

# A (RE)CRIAÇÃO DO IDIOLETO MANOELÊS

Tania Regina VIEIRA<sup>1</sup>  
Ofir Bergemann de AGUIAR<sup>2</sup>

- **RESUMO:** Este artigo tem por objetivo examinar dois poemas de Manoel de Barros, extraídos de *O livro das ignoranças*, a obra do poeta que mais atraiu traduções. A análise levará em consideração o texto em português e também suas traduções, pois acreditamos, como René Etiemble e Ezra Pound, que o estudo das traduções ou o ato de traduzir constituem as melhores formas de se conhecer bem o trabalho de um autor. Primeiramente apresentaremos o poema VII de *Didática de uma invenção*, traduzido para o espanhol por Jorge Larrosa e para o francês por Celso Libânio. Trata-se de fragmento metapoético, em que se percebe a busca pelo verbo adâmico. Em seguida, abordaremos o poema I de *Mundo pequeno*, traduzido para o francês por Celso Libânio e para o inglês por João Rache. Nesse fragmento, o Pantanal aparece como tema gerador da poética barrosiana, caracterizada por inovações lingüísticas. As modalidades tradutórias de Francis Aubert apoiarão nosso estudo, assim como as reflexões de André Lefevere sobre os efeitos retóricos propiciados pelos recursos empregados por autores e seus tradutores.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Manoel de Barros. Tradução poética. Recepção. Inovação lingüística.

---

<sup>1</sup> IFET – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Goiano. Rio Verde – Goiás – Brasil. 75901-970 – taniavieira@cefetrv.edu.br

<sup>2</sup> UFG – Universidade Federal de Goiás. Faculdade de Letras – Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras. Goiânia – Goiás – Brasil. 74001-970 – ofir@letras.ufg.br  
Artigo recebido em 23.02.2009 e aprovado em 05.05.2009.

*Escrevo o idioleto manoeleês arcaico<sup>3</sup> (Idioleto é o dialeto que os idiotas usam para falar com as paredes e com as moscas). Preciso de atrapalhar as significâncias. O despropósito é mais saudável do que o solene.*

*Manuel de Barros (2001, p.43).*

Proveniente de uma região considerada de periferia no contexto cultural brasileiro, Manoel de Barros é um poeta mato-grossense, cuja obra tem como cenário o Pantanal, um mundo mágico que se revela por meio de coisas banais em seu estado primitivo. Em seus versos, a necessidade de repensar o mundo se manifesta como um estatuto ontológico da língua e da literatura, integrando o homem com o mundo que o cerca: “No uso de cantos e recontos / O pantaneiro encontra o seu ser./ Aqui ele alcança a altura das manhãs / E os cinzentos do entardecer.” (BARROS, 1997, p.33). A natureza local se transfigura pelo poder da linguagem, na busca do ser por sua essência original: “Quisera humanizar de mim as paisagens./ [...] Que eu possa cumprir esta tarefa sem/ que o meu texto seja engolido pelo cenário.”(BARROS, 2000).

No Pantanal de Barros se mesclam o humano, o animal, o vegetal e o mineral; água, terra e ar se penetram, tudo apodrece e renasce ao mesmo tempo. O ambiente pantaneiro, deste modo, não é apenas um pano de fundo pitoresco, e sim material a ser reinventado e transformado, assim como a infância e os seres do chão, temas geradores de sua poética. No poema “29 escritos para conhecimento do chão através de S. Francisco de Assis” de *Gramática expositiva do chão* (BARROS, 1990, p.164), o poeta cria uma relação entre os seres: “O chão viça do homem/ no olho/ do pássaro viça/ nas pernas/ do lagarto/ e na pedra”.

Nesse poema, o autor parte de aspectos regionalistas, que transformam a realidade existencial em realidade estética. Porém, sua poesia vai além da descrição dos costumes ou tradições regionais. A natureza é mitificada, transmutando-se na mãe parideira: “O chão pare a árvore/ pare o passarinho/ pare a/ rã – o chão/ pare com a rã/ o chão pare de rãs/ e de passarinhos/ o chão pare do mar” (BARROS, 1990, p.164). Ao mesmo tempo em que está na linguagem, o mito está além dela. Então, novos horizontes se abrem na fusão do homem com a terra, elevando o ser ao encontro de sua essência.

Em Barros, a poesia local dá origem a um linguajar inovador, repleto de neologismos, que, no limite da agramaticalidade, liga a língua portuguesa a suas

---

<sup>3</sup> “Falar em arcaico: aprecio uma desviação ortográfica para arcaico. Estômago por estômagos. Celeusma por celeuma. Seja este um gosto que vem de detrás. Das minhas memórias fósseis. Ouvir estômago produz uma ressonância atávica dentro de mim. Coisa que sonha de retravés.” (Nota do poeta).

raízes mais profundas, a seus mistérios mais primitivos, instaurando um mundo tão novo como o que existia no momento seguinte ao da criação, ainda não organizado, em metamorfose, em estado de nascimento. A esse respeito, Castro (1992, p.141) esclarece que

[...] o poeta contamina as palavras com o devir do mundo, do insignificante, do escuro e do esconso como condição de ressurreição para novo sentido. [...] O objetivo é forçar as palavras a aceitarem o dizer das coisas, do mundo, que elas sejam o mundo para expressá-lo.

Essa busca do princípio do mundo e da língua está impregnada por uma atitude lúdica para que a linguagem ganhe nova roupagem. A origem do ser é, assim, representada pelo tempo idealizado da infância, que é marcado pela inocência e pelo lúdico. Este é o período de gênese da linguagem e de todas as invenções, que permitem ao poeta elaborar imagens surreais. De acordo com Fernandes (1987, p.8, grifo do autor), devido às suas técnicas composicionais originais, “Manoel de Barros [é] o poeta brasileiro que melhor traduz traços estilísticos de uma das correntes mais expressivas das artes deste século, o *surrealismo*.” Com relação a este movimento, Menegazzo (1991, p.181) assinala que [...] o sentido das coisas se define por seu contra-sentido, o mundo sensível, unido aos dados do inconsciente, dá nascimento a surrealidades que definirão a posição do ser no mundo.

Manoel de Barros percebe o estado de ruína do mundo e da inevitável fragmentação do sujeito. Sustenta o poeta, “[...] a evolução de meu trabalho em relação ao primeiro livro é lingüística. Também me tornei mais fragmentado, o que é conseqüência do mundo moderno, sem ideologias. Com o tempo, a gente perde a unidade divina.” (RODRIGUES; MAIA, 2001, p.14). Camargo (1996, p.138) explica que “[...] o verso, então, é lugar de acolhimento das perdas e, a partir daí, lugar de reconstrução”.

A poesia barrosiana possui um estilo incomparável, que torna Manoel de Barros um poeta *singular* e, talvez, por isso mesmo, *sin-lugar*, no trocadilho de Jorge Larrosa (BARROS, 2002b, p.8). E o único acesso a esse “sem-lugar” é aí mergulhar com todos os sentidos para desvendar os caminhos, sem os mapas da palavra esclarecedora para nos guiar. Esta se desconstrói, nas hábeis mãos do poeta, para retornar ao primevo, o princípio mítico do mundo, o jardim do Éden (ou do Pantanal), quando Adão (aqui Manoel de Barros) deu às coisas o nome original. Restitui-se, assim, o vínculo imediato entre o nomeador, a nomeação e a coisa nomeada. O mito, que é parte integrante da língua, é então exposto pela palavra por meio do discurso poético. O signo lingüístico se renova, adquire novo significado, revela-se polifônico, impregnando-se dos seres e das coisas em sua poesia.

Essa poética *sui generis* de Manoel de Barros já foi recriada em outras línguas. *O Livro das Ignoranças* (BARROS, 2004) foi o que mais atraiu traduções. Analisamos, abaixo, dois fragmentos dessa obra: o poema VII da primeira parte, intitulada “Didática de uma invenção”, objeto de tradução para o espanhol e o francês, e o poema introdutório da terceira parte, intitulada “Mundo pequeno”, objeto de tradução para o inglês e o francês. Buscamos o desvendamento da palavra barrosiana por meio da análise dos versos do poeta e de suas traduções, seguindo René Etiemble (apud BARROSO, 1998) e Ezra Pound (apud MILTON, 1993, p.67), para quem o estudo das traduções ou o ato de traduzir constituem as melhores formas de se conhecer bem o trabalho de um autor. Concordamos também com Vizioli (1983, p.111), que salienta:

[...] trabalhar com poesia constitui exercício indispensável para todos os que, – não importa o gênero, – pretendem dedicar-se à tradução. Dada a complexidade da linguagem do verso, somente lidando com ela pode o tradutor aprender a aferir com justeza o valor dos sons do idioma, a conhecer os diferentes níveis do discurso, a julgar o peso das conotações, – em suma, a sentir verdadeiramente as potencialidades e as limitações da língua como instrumento de comunicação.

## **“Didática de uma invenção” – poema VII**

A primeira parte de *O Livro das ignoranças*, “Uma didática da invenção”, de Manoel de Barros, pressupõe um estado de inocência primeva, um desejo de perverter a sintaxe. A característica metalingüística se revela logo no início, ao serem apresentadas idéias específicas da poesia que se encontra em estado de decomposição lírica. Evidencia-se aí a necessidade de desaprender, de enlouquecer a linguagem comum em busca da língua adâmica, da volta aos primórdios da coisa, à sua pureza original. Esta é uma proposta da lírica moderna que implica retornar o olhar sobre o passado. Foi com Rimbaud que o poeta aprendeu o desregramento dos sentidos. A inovação dessa didática para a recriação da linguagem proposta por Manoel de Barros é que a aprendizagem se dá às avessas, por meio da desaprendizagem, do dessaber, da volta ao princípio da coisa virginal.

O poema VII, que trata diretamente de poesia e linguagem, permite-nos o exame dessa inovação linguística. Os versos fazem alusão ao texto bíblico, evidenciando a preocupação de Manoel de Barros (2004, p.15) em alcançar a língua original, o verbo adâmico:

## VII

No descomeço era o verbo.  
Só depois é que veio o delírio do verbo.  
O delírio do verbo estava no começo, lá onde a  
criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos.*  
A criança não sabe que o verbo escutar não  
funciona  
para cor, mas para som.  
Então se a criança muda a função de um verbo, ele  
delira.  
E pois.  
Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de  
fazer  
nascimentos –  
O verbo tem que pegar delírio.

Numa imitação do gesto cosmogônico, o poeta transforma o tempo concreto em tempo sagrado, *in illo tempore, ab origine*. De acordo com Camargo (1996, p.261), “[...] o encontro com o poético através da recuperação da linguagem adâmica está realmente no aproveitamento das potencialidades da língua. Por isso, a insistência no erro, na armação dos sentidos, no imprevisível que aumenta o imaginário”. Em entrevista com Severino Francisco [199-], Manoel de Barros recorda quando seu filho tinha apenas 5 anos e suas percepções sensoriais se misturavam: “[...] ele dizia eu vi o cheiro de um peixe, eu escutei a cor de um passarinho.” É de seu cotidiano que o poeta recolhe suas fontes de inspiração. Segundo o escritor, “a escola cria explicações: sinestésias, metonímias, oxímoros”, ao passo que “a ignorância inventa linguagens” (FRANCISCO, [199-]). As crianças não sabem das limitações impostas pelas normas da língua, por isso, é riquíssimo o seu dessaber. Sua fala é pura como as liberdades poéticas. Assinala Eliade (1992, p.24):

Toda a poesia é um esforço para recriar a linguagem, para abolir, por outras palavras, a linguagem corrente de todos os dias, e inventar uma nova, pessoal e privada, em última instância, secreta. Mas a criação poética, tal como a criação lingüística, implica a abolição do tempo, da história concentrada na linguagem – e tende à recuperação da situação paradisíaca primordial, no tempo em que se criava espontaneamente, no tempo em que o passado não existia, porque não havia consciência do tempo, memória da duração temporal.

Vejamos como esse poema foi traduzido para o espanhol e para o francês. Apresentamos, primeiramente, a versão espanhola de Jorge Larrosa (BARROS, 2002b, p.31) e, a seguir, a versão francesa de Celso Libânio (BARROS, 2003, p.25):

## VII

*En el descomienzo era el verbo.  
Sólo después fue que vino el delirio del verbo.  
El delirio del verbo estaba en el comienzo, allí donde  
el*

*niño dice: Yo escucho el color de los  
pájaros  
El niño no sabe que el verbo escuchar no funciona  
para color, sino para sonido.  
Entonces si el niño cambia la función de un verbo,  
delira.  
¿Y qué?  
En poesía que es voz de poeta, que es la voz de hacer  
nacimientos –  
El verbo tiene que coger delirio.*

## VII

*Au non-commencement était le verbe  
C'est seulement après qu'est venu le délire du  
verbe.*

*Le délire du verbe était au  
commencement,  
quand l'enfant dit: J'entends la  
couleur des petits oiseaux.  
L'enfant ne sait pas que le verbe entendre ne  
convient pas  
à la couleur, mais au son.  
Alors si l'enfant change la fonction  
d'un verbe, il délire.  
Et voilà.  
En poésie, qui est la voix de poète, la voix  
des engendremens  
le verbe doit avoir  
le délire.*

O discurso sagrado, no fragmento em estudo, é desconstruído numa brincadeira poética em que o prefixo de negação des- é incorporado à palavra “começo”, formando um neologismo: “No descomeço era o verbo”. Assim, para se chegar à pureza do verbo inaugural, é preciso desfazer as barreiras da linguagem profana. A prefixação é utilizada nesse processo de criação de uma nova linguagem por meio da desconstrução do idioma “espolgado”. Segundo Lefevre (1992, p.41, tradução nossa<sup>4</sup>),

---

<sup>4</sup> No original: “Sometimes writers invent new words to strengthen the illocutionary power of their texts. Just as all that is new builds on something already in place, these news words are variations on existing words or combinations of parts of existing words. Translators have to decide how important a

[à]s vezes escritores inventam novas palavras para reforçar o poder ilocucionário<sup>5</sup> de seus textos. Assim como tudo o que é novo é construído com base em algo que já existe, essas novas palavras são variações de palavras já existentes ou combinações de partes de palavras já existentes. Tradutores devem decidir sobre a importância de um dado neologismo e se podem criar neologismos análogos em suas próprias línguas ou conseguir efeitos ilocucionários análogos de alguma outra maneira.

Na tradução para o espanhol, esse recurso de reelaboração da linguagem foi possível pela utilização do prefixo *des-*, como no texto original: *descomienzo*. Na tradução francesa, a negação se faz com o prefixo *non-* (*non-commencement*), que igualmente expressa a idéia de ausência ou falta. O efeito lúdico causado por essa desconstrução da linguagem é observável, portanto, também nos textos traduzidos que, assim, revelam essa tentativa de retornar aos primórdios dos tempos em busca do verbo adâmico.

Então, primeiro vem o descomeço e só depois é que vem a criação poética: o delírio do verbo. O aspecto mítico desses dois primeiros versos é revelado nas traduções como resultado de uma tradução literal ou de uma transposição<sup>6</sup>, permitidas pela proximidade das línguas, que tem o latim como raiz: “No descomeço era o verbo. / Só depois é que veio o delírio do verbo.”: *En el descomienzo era el verbo. / Sólo después fue que vino el delirio del verbo.* ; *Au non-commencement était le verbe / C'est seulement après qu'est venu le délire du verbe.* Ressaltamos, todavia, que, em português, “depois é que veio” constitui uma construção coloquial corrente, diferentemente do espanhol *después fue que vino*.

O mito da criação, sendo comum às línguas estudadas, permite a recriação da linguagem poética nas outras culturas. Os estudos antropológicos de Lévi-Strauss comprovam a originalidade da tradição em relação aos fatos lingüísticos. O autor afirma que o mito se apresenta como a[...] modalidade do discurso onde o valor da fórmula *traduttore, traditore* tende praticamente a zero.” (LEVI-STRAUSS, 1967, p.242). Mesmo desconhecendo a língua e a cultura de um povo, um mito é percebido como tal por qualquer leitor, no mundo inteiro, argumenta o antropologista, pois [...]

---

*given neologism is and whether they can build analogous neologisms in their own languages or achieve analogous illocutionary effects some other way.”*

<sup>5</sup> Lefevre (1992) diferencia o uso da língua no nível ilocucionário, em que a língua é usada principalmente para produzir efeitos, do uso da língua no nível locucionário, cuja preocupação é a produção de sentenças bem formadas, gramaticalmente corretas.

<sup>6</sup> A transposição ocorre quando, comparando-se os segmentos textuais fonte e meta, se observam rearranjos morfossintáticos, quando não é satisfeito pelo menos um dos seguintes critérios que definem a tradução literal: “[...] (i) o mesmo número de palavras, (ii) na mesma ordem sintática, (iii) empregando-se as ‘mesmas’ categorias gramaticais e (iv) contendo as opções lexicais que, no contexto específico, podem ser tidas por sendo sinônimos interlingüísticos [...]” (AUBERT, 1998, p.106-107).

o mito é linguagem; mas linguagem que tem lugar em um nível muito elevado, e onde o sentido chega a *descolar-se* do alicerce lingüístico sobre o qual começou a correr. (LEVI-STRAUSS, 1967, p.242, grifo do autor). Daí a possibilidade de tradução em diversas culturas, uma vez que [...] o mito faz parte integrante da língua; é pela palavra que ele se nos dá a conhecer, ele provém do discurso. (LEVI-STRAUSS, 1967, p. 240).

É pela palavra que a realidade é criada, é com a palavra que nomeamos o mundo. Entrementes, o caráter contraditório da realidade se reflete na linguagem evidenciando a incapacidade de exprimir o absoluto. Para Paz (1990, p.43), “[...] a condenação das palavras origina-se da incapacidade da linguagem para transcender o mundo dos opostos relativos e interdependentes, do isto em função do aquilo, [uma vez que os] objetos estão mais além das palavras.” Por isso, o poeta manipula a linguagem para “desformar” o mundo e reconstruí-lo pela palavra poética, trazendo uma nova perspectiva de olhar o mundo, plena de liberdade, de uma imaginação sem limites. E a imagem é o recurso para transcender a linguagem. O poema, em sua coexistência dinâmica com os contrários, diz mais do que a verdade, ele cria a verdade; ele não descreve a coisa, ele a coloca diante de nós. Dessa forma, “[...] a ambigüidade da imagem não é diversa da ambigüidade da realidade, tal como a apreendemos no momento da percepção.” (PAZ, 1990, p.46). A poesia põe a linguagem em estado de emergência. A palavra poética recebe uma espécie de efeito mágico do seu convívio estreito com o modo pré-categorial dos aspectos, formas, sons, cores.

Refletido na página poética, a magia do verbo é expressa pela desconstrução da lógica dos significados das coisas, tal qual a criança os percebe. Bachelard (1998, p.6) explica que “[...] em sua simplicidade, a imagem não tem necessidade de um saber. Ela é a dádiva de uma consciência ingênua. Em sua expressão, é uma linguagem criança.” Assim, a fala sinestésica da criança capta a sensação anterior ao discurso e o ilogismo se transforma em delírio: “O delírio do verbo estava no começo, lá onde a/ criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos*”. Com as sensações afloradas, o poeta está livre para “fazer nascimentos” e a linguagem liberta permite “escuta[r] a cor dos passarinhos.” (BARROS, 2004, p.15).

Essa desconstrução da lógica dos significados faz-se presente também nos versos traduzidos, pela fala sinestésica da criança: “*El delirio del verbo estaba en el comienzo, allí donde el / niño dice: Yo escucho el color de los pájaros.*” (BARROS, 2002b, p.31); “*Le délire du verbe était au commencement, / quand l'enfant dit: J'entends la couleur des petits oiseaux.*” (BARROS, 2003, p.25).

Percebemos, novamente, a tradução literal e a transposição como modalidades tradutórias na comparação desses dois versos em espanhol e em francês com o texto



de Manoel de Barros. Nota-se apenas um caso de modulação<sup>7</sup> em cada uma das traduções, empregada por decisão dos tradutores e não por exigência da língua. No espanhol, não foi empregado o substantivo no seu grau diminutivo, que remete ao discurso infantil, tal qual em português: “passarinhos”. O tradutor optou por *pájaros*, um termo mais poético. Tratando-se da fala da criança, *pajarito* revelaria o uso mais convencional. Em francês, o tradutor preferiu um advérbio de tempo, *quand*, para traduzir os advérbios de lugar, “lá onde”. De fato, o “começo” é a primeira parte de uma ação ou coisa que se estende no espaço ou no tempo, permitindo que haja essas duas leituras.

A explicação da relação entre os planos sensoriais diferentes é observada nos dois versos seguintes, tanto no texto em português quanto nas traduções, explicitando o caráter metalingüístico da obra: “A criança não sabe que o verbo escutar não funciona / para cor, mas para som.”: “*El niño no sabe que el verbo escuchar no funciona/ para color, sino para sonido.; L’enfant ne sait pas que le verbe entendre ne convient pas / à la couleur, mais au son.*” (BARROS, 2002b, p.31). E toda a preocupação de Manoel de Barros em ter a criação poética como tema de seu texto tem continuidade nos versos finais, nas três línguas, versos que recuperam o início do poema, voltando ao “delírio do verbo”:

Então se a criança muda a função de um verbo, ele  
delira.  
E pois.  
Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer  
nascimentos –  
O verbo tem que pegar delírio.

*Entonces si el niño cambia la función de un verbo,  
delira.  
¿Y qué?  
En poesía que es voz de poeta, que es la voz de hacer  
nacimientoos –  
El verbo tiene que coger delirio.*

*Alors si l'enfant change la fonction  
d'un verbe, il délire.  
Et voilà.  
En poésie, qui est la voix de poète, la voix  
des engendremments  
le verbe doit avoir  
le délire.*

Essa circularidade – o fim retomando o começo – é reforçada pelo recurso da repetição de palavras, evidente no decorrer de todo o poema. Restringindo-nos aos fragmentos acima, destacamos: verbo/verbo, delira/delírio, voz/voz, lembrando que

<sup>7</sup> “Ocorre modulação sempre que um determinado segmento textual for traduzido de modo a impor um deslocamento perceptível na estrutura semântica de superfície, embora retenha o mesmo efeito geral de sentido no contexto e no co-texto específicos. Ou seja, para retomar Saussure, os *significados* são parcial ou totalmente distintos, mas mantêm-se, em termos genéricos, o mesmo *sentido* [...]” (AUBERT, 1998, p.108, grifo do autor).

o vocábulo “criança” já havia sido mencionado por duas vezes nos versos anteriores. Ocorre o mesmo nas traduções: *verbo/verbo, delira/delírio, voz/voz* e a repetição de *niño* (no espanhol); *verbe/verbe, délire/délire, voix/voix* e a repetição de *enfant* (no francês). Essas repetições servem também para marcar o ritmo do poema.

Chamam a atenção as diferentes soluções para a tradução do nono verso “E pois”. Em ambas as traduções, é possível concluir que foi utilizada, em virtude da diversidade lingüística, uma modulação<sup>8</sup>: *¿Y qué?* (no espanhol) e *Et voilà* (no francês). Observa-se um efeito similar nos três textos. A oração curta, em contraposição às demais, provoca uma pausa na leitura que antecipa o desfecho desse poema metapoético. Percebemos, ainda, nas três línguas, a opção pelo registro coloquial. Ressaltamos também que a escolha de *voilà*, no francês, reitera a aliteração da consoante “v”, observada em: *verbe / venu / verbe / verbe / verbe / convient / verbe / voilà / voix / voix / verbe / avoir*. Do texto de Manoel de Barros, podemos destacar aliterações em “v”: *verbo / veio / verbo / verbo / verbo / verbo / voz / voz / verbo*, mas também em “d”: *descomeço / depois / delírio / delírio / delira / delírio* e em “p”: *depois / passarinho / para / para / pois / poesia / poeta / pegar*.

De acordo com Lefevere (1992, p.20-22, tradução nossa<sup>9</sup>), a aliteração enfatiza determinadas palavras e confere ritmo ao texto. O teórico a vê como causadora de um problema de tradução: “[...] pode ser possível combinar o som em outras línguas, mas não o significado, ou, alternativamente, o significado, mas não o som.” Conclui afirmando caber ao tradutor a decisão sobre a prioridade a ser dada a um ou a outro, lembrando que as decisões constituem parte de uma estratégia geral para se traduzir o texto como um todo, considerando-se também aspectos que ultrapassam os níveis lingüístico e literário, como o ideológico, por exemplo.

Em razão da dificuldade de se combinar o significado e o som ao mesmo tempo, na tradução francesa não se observa aliteração em todos os momentos em que ela aparece no texto de Manoel de Barros. Entretanto, a aliteração em “v” já assinalada comprova a preocupação do tradutor em produzir um texto com características poéticas e em registrar essa marca da poesia barrosiana. Na tradução espanhola, observamos a aliteração em “v”, em “d” e em “p” em quase todos os pontos em que se faz presente no português.

Por fim, assinalamos que *la voix des engendremets* eleva o registro do texto francês diferentemente de “a voz de fazer / nascimentos” ou *la voz de hacer / nacimientos*.

<sup>8</sup> “A modulação pode assumir formas bastante diversas, variando desde variações de detalhes [...] até uma diferenciação tal que nada nas respectivas estruturas de superfície do segmento em questão lembraria ao observador a sua efetiva equivalência tradutória, que somente pode ser recuperada considerando-se o sentido contextual [...]” (AUBERT, 1998, p.108).

<sup>9</sup> No original: “[...] it may be possible to match the sound in other languages, but not the meaning, or, alternatively, the meaning, but not the sound.”

Devemos considerar, porém, as diversidades lingüísticas, assim como as normas e convenções de cada língua e o modo como subvertê-las. Mas isso não parece justificar a escolha pela divisão do último verso: *le verbe doit avoir / le délire*, que resultou num fragmento com um ritmo mais pausado do que se observa no texto em português. Entendemos, no entanto, a opção por *avoir le délire*, tendo em conta a polissemia do verbo “pegar” em português. Ressalte-se que, no espanhol, o tradutor emprega o verbo *coger*, que, em uma das suas acepções, é tido como vulgar em alguns países hispano-americanos. Tomando-se a obra de Barros como um todo, porém, sabemos que o poeta recorre a termos que permitem ambigüidades desse tipo.

Esse discorrer sobre o delírio do verbo constitui um dos exemplos das peculiaridades da poética de Manoel de Barros, uma das marcas do poder encantatório de sua criação. Pudemos observar isso na leitura do texto em português, e também nas traduções em espanhol e em francês do poema aqui analisado, que revelaram uma tentativa de recuperação da linguagem adâmica.

## “Mundo pequeno” – poema I

Conhecido como o poeta do Pantanal, Manoel de Barros declara que suas opções poéticas privilegiam as palavras e não sua região: “Sou um fazedor de frases”, revela (BARROS, 1996). Em outro momento, assinala:

A expressão *poeta pantaneiro* parece que me quer folclórico. Parece que não contempla meu esforço lingüístico. A expressão me deixa circunstanciado. Não tenho em mente trazer contribuição para o acervo folclórico do Pantanal. Meu negócio é com a palavra. Meu negócio é descascar as palavras, se possível, até a mais lírica semente delas. Nem uma, porém, se me entregou de nudez ainda. (BARROS, 1990, p.322-323, grifo do autor).

A esse respeito, Camargo (1996, p.157) esclarece: “Ler Raul Bopp é ler os mitos do Amazonas. Ler Manoel de Barros nem sempre é ler o Pantanal. Sua poesia transpõe o limite geográfico para ter o mundo como pátria e se situar junto com a prosa universal de Guimarães Rosa.” De acordo com Enio Silveira (RODRIGUES; MAIA, 2001), seria inadmissível associar a poesia de Manoel de Barros ao regionalismo literário, embora freqüentemente o façam.

Apesar de as imagens poéticas de Manoel de Barros estarem fundadas na paisagem do Pantanal mato-grossense, percebe-se que, no íntimo, a sua poesia realiza a descoberta de transcendentais mundos novos que os seres humanos, não importando onde vivam, têm a seu alcance se não lhes faltar sensibilidade artística. Trata-se, portanto, de imagens universais.

O poeta toma o cenário pantaneiro para sua inventividade lingüística, seu jogo lúdico com as palavras. Ele desconstrói a gramática normativa à maneira de crianças a experimentar novas travessuras. A criança, na sua inocência, é capaz de transformar a palavra, “fabricar” poesia pura. Porém, o que parece despropósito, em Manoel de Barros, está imbuído de profundo estudo e conhecimento da língua e suas transformações. Segundo o “Padre Ezequiel”, o primeiro professor de agramática do poeta, “[g]ostar de fazer defeitos na frase é muito saudável, [...] / Há que apenas saber errar bem o idioma.” (BARROS, 2004, p.87).

Verifiquemos como se dá a inventividade lingüística barrosiana no poema introdutório da terceira parte de *O livro das ignoranças*, “Mundo pequeno”, em que são enumerados os elementos do Pantanal como rio, árvores, formigas, aves, besouros, peixe e rã. O eu-lírico apresenta seu pequeno paraíso ao Criador:

## I

O mundo meu é pequeno, Senhor.  
Tem um rio e um pouco de árvores.  
Nossa casa foi feita de costas para o rio.  
Formigas recortam roseiras da avó.  
Nos fundos do quintal há um menino e suas latas  
maravilhosas.  
Seu olho exagera o azul.  
Todas as coisas deste lugar já estão comprometidas  
com aves.  
Aqui, se o horizonte enrubesce um pouco, os  
besouros pensam que estão no incêndio.  
Quando o rio está começando um peixe,  
Ele me coisa  
Ele me rã  
Ele me árvore.  
De tarde um velho tocará sua flauta para inverter os  
ocazos.  
(BARROS, 2004, p.75)

Nesse fragmento, é apresentado um exemplo bem ilustrativo do idioleto barrosiano, do seu linguajar prosaico aparentemente informal e despojado, com seus desvios às convenções da língua. Argumenta o poeta que é preciso “[...] subverter a sintaxe até a castidade [...] É preciso propor novos enlaces para as palavras. Injetar insanidade nos verbos para que transmitam aos nomes seus delírios. Há que encontrar a primeira vez de uma frase para ser-se poeta nela.” (BARROS, 1990, p.312).

Esse poema foi traduzido para o inglês por João Rache (BARROS, 2000) e para o francês por Celso Libânio (BARROS, 2003, p.85). Seguem as traduções:

*My world is small, Lord.  
 With a river and some trees.  
 Our house was built with its back to the river.  
 Ants cut up grannie's roses.  
 In the depths of the yard a boy plays with his wonderful cans.  
 His eye magnifies blue.  
 Everything here lives in foreknowledge of birds  
 Whenever the horizon blushes, beetles fly away of burning.  
 When the river begins a fish,  
 He things me  
 He frogs me  
 He trees me.  
 At dusk an old man will play flute to invert the twilight.*

I

*Le monde qui est le mien est petit, Seigneur.  
 Il y a une rivière et peu d'arbre.  
 Notre maison est adossée à la rivière.  
 Des fourmis taillent les rosiers de ma grand-mère.  
 Au fond de la cour il y a un enfant et ses boîtes de conserves  
 merveilleuses.  
 Son oeil exagère le bleu.  
 Toutes les choses de ce lieu sont déjà compromises  
 avec les oiseaux.  
 Ici, quand l'horizon rougit un peu, les  
 scarabées se croient dans l'incendie.  
 Lorsque la rivière commence un poisson,  
 Elle me chosifie  
 Elle me rend grenouille.  
 Elle me rend arbre.  
 Le soir un vieux, avec sa flûte, inversera  
 les couchants.*

Já no primeiro verso, notamos a resistência de Manoel de Barros quanto ao uso convencional do idioma. O autor emprega a figura poética da inversão entre o substantivo “mundo” e o adjetivo possessivo “meu”. Pela opção dos tradutores, confirmamos a afirmação de Lefevere (1992, p.78) quanto ao fato de a sintaxe constituir uma das mais severas e menos flexíveis coerções com as quais os tradutores lidam. Nem em inglês, nem em francês é possível observar um desvio à ordem sintática usual. No texto de Rache, o adjetivo possessivo precede o substantivo, como pede a regra: *My world*. Em francês, Libânio preferiu deixar a idéia de posse posterior ao substantivo, empregando então o pronome possessivo, numa oração relativa que alongou o verso, deixando-o mais pausado: *Le monde qui est le mien est petit, Seigneur*. Lefevere esclarece que a sintaxe regula não somente a seqüência com

que a informação e o poder ilocucionário do texto são apresentados, mas também seu ritmo.

Nos três versos seguintes, deparamo-nos com o linguajar prosaico simples de Barros. Nesse caso, podemos afirmar que os tradutores também escrevem prosaicamente e com simplicidade, evitando a tradução literal ou a transposição em alguns pontos, às vezes por exigência da língua. No francês, por exemplo, a expressão *il y a* traz o sujeito impessoal *il* diferentemente do português, que deixa elíptico o sujeito “o mundo meu”, que aparecera no verso anterior. Além disso, o tradutor privilegiou a localização da casa: *est adossée à la rivière*, ao passo que no português é retomada sua construção: “foi feita de costas para o rio”. No inglês, o segundo verso tem início com a conjunção *With* que complementa a oração anterior, diferentemente do português. Ademais, o tradutor emprega um termo do registro informal (*grannie*) para traduzir “avó”. No entanto, com isso ele consegue produzir um verso mais curto do que se tivesse optado por *grandmother*.

Surgem, a seguir, elementos que destoam do ambiente natural até então exposto pelo poeta: “latas”. As imagens, assim, transpõem as fronteiras pantaneiras. Entremeados em uma paisagem bucólica, inserem-se elementos da modernidade. Podemos sustentar que remetem ao lixo da industrialização. Entretanto, não são meras latas, mas “latas maravilhosas”. Como característico da poética barrosiana, o desprezível destaca-se. Ao discutir sobre a iluminação da natureza e da escória que sua poesia realiza, Manoel de Barros explica a Severino Francisco [199-] do *Jornal de Brasília*:

Não escolhi as pobres coisas do chão, premeditadamente, para meu tema. Nasci neste século e a minha sensibilidade se impregnou dos seus ideais: fazer o desprezível ser prezado. Meu olho unge o chão. Eu queria consagrar de minhas palavras a escória, e o rebotalho humano. É uma coisa cristã e humana: se a gente olhar para baixo estará se elevando. [...] Se eu conseguisse com a minha poesia iluminar o cisco, seria uma glória! Que seja nas desgrandezas que meu olho pouse. Sou místico das desgrandezas.

Na tradução em língua inglesa, temos as latas maravilhosas: *wonderful cans*. Mas elas servem como brinquedos para a criança: *a boy plays with his wonderful cans*. Elas não aparecem numa enumeração do que se encontra no cenário, como em português: “há um menino e suas latas maravilhosas”. Em francês, o tradutor acrescentou *de conserves* à palavra “latas”, restringindo o sentido do vocábulo (talvez para diferenciá-lo de “caixas”). Além disso, há uma generalização, a figura do menino se torna indefinida, pois *un enfant* pode ser tanto um menino como uma menina. Na comparação desses dois fragmentos em língua estrangeira confirmamos, de forma bastante clara, como

são possíveis diferentes leituras de um mesmo texto e como a tradução não é uma tarefa fácil.

Porém, os tradutores parecem não ter encontrado dificuldade para produzir a figura retórica que é observada no poema em estudo: “Seu olho exagera o azul”. Para tanto, Libânio procedeu a uma tradução literal: *Son oeil exagère le bleu*. Rache não segue o texto original tão de perto, traduzindo “exagera” por *magnifies*, um termo mais poético, mas que se desvia da preferência de Barros pela imitação da fala dos humildes. Ressalvamos, todavia, que o poeta mato-grossense, ao lado da fala despojada, emprega vocábulos poéticos como comprova o substantivo “ocazos”, que conclui o poema. O Pantanal é uma terra de grandes planícies e vastos rios. Na verdade, o azul da imensidão do céu sem fronteiras do Pantanal é que é exagerado para os olhos do menino. Manoel de Barros (1990, p.299) esclarece que o sentido normal das palavras não fazem bem ao poema. Daí sua opção pela desconstrução do idioma “espolegado”. Isso pode ser observado com mais evidência nos versos finais do poema adiante examinados. Analisemos, agora, os versos oitavo e nono “Todas as coisas deste lugar já estão comprometidas / com aves”, para os quais podemos trazer a afirmação de Barros (2002a, p.37): a poesia não é para compreender, mas para incorporar.

Tentamos, entretanto, interpretar essa poesia *sui generis*. Podemos pensar que a ave simboliza a liberdade de todas as coisas, assim como a palavra poética se encontra liberta de suas relações sintático-semânticas. Adélia Menegazzo (1991, p.169), referindo-se à estética da modernidade, assinala:

Na poesia, toma-se a palavra liberta do suporte sintagmático, revestindo-a de uma autonomia que permite processos de fragmentação, decomposição, atomização e transposição, para ser identificada em novas relações sintático-semânticas e, principalmente, inscrevê-la visualmente como mensagem a ser decodificada.

Nesse sentido, percebemos que a natureza de Barros não funciona como cenário, mas como matéria prima de sua poesia.

Os versos *Everything here lives in foreknowledge of birds* e *Toutes les choses de ce lieu sont déjà compromises / avec les oiseaux* traduzem o fragmento citado. Mais uma vez, é o tradutor para o francês que se aproxima mais do texto barrosiano, neste caso, por meio de uma transposição. O tradutor para o inglês condensa os dois versos em um só, encurtando o texto de Barros ao empregar o advérbio *here* no lugar da locução “deste lugar” e ao eliminar o advérbio “já” (opções do tradutor), e ao verter “todas as coisas” por *everything* (nesse caso, por exigência do idioma inglês). Os dois textos em língua estrangeira insinuam a idéia de liberdade com os vocábulos *birds* e *oiseaux*.

Também demonstram a liberdade que o poeta toma com as palavras, pelos desvios sintático-semânticos empregados. Ressalte-se, ainda, que, em inglês, constam o verbo *live* (viver), no lugar de “estar”, e a locução *in foreknowledge* (que remete ao conhecimento antecipado), no lugar do “comprometimento”.

A figura da personificação, revelando a proposta barrosiana de humanização da paisagem, pode ser observada no fragmento “Aqui, se o horizonte enrubesce um pouco, os / besouros pensam que estão no incêndio”, pois ao horizonte é dada a capacidade de enrubescer e aos besouros, de pensar. Esse artifício está também presente em *Whenever the horizon blushes*; mas não em *beetles fly away of burning*, pois é própria dos besouros a capacidade de “voar para longe de”. Ela também não é evidente em *Ici, quand l'horizon rougit un peu* (apesar da tradução literal de “o horizonte enrubesce um pouco”), uma vez que o verbo *rougir* é empregado também para coisas; mas aparece claramente em *les / scarabées se croient dans l'incendie*. Percebemos, porém, que o tradutor para o francês preferiu “escaravelho” (a designação comum a todos os besouros). Verificamos, ainda, que, em inglês, foi eliminado o advérbio “aqui”, provavelmente porque o tradutor já o usara no verso anterior como versão de “deste lugar”. Foi eliminada também a locução adverbial “um pouco”, evitando a repetição que ocorre em português (no segundo verso consta: “um pouco de árvores”). Novamente dois versos foram condensados em um só, resultando uma configuração gráfica diversa na tradução em língua inglesa e, conseqüentemente, um ritmo diferente. Por fim, destacamos que a intensificação da cor do horizonte pantaneiro é expressa nas três línguas: “incêndio”, *incendie* e *burning*.

Nos próximos versos do poema em foco, as imagens surreais dominam o cenário, rompendo com toda realidade semântica e sintática. De acordo com Waldman (1989), a poesia de Manoel de Barros é construída como “um espaço sem limites claros, espécie de universo poroso onde se intertrocam os atributos humano, vegetal, animal e mineral”. Esta simbiose entre os seres é demonstrada por meio da ruptura com as normas da gramática, resultando uma reorganização sintática, onde substantivos transformam-se em verbo, como se verifica nos versos: “Ele me coisa/ Ele me rã/ Ele me árvore”, ou por meio de novas relações sintático-semânticas, como visto anteriormente e também em “Quando o rio está começando um peixe”. Explica Waldman (1989, p.4-5):

Revificada na terra, a palavra poética deve acompanhar a realidade em estado de metamorfose. Para alcançar esse intento, o poeta mutila a sintaxe, faz os verbos deslizarem para substantivos e vice-versa, cria neologismos (nem sempre felizes), incorpora palavras de uso regional que se misturam a outras de tradição clássica, modifica o regime dos verbos, pratica uma verdadeira alquimia que plasticiza a linguagem, fazendo-a soar estranhamente cristalina e humilde, sem imponência.



A palavra liberta do suporte sintagmático instaura um novo horizonte sem os limites impostos pela lógica racional, dando origem a uma linguagem renovadora. Ao discutir os problemas da imaginação poética, Bachelard (1998, p.18) assinala: “[...] com a poesia, a imaginação coloca-se na margem em que precisamente a função do irreal vem arrebatá-lo ou inquietá-lo – sempre despertar – o ser adormecido nos seus automatismos.”

Quanto aos desvios ao uso gramatical aceito em cada época, Lefevere (1992) sustenta que os autores os promovem, não por não saberem como escrever bem, mas porque desejam chamar atenção para o seu erro. Acrescenta que, caso os tradutores considerem esse erro relevante na estrutura da composição geral do texto-fonte, devem tentar produzir um erro correspondente no seu trabalho.

Já comentamos a respeito da importância do erro em Barros, e verificamos que, em inglês, procede-se à subversão das relações sintático-semânticas, assim como das regras gramaticais: *When the river begins a fish, / He things me / He frogs me / He trees me*. Em francês, no entanto, apesar de notarmos a ruptura com as relações sintático-semânticas usuais, percebemos certa resistência do tradutor em “enlouquecer a palavra”, uma vez que ele não transforma os substantivos *grenouille* e *arbre* em verbos e emprega *chosifie* porque essa forma consta dos dicionários: *Elle me chosifie. / Elle me rend grenouille. / Elle me rend arbre*. A ruptura com a lógica racional, todavia, está presente nesses fragmentos, assim como em *Lorsque la rivière commence un poisson*. Ela é observada também nos versos finais: *Le soir un vieux, avec sa flûte, inversera / les couchants*, tradução de “De tarde um velho tocará sua flauta para inverter os / ocasos”, apesar de o tradutor ter omitido o verbo “tocar”, deixando-o subentendido no segmento entre vírgulas *avec sa flûte*. Em inglês, o ilogismo também se faz presente em *At dusk an old man will play flute to invert the twilight*, pois o crepúsculo não pode ser invertido, muito menos pelo som de uma flauta.

Para Manoel de Barros, a paisagem pantaneira, portanto, é um pretexto para que se estabeleça uma simbiose entre o ser e a linguagem. A contemplação desse universo desvela imagens calcadas na simplicidade da vida, onde “[...] o homem é nivelado à condição de coisas entre as coisas: miúdo, ele é submetido a uma ordem comum que vale para todos os seres. Todos, sem exceção, vivem, morrem e se transformam continuamente [...] todos se equivalem na sua materialidade.” (WALDMAN, 1989, p.4-5), assim como a linguagem também se transforma, vive e morre.

## Sobre as traduções e suas análises

Após o estudo aqui desenvolvido, em que apresentamos o projeto poético barrosiano, esclarecemos que deixamos subjacentes às análises (e de maneira

evidente) a tradicional noção de equivalência em tradução e a suposição de que é possível ao leitor apreender os efeitos desejados pelos autores e tradutores. Isso não significa, porém, que desprezamos toda a discussão em torno da instabilidade do significado ou da impossibilidade de se aceder à intenção do autor ou do tradutor. Concordamos, porém, com Britto (2001, p.45, grifo do autor) que sustenta:

Para a grande maioria dos fins práticos que envolvem a utilização de textos, *só podemos* agir se adotarmos certos pressupostos, aproximações que, embora não correspondam à realidade dos fatos, são imprescindíveis. Temos que agir como se os autores fossem sujeitos conscientes e seus textos exprimissem um significado estável que corresponde a suas intenções conscientes; do mesmo modo, quando trabalhamos com traduções de seus textos, temos que agir como se as traduções desses textos fossem equivalentes aos originais, podendo aquelas ser usadas como substitutos destes.

Assim, podemos afirmar que as traduções de Jorge Larrosa, Celso Libânio e João Rache desempenharam bem sua função comunicativa de apresentar um texto escrito numa língua x a um público que domina a língua y. Elas cumprem também seu papel de introduzir, em terras estrangeiras<sup>10</sup>, as inovações literárias promovidas por um autor brasileiro. Além disso, como se pode observar, elas nos auxiliaram na compreensão da poesia singular de Manoel de Barros. Elas nos apoiaram no desvendamento do autodenominado “ídiolo Manoelês”.

VIEIRA, T. R.; AGUIAR, O. B. de. The Re-creation of the Manoelês Idiolect. *Revista de Letras*, São Paulo, v.49, n.1, p.9-28, Jan./June 2009.

- **ABSTRACT:** *This paper aims at investigating two of Manoel de Barros' s poems extracted from O livro das ignoranças, the poet's work which has most attracted translations. The analyses will take into account the text in Portuguese as well as its translations, since we believe, as René Etiemble and Ezra Pound do, that studying or making translation is the best way of learning about the work of an author. First of all, the poem VII of Didática de uma invenção, translated to Spanish by Jorge Larrosa and to French by Celso Libânio, will be presented. It is a metapoetic fragment in which the search for the adamic word can be perceived. Next, the poem I of Mundo Pequeno, translated to French by Celso Libânio and to English by João Rache, will be dealt with. In this part, the Pantanal emerges as the generator theme of the barrosian poetics which is characterized by linguistic innovations. The translation modalities of Francis Aubert will support this study, as well as the reflections*

---

<sup>10</sup> Este trabalho foi redigido com base na pesquisa realizada para a tese de doutorado *Manoel de Barros: horizontes pantaneiros em terras estrangeiras* (VIEIRA, 2007).

*of André Lefevere about the rhetoric effects created by the resources used by authors and translators.*

- **KEYWORDS:** *Manoel de Barros. Poetic translation. Reception. Linguistic innovation.*

## REFERÊNCIAS

AUBERT, F. H. Modalidades de tradução: teoria e resultados. **Tradterm**, São Paulo, v.5, n.1, p. 99-128, 1.sem. 1998.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BARROS, M. de. **O livro das ignoranças**. 11.ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

\_\_\_\_\_. **La parole sans limite: une didactique de linvention**. Tradução de Celso Libânio. Edição bilingue. Paris: Jangada, 2003.

\_\_\_\_\_. **Arranjo para assobios**. 4.ed. Rio de Janeiro: Record, 2002a.

\_\_\_\_\_. **Todo lo que no invento es falso: antologia**. Edição Bilíngüe. Tradução de Jorge Larrosa. Málaga: CEDMA, 2002b.

\_\_\_\_\_. **Livro sobre nada**. 9.ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

\_\_\_\_\_. **Para encontrar o azul eu uso os pássaros = To find blue I use birds**. Tradução de João Rache. Edição Bilíngüe. 2.ed. Cuiabá: [s.n.], 2000. Paginação irregular.

\_\_\_\_\_. **Livro de pré-coisas: roteiro para uma excursão poética no Pantanal**. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

\_\_\_\_\_. O tema da minha poesia sou eu mesmo. [1996]. Entrevistador: André Luís Barros. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1996. Caderno Idéias. Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/JPOESIA/barros04.html>>. Acesso em: 03 set. 2006.

\_\_\_\_\_. **Gramática expositiva do chão: poesia quase toda**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

BARROSO, I. Traduzindo iluminações. In: RIMBAUD, A. **Prosa poética**. Tradução, prefácio e notas de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998. p.341-358.

BRITTO, P. H. Desconstruir para quê? **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v.2, n.8, p.41-50, 2001.

CAMARGO, G. de F. Ortiz de. **A poética do fragmentário: uma leitura da poesia de Manoel de Barros**. 1996. 299f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

CASTRO, A. de. **A poética de Manoel de Barros**: a linguagem e a volta à infância. Campo Grande: FUCMT-UCDB, 1992.

ELIADE, M. **Mito do eterno retorno**. Tradução José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercury, 1992.

FERNANDES, J. **A loucura da palavra**. Barra do Garças: UFMT, 1987.

FRANCISCO, S. Entrevista com Manoel de Barros. *Jornal de Brasília*, Brasília, [199-]. Mimeo. In: BEDA, W. G. **O inventário bibliográfico sobre Manoel de Barros ou “Me encontrei no azul de sua tarde**. 2002. 2v. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, 2002. v.2. Anexos.

LEFEVERE, A. **Translating literature**: practice and theory in a comparative literature context. New York: MLA, 1992.

LÉVI-STRAUSS, C. **Antropologia estrutural**. Tradução de Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

MILTON, J. **O poder da tradução**. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

MENEGAZZO, M. A. **Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda**. Campo Grande: CECITEC: UFMS, 1991.

PAZ, O. **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

RODRIGUES, C.; MAIA, A. (Org.). **100 anos de poesia**: um panorama da poesia brasileira no século XX. Rio de Janeiro: O Verso, 2001. v.2.

VIEIRA, T. R. **Manoel de Barros**: horizontes pantaneiros em terras estrangeiras. 2007. 134f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007.

VIZIOLI, P. A tradução de poesia em língua inglesa: problemas e sugestões. **Tradução & Comunicação**, São Paulo, n.2, p.109-128, mar. 1983.

WALDMAN, B. Uma gramática expositiva do chão: a poesia de Manoel de Barros. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 maio 1989. In: BEDA, W. G. **O inventário bibliográfico sobre Manoel de Barros ou “Me encontrei no azul de sua tarde”**. 2002. 2v. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2002. v.2. Anexos.