

## A ARTE DE DIZER E SILENCIAR: DIALÉTICA-GÊNESE DA PROSA POÉTICA

LUZIA APARECIDA BERLOFFA TOFALINI<sup>1</sup>

**Resumo:** Na produção literária, de João Guimarães Rosa, prosa e poesia atrelam-se, formando uma unidade indissociável. No hibridismo discursivo, ao revelar as verdades humanas, o narrador-poeta põe em prática os conceitos mais expressivos da poesia. Daí as narrativas rosianas fugirem do esquema tradicional e vibrarem sob o comando do lírico. Na prosa lírica, a usicalidade produzida pela utilização de palavras, criteriosamente escolhidas, exerce papel fundamental, uma vez que se apela para recursos da expressão poética. Todavia, o silêncio, a ausência de som, pode ser entendido como um modo especial de linguagem. É, justamente, no ponto de encontro de uma palavra expressiva e outra que emerge o maior grau de tensão, afinal, é, precisamente, no silêncio que a voz se realiza.

**Palavras-chave:** prosa; poesia; prosa lírica.

**Abstract:** On the literary production of João Guimarães Rosa, prose and poetry make an intermingle, doing an indissoluble unity. The hybrid discourse reveals the human truths. The poetry-narrator puts in practice the most expressive concepts of poetry. Then, Rosa's narratives escapes from the traditional scheme and vibrate under the lyric command. On lyric prose, the musicality is produced by the utilization of words chosen under special criteria, that exercises fundamental paper, once that appeals to resources of poetic expression. However, the silence - the absence of sound - could be understood like a special mode of language. It is just on the encounter point of an expressive word and another that emerges the higher tension degree. At last, it is precisely on the silence that the voice becomes real.

**Key-words:** prose; poetry; lyric prose.

---

<sup>1</sup> Universidade Estadual de Maringá

Na produção literária de João Guimarães Rosa, prosa e poesia estabelecem um conluio, formando uma unidade indissociável. No hibridismo discursivo, ao revelar as verdades humanas, o narrador-poeta põe em prática os conceitos mais expressivos da poesia. Daí as narrativas rosianas fugirem do esquema tradicional e vibrarem sob o comando do lírico.

Os textos de Guimarães Rosa causam impacto no leitor, não apenas pela expressão de um raciocínio e de uma profunda intuição, mas, também, pela *artisticidade construída*, facilmente percebida na sua obra. De fato, a profundidade da significação de um texto artístico passa, necessariamente, por um prisma composto por dois elementos: a intuição e a elaboração racional. Por este motivo, quando se reflete acerca de texto literário, torna-se necessário partir da concepção desse mesmo texto como construção, "porque o texto artístico é um sentimento construído com complexidade, e todos os seus elementos são elementos de sentido" (LOTMAN, 1978: 41). Com efeito, é o conjunto de elementos significativos que conflui para o resultado que é o sentido. E entre eles se destaca, aqui, a voz do silêncio.

Se a palavra comum assume um jogo no qual o homem é ora exposto ora escondido, torna-se necessário encontrar um instrumento capaz de transcender as barreiras do som para sugerir aquilo que permanece além das palavras, no mais profundo do ser. Nesse instante, convoca-se a poesia porque ela, mergulhando no mundo da sensibilidade e da simbologia, produz sinfonias líricas. Ora, o processo de poetização da prosa, de Guimarães Rosa, no conto *Desenredo* (do livro *Tutaméia*), e, por extensão, em toda a sua produção artístico-literária, pode ser percebido na extrema habilidade com que o artista dispõe as palavras, congregando sons e silêncios harmoniosamente. Nem mesmo uma única palavra escapa à elaboração artística. A artisticidade que mareja em *Desenredo* principia com a própria escolha do título. De fato, já no título do conto, o leitor depara-se com o inesperado, o diferente, o novo. A palavra-título sugere que se vai desenrolar uma situação inesperada, às avessas. O conto em geral, estudado na qualidade de gênero, não pode prescindir de um dos elementos essenciais da sua estrutura: o enredo, a fábula (como quer Tomachevski). É inusitado, porém, o termo "desenredo". Trata-se de um neologismo que sugere uma quebra em relação ao desenrolar natural da narrativa. Além de trazer em seu bojo a idéia da horizontalidade do texto, abarcando situações problemáticas comuns a quaisquer pessoas, sugere um mergulho na verticalidade, ou seja, na parte mais abissal do

homem para realizar a sondagem das emoções, das reações e das indagações mais profundas do ser. Dessa maneira, evidencia-se o processo de universalização do particular.

A frase de abertura do conto, "Do narrador aos seus ouvintes:" (ROSA, 2001: 72), é extremamente sugestiva. O conto apresenta-se escrito em livro, no entanto, o narrador fala em "ouvintes", conferindo um caráter de oralidade à narrativa. Na verdade, o narrador alerta os leitores (implícitos, narratários e reais) para o fato de que tal como o poema, a prosa poética precisa ser falada para que não se percam as características sonoras da poesia. Com efeito, o leitor real terá a impressão de ter ouvido uma história, dessas tantas que passam de boca em boca, nas pequenas cidades brasileiras, ao mesmo tempo em que lhe parecerá ter presenciado o recitar de um poema, pelo jogo sonoro e imagístico do texto. Por outro lado, quando se conta uma história, há entonações na voz que dizem muito além das palavras e há pausas que aumentam o grau de tensão. É o dizer do silêncio. Aí está outro motivo que leva o narrador a se dirigir a "ouvintes" e não a "leitores".

O conto apresenta uma tensão entre estilos diferentes que, na dialética, gera poesia. De fato, *Desenredo* congrega três modalidades: a interiorização poético-lírica; a inclinação narrativa e a tensão dramática: "Entregou-se a remir, redimir a mulher, à conta inteira. Incrível? É de notar que o ar vem do ar. De sofrer e amar, a gente não se desfaz. Ele queria apenas os arquétipos, platonizava (ROSA, 2001: 74). O discurso narrativo é evidente. O poético esconde-se atrás das palavras, entre elas, na significação delas e, até mesmo, na métrica e na seqüência rímica, passível de observação. O fragmento "Entregou-se a remir, redimir a mulher, " constitui um alexandrino perfeito com rimas internas. É que a poesia sempre esteve ligada à música. Ela, a música, força a porta de entrada para uma realidade interna, subjetiva, um mundo imaginário. Daí a prosa rosiana ser ritmada. Não se trata, porém, do ritmo próprio da prosa, mas de "um ritmo musical análogo ao ritmo dos versos" (MOISÉS, 1977: 44).

Com efeito, a linguagem utilizada por Guimarães Rosa ultrapassa a região da narrativa e atinge a zona do poético. No processo de poetização da prosa, a musicalidade produzida pela utilização de palavras, criteriosamente escolhidas, exerce papel fundamental, uma vez que o escritor apela para diversos recursos da expressão poética. Todavia, o silêncio, a ausência de som, que, aliás, faz parte da música, uma vez que a existência dela resulta da combinação de sons e silêncios, pode e deve ser entendido como um modo especial de linguagem. Dessa forma, pode-se

inferir que é, justamente, no ponto de encontro de uma palavra expressiva e outra que emerge o maior grau de tensão, afinal, é precisamente no silêncio que a voz se realiza. De fato, "a palavra em estado de êxtase é onde a poesia pode ser encontrada, tanto na linguagem falada, criação anônima, como na linguagem escrita, sob forma de verso ou prosa" (SAMPAIO, 1983: 14).  
Todavia,

Nem sempre a palavra é o fervilhar de sons e de harmonias. Nem sempre a palavra é o fremir de sílabas ou de fonemas. A palavra, às vezes, apresenta-se sob os véus do silêncio, sob a sombra da mudez. O silêncio também fala, o silêncio também diz, ora alegria, ora tristeza, ora amor. As reticências, as suspensões da corrente, algumas vezes, falam mais que dezenas de palavras ou frases. É a palavra silenciosa. O ser humano envolto em seu mistério, desvela-se e desvenda-se pelo gesto, pela palavra ou pelo silêncio (CLEMENTE, 1978: 53).

O silêncio é o intervalo entre uma palavra expressiva e outra. Melhor, do silêncio emerge o *λογος* para, rapidamente, submergir nas profundezas do silêncio. Em outros termos, "a palavra expressiva procede do silêncio e caminha para o silêncio" (DÉCIO, 1887: 91), por sua vez, e, por isso mesmo, altamente expressivo. É que se há coisas que se podem dizer apenas através das palavras: "...matou-o" (ROSA, 2001: 72), há outras que só podem ser sugeridas, ditas ou intuídas, por meio do silêncio: "Até que: — deu-se o desmastreio. O trágico não vem a conta-gotas. Apanhara o marido a mulher com outro, um terceiro..." (ROSA, 2001: 72). O próprio uso das reticências atesta a lacuna, o intervalo, o silêncio altamente sugestivo.

O silêncio, porém, embora seja o "não-dito visto do interior da linguagem", não pode ser concebido como o nada, o vazio, ou como "mero complemento da linguagem", porque ele é "silêncio significativo" com significação própria (ORLANDI, 1992: 23). Com efeito, as palavras configuram-se como instrumentos capazes de dizer coisas que existem para além das palavras, coisas que, na verdade, são silêncios. O silêncio, a rigor,

é a ausência de palavras, porém enquanto houver palavras, podem dizer-se coisas, coisas que criam o silêncio. E a palavra só existe porque existe o silêncio. Há, pois, uma margem limitada entre o que se pode dizer e o que não se pode dizer com as palavras, pois as palavras servem também para dizer o que não se pode dizer com elas (palavras), sendo assim as palavras

a substância física do silêncio e também do não-silêncio, que é o dizer (CASTRO, 1993: 188).

Ao começar a narrativa, o narrador traz o intertexto bíblico no nome da personagem "Jó Joaquim" (ROSA, 2001: 72), combinando elementos do Livro de Jó (principalmente a imensa paciência da personagem bíblica) e características de um homem simples, que faz parte do povo, representado pelo nome "Joaquim". É fácil perceber que a combinação dos nomes, Jó e Joaquim, demonstram um dos elementos caracterizadores da produção artístico-literária do escritor. Trata-se da aliteração, conferindo musicalidade ao texto e que, aliás, pode ser encontrada, também, em outros momentos da narrativa. Eis outro exemplo: "Mas muito tendo tudo de ser secreto, claro, coberto de sete capas" (ROSA, 2001: 72). A repetição da letra "t" não apenas evidencia o processo de aliteração, mas sugere dificuldades, uma vez que os fonemas /t/, de "tendo", "tudo" e "sete", são consoantes orais, oclusivas, linguodentais e, neste caso, representam os tropeços e as dificuldades inerentes ao romance vivido às escondidas por Jó Joaquim e Vilíria. Eis aí dizeres escondidos no silêncio das palavras. Deve-se notar que na frase citada há, também, um elemento importantíssimo para a poetização da prosa. Trata-se da rima. De fato, estão presentes, nesse segmento, as rimas internas: "secreto" e "coberto". As rimas constituem recursos próprios da feitura de poemas, entretanto, foram utilizadas no conto, exatamente, como um dos elementos poetizadores do texto em prosa. Os sons repetidos sejam nas aliterações, assonâncias, anáforas ou rimas, são próprios do fazer literário do poema e se estão espalhados na narrativa é porque ela se deixou mesclar pela poesia. Ora, o texto literário de Guimarães Rosa está vazado desses recursos. Eis outro exemplo de rimas internas: "Sem mais cá nem mais lá" (ROSA, 2001: 73). Aqui não se trata apenas do efeito sonoro das rimas, mas da significação delas. Onde é "cá"? E onde é "lá"?

Por outro lado, a intertextualidade marca, também, presença no conto. Aliás, a literatura contemporânea com maior grau de literariedade é aquela que traz em seu discurso a metalinguagem e a intertextualidade. As duas encontraram abrigo em *Desenredo*. O intertexto constitui uma das maneiras de sugerir sem dizer, porque a alusão é pulverizada de silêncios. Pode-se retirar do conto um exemplo de intertexto bíblico: "Com elas quem pode, porém? Foi Adão dormir, e Eva nascer" (ROSA, 2001: 72), referindo-se à astúcia da personagem Vilíria, comparada à figura bíblica de Eva. Sob as palavras do exemplo, perfila-se o silêncio plurivocal, e plurissignificativo. Aliás, há todo um trabalho de dizer e silenciar realizado com o nome da

personagem feminina. As sete letras, que formam o nome próprio, são dispostas de várias maneiras, formando quatro nomes diferentes. O narrador parece não saber ao certo o nome da personagem, entretanto, no final da história, o leitor entende tratar-se apenas de um escamotear do narrador, de um omitir, de um não-dizer. É impressionante a originalidade do autor e o leitor passa, praticamente, o conto inteiro sem saber realmente o nome da personagem: “Livíria, Rivília, Irlívia” ou “Vilíria, no final. Na verdade, a personagem não termina por escolher um dos nomes. Todos, de fato, são seus nomes: um para cada situação. Melhor, um para cada “marido”. O nome da personagem, “composto de quatro maneiras diferentes por metátese, é plenamente adequado a seu caráter inconstante” (TRAVAGLIA, 1994: 114).

No silêncio da disposição diferenciada das mesmas letras encontra-se uma diversidade de significação. Eis algumas: Livíria (“li”, do verbo ler, significando ver, conhecer, + “viria”, para os braços de Jô Joaquim); Rivília (“ri”, do verbo rir, no sentido de enganar, + vilia, muito próximo de vilã); Irlívia (verbo “ir”, no sentido de fugir de toda uma situação, + “Lívia”, supostamente envergonhada ou pálida, lívida, de vergonha); e por fim, Vilíria (“vi”, do verbo ver, + “líria”, o “feminino” de lírio que, afinal, simboliza a pureza). O último nome, todavia, pode ter outra significação. A palavra Vilíria, dividida de outra forma daria: “vil”, pessoa de pouco caráter, + “íria”, colocando no desfecho do conto uma incógnita: a moça “morena mel e pão” (ROSA, 2001: 72) poderia reincidir. Não se torna difícil inferir que não há silêncios apenas entre as palavras, mas dentro delas, entre as letras e, principalmente, sob elas.

O fato de o escritor, em questão, fazer da palavra seu compromisso e experimentalismo não diminui, a importância das pausas, pelo contrário, “o silêncio vem há muito forçando sua entrada no mundo das artes” (BALBUENA, 1994: 27) e Guimarães Rosa, concebendo a linguagem como elemento transformador da realidade, não pôde deixar de valorizar o silêncio, até porque há momentos em que as palavras não conseguem traduzir todo o contingente emocional do ser humano. O artista, de fato, através de uma grande capacidade imaginativa, cria vários tipos de linguagem para sustentar a trama de seus textos, porque pensa a produção literária como dialética do dito e do não-dito. Este elemento corrobora para a destruição das fronteiras do não-permitido, conferindo ao texto rosiano um caráter poético. Assim, “Guimarães brinca com a língua, põe-na de cabeça para baixo, funde a poesia com a prosa, o sertanejo com o erudito, o arcaico com o moderno” (MARTINS, 1994: 52). Na verdade, a linguagem poetizada, presente na

obra de Guimarães Rosa, atesta que, em um determinado momento, a prosa se deixou seduzir pela poesia e o fazer poético coloriu a narrativa de ficção.

A verdadeira poeticidade de um texto reside no fato de que ele "nunca obedece servilmente a quaisquer diretrizes racionais e teóricas, mas estabelece uma constante tensão com as mais amplas potencialidades da expressão, fazendo-as vir à tona no discurso" (CARA, 1985: 26). No jogo de dizer e não-dizer, as figuras de linguagem são, também, elementos extremamente relevantes. Eis um exemplo: "Pois, produziu efeito. Surtiu bem. Sumiram-se os pontos das reticências, o tempo secou o assunto" (ROSA, 2001: 74). No momento em que Jó Joaquim assume a atitude de inocentar Vilíria perante a sociedade, o narrador lança mão da ironia: "Sumiram-se os pontos das reticências". A ironia, em sentido restrito, consiste em dizer uma coisa querendo insinuar outra. Trata-se de um recurso elementar de ambivalência. As frases, acima, ilustram a plurissignificação e a convergência de sentidos que as palavras contém. A expressão "o tempo secou o assunto" é, no mínimo, original. O vento, ao soprar, pode secar algo, mas não um assunto. Todavia, o texto não traz o vocábulo "vento", mas "tempo", tornando ainda mais bela a imagem. Ora, a poesia é feita, principalmente, de imagens. Alusão clara ao tempo que reduz todas as coisas ao mínimo de insignificância.

A imagística que mareja no conto é apresentada através de uma linguagem extremamente metafórica. Ora, a imagem é fator indispensável e vital da poesia. É que, sendo a poesia a linguagem transfigurada, o papel exercido pela imagem torna-se fundamental, já que "só através da imagem é que a linguagem se transforma em poesia" (SAMPAIO, 1983: 14). Quando o narrador descreve a cor da mulher-amante, "...morena mel e pão" (ROSA, 2001: 72), utiliza uma imagem polissêmica, porque soma a beleza da construção sintática com o costume mineiro de passar mel no pão. Dessa forma, a cor não é, imediatamente, apreendida, pelo contrário, o leitor precisa imaginar uma fatia de pão barrada de mel, fundir, na mente, a cor do pão e a cor do mel para ter idéia do significado sugerido pela frase. Vale lembrar que o cromatismo, pela simbologia, é elemento poetizador.

Outro exemplo, colhido aleatoriamente no texto, atesta a idéia que se pretende demonstrar: "Suas lágrimas corriam atrás dela, como formiguinhas brancas" (ROSA, 2001: 74). Além da prosopopéia (a capacidade de correr que as lágrimas têm), surge a imagem composta pela expressão "formiguinhas brancas". Trata-se de uma construção plurivocal e

multissignificativa. Primeiro, porque, na comparação das lágrimas com as formigas, há uma tentativa de dizer que essas lágrimas não seriam derramadas em vão, mas, como as formigas, elas teriam um trabalho a fazer: somar forças para trazer de volta, sem culpa, a amante. Além disso, a cor branca poderia ser comparada à bandeira branca, símbolo da paz, da concórdia, do perdão. Neste caso, a amante não precisaria ter medo e, por extensão, o leitor compreenderia logo que Jó Joaquim, na sua "imensa paciência" e "infinito amor", acolheria "Vilíria" com o coração transbordando de compreensão.

O silêncio referente ao tempo também concorre para a poetização da prosa na medida em que quanto mais estilhaçado estiver mais remete ao presente. Em outras palavras, quanto mais as referências temporais forem silenciadas, na narrativa, mais próxima estará da poesia. Em *Desenredo*, os estados interiores do narrador e, por extensão, das personagens rompem os limites existentes entre o mundo interior e exterior, o passado, o presente e o futuro:

Nunca tivera ela amantes! Não um. Não dois. Disse-se e dizia isso Jó Joaquim. Reportava a lenda a embustes, falsas lérias escabrosas. Cumpria-lhe descaluniá-la, obrigava-se por tudo. Trouxe à boca de cena do mundo, de caso raso o que fora tão claro como água suja. Demonstrando-o, amatemático, contrário ao público pensamento e à lógica, desde que Aristóteles a fundou” (ROSA, 2001: 74).

Quando as barreiras temporais são quebradas, perde-se a noção de tempo. No conto, a estrutura temporal conserva os elementos de categoria narrativa ao mesmo tempo em que, ao fundir (ou confundir) as nuances temporais, envereda pela intemporalidade própria da poesia. O narrador, em questão, compreende os elementos espaço-temporais da modalidade da poesia: "Criava nova, transformada realidade, mais alta. Mais certa? (ROSA, 2001: 74). E entende que os fatos re-escritos não podem ser apagados da realidade, mas sabe, também, que eles podem ser amortecidos na lembrança dos homens, uma vez que a memória humana é seletiva: "Todos já acreditavam” (ROSA, 2001: 75). Clara ironia ao modo humano de julgar, cuja base é constituída por aparências.

Ao empenhar-se na fusão dos tempos, passado, presente e futuro, a personagem presentifica na mente dos seres "da vizinhança" todos os acontecimentos, sentimentos e pensamentos componentes do existir. Por isso, quando o "eu" recorda a experiência passada, este vivido não se manifesta exatamente como aconteceu e a imaginação pode interferir, criando-se,



portanto, um clima propício para a eclosão da poesia e, mais especificamente, da poesia lírica. Eis um fragmento que parece nata de poesia retirada do transbordamento poético de *Desenredo*: “Total o transato desmanchava-se, a anterior evidência e seu nevoeiro. O real e válido na árvore, é a reta que vai para cima. Todos já acreditavam. Jó Joaquim primeiro que todos” (ROSA, 2001: 75).

Não se trata, porém, aqui, de negar a narratividade do conto. O que se pretende, na verdade, é evidenciar a possibilidade de confluência da poesia e da prosa. Na narrativa poetizada, pelo contrário, o discurso é narrado à luz da interioridade do narrador. Essa interioridade é dominante e não pode ser dissociada da instância narrativa. Dessa forma, o mundo narrado configura-se no mundo do "eu". É que a ótica pela qual o ser percebe o mundo, e pensa a existência, passa necessariamente por um mergulho na própria interioridade, que funciona como prisma. O discurso, desse modo, não pode deixar de estar completamente impregnado das cores individuais do poeta.

Um aspecto importante, que vem ilustrar o que fica dito, é o fato de Guimarães Rosa conjugar conteúdos relacionados à perspectiva do regional, “e as aldeias são a alheia vigilância” (ROSA, 2001: 72), com um estilo extremamente original, cujo produto é um texto altamente rarefeito e invadido por dois elementos estranhos ao modo de ser da narrativa: a poesia lírica e a reflexão de caráter humanístico.

Há, na prosa de Rosa, uma revolução provocada por um fazer literário, cujo estilo é alusivo por excelência. Ao diluir o enredo pela inserção do poético, monofacetar as personagens, rarefazer o tempo/espaço, institui o primado da interioridade sobre os fatos. Com efeito, a voz que fala despreza os aspectos objetivos da realidade, e situa-se no puro espaço das imagens poéticas, entrecortadas pelo silêncio, de modo que o andamento temporal da narrativa anula-se, o mesmo acontecendo com o espaço, que se alarga até abarcar o universal: “Chegou-lhe lá a notícia, onde se achava, em ignota, defendida, perfeita distância” (ROSA, 2001: 75) ou “Voltou, com dengos e fofos de bandeira ao vento”(ROSA, 2001: 75). Chegou a qual lugar? Voltou para onde? Só o silêncio pode responder a tais questionamentos. A musicalidade, presente nos excertos, todavia, é inquestionável.

No hibridismo discursivo da produção literária de Guimarães Rosa, eclode a fusão da prosa e da poesia. Nesse sentido, Alfredo Bosi (1994: 430) postula que essa literatura é

inteiramente "voltada para as forças virtuais da linguagem" e que "a escritura de Guimarães Rosa procede abolindo intencionalmente as fronteiras entre narrativa e lírica". Este fato ocorre porque a relação do ser humano com o Cosmos é permeada pelo lirismo, afinal, a parte mais abissal do homem é constituída por um magma de poesia. E o texto artístico-literário, que é mimesis, não pode ignorar tal verdade.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALBUENA, Monique Rodrigues. **Poe e Rosa à Luz da Cabala**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 37ªed. SP: Cultrix, 1994.
- CARA, Salete de Almeida. **A Poesia Lírica**. São Paulo: Ática, 1985.
- CASTRO, E. M. de Melo. **O Fim Visual do Século XX & Outros Textos Críticos**. Nádía Batella (Org.). São Paulo: USP, 1993.
- CLEMENTE, Elvo. **A Palavra**. Petrópolis: Vozes, 1978.
- DÉCIO, João. *A Linguagem Poética na Fase mais Recente de Vergílio Ferreira*. In: **Revista de Letras**. Marília: UNESP, 1987.
- LOTMAN, Iuri. **A Estrutura do texto Artístico**. Lisboa: Estampa, 1978.
- MARTINS, José Maria. **Guimarães Rosa: O Alquimista do Coração**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- MOISÉS, Massaud. **A Criação Poética**. São Paulo: Melhoramentos/USP, 1977.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **As Formas do Silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas: UNICAMP, 1992.
- ROSA, João Guimarães. **Tutaméia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SAMPAIO, Maria Lúcia Pinheiro. **Vivência Lírica**. São Paulo: Editora do Escritor, 1983.
- TRAVAGLIA, Neuza Gonçalves. *Tradução Comentada do Conto "Desenredo" de Guimarães Rosa*. In: **Letras & Letras**. números 1 e 2, Jan/Dez, Uberlândia, v.10, p. 107-124, 1994.