como algumas e exageradas metáforas, marcam também o *idioma* e a verve criativa de João Guimarães Rosa. Se considerar-se que os poemas não teriam passado pelo incessante crivo de revisão do autor, a subjetividade do *poeta* manifesta-se de modo imediato, como consequência da visão dos quadros e da escrita quase simultânea dos versos. Assim, *Obscientes* (Poema III), *eremitas do obscuro* (Poema V), *desmede-se a ênfase* (Poema VII), *lucididade* (Poema IX), *insemoventes* (Poema XI), *dignos de/ um urgir de auge* (Poema XIV), *Querúbicos* (Poema XV), *circunseqüentes* (Poema XVI), *circunfulge* (Poema XVII), *carantonhos* e *divinumana* (Poema XVIII), *sólita presença* (Poema XXII), *grimaçante* e *mugínquo* (Poema XXIII), *entreconscientes* (Poema XXV), *duendes da solidão* (Poema XXVI) provocam no leitor um certo estranhamento, semelhante talvez ao que pudesse ocorrer diante dos quadros.

Os modificadores que denotam posição espacial do burro e do boi, sua proximidade ou distância em relação a outras figuras – ou mesmo ao plano metafísico – são bastante recorrentes e decorrem da re-espacialização das imagens nos versos: *num centro* (Poema I), *entre ruínas e pompas/ sempre próximos* (Poema IV), *circunstantes* (Poema V), *entre os humanos* (Poema VI), *Aqui se encontram* (Poema IX), *de sua sombra e através do nada* (Poema X), *no telheiro/ da claridade de Deus* (Poema XI), *Nus como Jesus/ posto entre húmus e plantas/ num canteiro* (Poema XII), *no limiar de/ luz* (Poema XIV), *ante a manjedoura* e *em canto, oculto, calmo* (Poema XVI), *De longe* (Poema XIX), *Mais perto que São José* (Poema XXI), *Atrás* (Poema XXIII), *Ao fundo e no âmago do mundo* (Poema XXV) *O Burro, atrás, através* (Poema XXVI).

Várias são as frases/versos em que a interrogação, o questionamento e, até certo ponto, a dúvida diante do sagrado e do absoluto se fazem presentes. Tome-se como exemplo o poema IV:

Se espiam,

*entre ruínas e pompas,
sempre próximos,*

*em doce cumplicidade;
que segredo
da Divindade
representam?*

*Além da ausência de monstros,
que atestam,
assim de acordo com o silêncio,
o bom Boi,
o bom Asno?*

O quadro de Rogier Van Der Weyden, sobre o qual é feito o poema, apesar de retratar uma cena passada em um estábulo, possui formas e cores nada opacas, mas exuberantes. Os olhares e as mãos de cada figura traçadas pelo pintor direcionam o olhar e a *leitura* do espectador. O estábulo, na construção perspectiva, separa o plano posterior, em que estão os prédios, do plano frontal – em que estão as pessoas, em torno do Menino –, como se estivesse solto, quase flutuando sob o azul do céu e o ouro do sol, colocado ao alto do telhado, entrecoberto, do lado esquerdo. Nesse plano etéreo, assinalado no verso *entre ruínas e pompas*, para o poeta, os animais, humanizados, *se espiam*: o burro, como dito anteriormente, dirige seu olhar para o espectador, e o boi, da mesma forma, embora de soslaio. Não ocorre, entre os animais, ao que parece, uma *espiação* mútua, como *quis o poeta*, mas uma espiação entre esses bichos e o espectador. A mesma técnica de inclusão utilizada pelo pintor teria sido assim apropriada por Rosa. Com um sutil detalhe: o uso das interrogações reforça, na medida em que conduzem o leitor do *poema-quadro* à busca de uma resposta, ou, no mínimo, a um questionamento íntimo – também provavelmente do próprio *poeta*.

O mesmo ocorre, consideradas as especificidades de cada quadro *traduzidas* em versos, nos poemas VIII (*Com sua quieta ternura,/ ambos, que contemplam?*), XII (*Por que zurra para o alto o Burro: num pedido doloroso?*), XV (*Eles têm o segredo?*) e XVII (*Onde se aviva a doçura/ de um pouco de úmido e relva; de alma?*).

Em relação ao subtítulo, *Catálogo esparso*, dado aos poemas, em sua primeira edição, não se sabe se teria sido concebido por Guimarães Rosa, ou se Paulo Rónai, quem os reuniu e publicou, em 1967, o teria acrescentado. De uma forma ou de outra, trata-se de algo significativo, levando-se em conta a provável concepção do poeta e a interpretação que aquele que os reuniu pôde dar ao conjunto dos poemas: o catálogo de uma exposição. *Esparso*, na medida em que alguns dos quadros encontravam-se em museus de cidades e de países diferentes. No entanto, *catálogo* cuja exposição somente se tornou possível em uma reunião poética, em um *museu poético*.

6- Conclusão

Os poemas d'*O BURRO E O BOI NO PRESÉPIO* são marcados por um tipo de espiritualidade da qual sobressaem a pureza, a ingenuidade, a singeleza – à parte o sutil questionamento presente nas interrogações e em algumas metáforas (*ausência de monstros*, Poema IV; *eremitas do obscuro*, Poema V; *duendes da solidão*, Poema XXVI). O *poeta* imprimiu nos versos um ambiente no qual não se percebe um momento de fé cega ou exaltação da religião católica, mas recuperou uma visão da religiosidade presente em sua infância, no interior de Minas Gerais, reformulou-a e a reconstruiu no espaço *etéreo* de sua poesia.

Pode-se associar o processo criativo de João Guimarães Rosa, nesses poemas, a uma visão clássica da religião, considerando-se o humanismo que deles flui, ao ressaltar mais as figuras do

burro e do boi – humanizados – do que propriamente a do Menino Jesus. Da mesma forma, a *confluência* entre literatura e pintura n’*O BURRO E O BOI NO PRESEPIO* poderia ser vista como um *recurso retórico clássico* (MELO, *op. cit.*, p.104).

Mesmo que se quisesse, ainda, fazer sobressair o *gênio criador* de Rosa, margeado aqui por seu regionalismo, o que vigora nos poemas é a postura vanguardista de João Guimarães Rosa, o exercício de novos processos de concepção do fazer artístico-literário, a intertextualidade e extratextualidade, vazadas no refinado processo de construção de seus textos, em uma essencialização da arte por meio do conhecimento e manejo de técnicas linguísticas. E mais: uma busca permanente de reconstrução e renovação da literatura, das artes, de si e do próprio mundo.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Arte em exposição. In: *Poesia completa – volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. 1399-1404.
- ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974. p. 230-255.
- ARBEX, Márcia. Um triplo mecanismo: máquina, linguagem, erotismo – o exemplo da obra de Francis Picabia. In: *Estação imagem: desafios*. (Org.) Paulo Roberto Vaz e Vera Casanova. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 45-88.
- BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador. In: *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. pp. 227-235.
- BLOM, Philipp. Um teatro de memórias. In: *Ter e manter*. Tradução de Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2003. pp. 204-221.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. O conceito de tradução: da semiótica à tradução cultural. In: *Literatura e cinema*. Ouro Preto: UFOP, 1999.
- FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. São Paulo: Senac e Ateliê Editorial, 2004.
- FOUCAULT, Michel. Las meninas. In: *As palavras e as coisas – uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 2-21.
- MACIEL, Maria Ester. *A memória das coisas – ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- MELO, Celina Maria Moreira de. Do poeta e do pintor. In: *Estação imagem: desafios*. (Org.) Paulo Roberto Vaz e Vera Casanova. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 101-111.
- MELO NETO, João Cabral de Melo. Joan Miró. In: *Obra completa – volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999. p. 690-720.
- MENDES, Murilo. Retratos-Relâmpago. In: *Poesia completa e prosa – Volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 1193-1294.
- MIRANDA, José Américo. A técnica narrativa de “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa, e os procedimentos pictóricos do expressionismo abstrato de Jackson Pollock – um estudo comparado. In: *Estação imagem: desafios*. (Org.) Paulo Roberto Vaz e Vera Casanova. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 115-123.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 16. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. p. 460.

_____. O BURRO E O BOI NO PRESÉPIO (Catálogo esperso). In: *Ave, palavra*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 198-210.

_____. *O BURRO E O BOI NO PRESÉPIO*. (Editor) Geraldo Jordão Pereira. Rio de Janeiro: Salamandra, 1983.

SILVA, Edson Rosa da. Malraux e o diálogo das artes. In: *Estação imagem: desafios*. (Org.) Paulo Roberto Vaz e Vera Casanova. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 17-25.