

A ARTE DE DIZER E SILENCIAR: DIALÉTICA-GÊNESE DA “PROSOEMA”

Luzia Aparecida Berloffa TOFALINI (UEM)

ISBN: 978-85-99680-05-6

REFERÊNCIA:

TOFALINI, Luzia Aparecida Berloffa. A arte de dizer e silenciar: dialética-gênese da “prosoema”. In: CELLI – COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS. 3, 2007, Maringá. *Anais...* Maringá, 2009, p. 624-632.

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 de Rosa 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, da imagística 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.

Trata-se de uma linguagem, mas de uma linguagem diferente, difícil, exigente, estrangeira. E é a própria linguagem da poesia, a linguagem carregada de poeticidade, que faz com que a literatura exista. Afinal, se se extrapolar a literatura, ampliando o conceito de poesia, percebe-se claramente que é nela que a linguagem (como um todo) sobrevive. Mas a poesia será sempre a contramão da linguagem banalizada. Ela é, ao mesmo tempo, "sentimento e sensação, espírito e matéria; eis porque é a língua completa, a língua, por excelência, que o homem capta pela humanidade inteira, idéia para o espírito, sentimento para a alma, imagem para a imaginação e música para os ouvidos!" (LOBO, 1987: 113). Aí está o motivo pelo qual era imprescindível a sua presença no discurso prosaico de Guimarães Rosa.

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, mas entrelaçado com ele está o discurso da poesia. O poético, de fato, não é privilégio da poesia. Todo texto é re-elaboração, no sentido de utilizar uma linguagem concentrada, polifônica, plurissignificativa e hipermetafórica. Nada impede, por exemplo, que a prosa tenha, também, versos medidos e versos livres (estes últimos caracterizam o discurso prosaico). Aliás, a prosa é escrita, predominantemente, com versos livres. E é, justamente, aí que o verso livre se assume como verso livre. Na prosa pode não haver a disposição visual do poema, mas tal fato não impede o texto de ser poético. Além disso, não é raro encontrar, no discurso da prosa, trechos inteiros construídos com versos cuidadosamente medidos.

De fato, 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. É que a música, além de enriquecer as palavras, possui o objetivo de corroborar para um significado que, aqui, se liga à poetização da prosa.. 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).

O silêncio é o intervalo entre uma palavra expressiva e outra. Melhor, do silêncio emerge o $\lambda\omicron\gamma\omicron\sigma$ 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.

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, e “viria”, para os braços de Jô Joaquim); Rivília (“ri”, do verbo rir, no sentido de enganar, e vilia, muito próximo de vilã); Irlívia (verbo “ir”, no sentido de fugir de toda uma situação, e “Lívia”, supostamente envergonhada ou pálida, lívida, de vergonha); e por fim, Vilíria (“vi”, do verbo ver, e “lória”, um possível “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, e “iria”, 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 polivalência e a plurisignificação das palavras no discurso, que se caracteriza por levar em consideração o contexto situacional dessas palavras, sua aceitação e os jogos de ironia, aliada à reiteração de valores, numa discussão filosófica, acaba por produzir "a dança do intelecto entre as palavras" (POUND, 1995: 37). Quanto maior for a sensibilidade do homem, mais ele entende o mistério de a poesia estar na essência daquilo que é dito e não em determinadas formas. O poeta, ao imaginar, ao criar, assenta-se sobre suas próprias vivências individuais.

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.

O texto de Rosa oferece um verdadeiro desfile de imagens, alegorias e símbolos, favorecendo a imaginação visual. Com efeito, 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). E a imagem forma-se no silêncio que grita sob as palavras. 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 "Vilória" com o coração transbordando de compreensão.

O silêncio referente ao tempo também concorre para a poetização da prosa na medida em que quanto mais estilizado estiver mais remete ao presente. Em outras palavras, quanto mais as referências temporais forem silenciadas, na narrativa, mais próximas estarão 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 da 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 de ficção: 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/espço, 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, mimético por excelência, não pode ignorar tal verdade.

Na verdade, poesia, na qualidade de arte poética, constitui uma maneira de ser da literatura. “É a arte de exprimir percepções através das palavras, organizando estas em padrões lógicos, musicais e visuais” (FAUSTINO, 1977: 60). É que as palavras, em poesia, iluminam-se com chamadas recíprocas...”, ou seja, a poesia, segundo Novalis (*Apud* TODOROV, 1980: 99), “caracteriza-se pela natureza das associações” e “eleva cada elemento isolado por uma conexão particular com o resto do conjunto”. É por isso que a poesia, de um modo geral, pode ser definida como a expressão dos sentimentos mais abissais do ser e isso desde que o homem tomou consciência de sua existência. Todavia, as palavras nem sempre dão conta de toda a gama de conteúdos internos do ser. É necessário que o ser empreenda a viagem de retorno aos mais recônditos rincões da alma para redescobrir a poesia com a qual todo ser humano, no mais profundo de si mesmo, está contaminado. É nesse momento que o silêncio precisa ser convocado para ajudar a dizer o que não pode ser dito pelas palavras. Eis o motivo pelo qual a prosa de Guimarães Rosa, refratando a realidade e buscando os conteúdos mais profundos do ser, deixou-se pintar com as cores da poesia.

Assim, não se torna exagerada a afirmação de que a poesia é revestida de conteúdo altamente subjetivo e emotivo, e pode existir tanto na prosa quanto no poema. Linguagem e poesia possuem íntima união e não se pode pensar na segunda sem levar em consideração a primeira, porque é na linguagem que se encarna a poesia. Daí Novalis (*Apud* TODOROV, 1980: 99) insistir em afirmar que a poesia se caracteriza pela natureza das associações que ligam suas unidades; e que “a poesia eleva cada elemento particular com o resto do conjunto”.

Desse modo, e a partir da valorização da produção literária como expressão individual, da pessoalização do poético, delineia-se uma verdadeira revolução no conceito de poesia. A obra de Guimarães Rosa encarna essa revolução não apenas por consistir em uma poesia que, na sua feição iconoclasta, chega a dispensar o verso, mas porque, exatamente por ser poesia, permite o intercâmbio e a fusão da objetividade e da subjetividade, do revelar e do esconder, das categorias narrativas e dos elementos da expressão poética.

Na verdade, houve uma verdadeira revolução no conceito de poético: “enquanto a prosa literária tende a poetizar-se pelo uso de imagens, símbolos e ritmos, a poesia se aproxima cada vez mais da prosa literária pela renúncia aos esquemas métricos, rítmicos, estróficos” (D’ONÓFRIO: 1983: 22-23). Na verdade, quanto mais estilizado é o discurso, como um espelho despedaçado, tanto mais cintila poesia. Eis aí uma definição do discurso de *Desenredo*. Em outras palavras, a “prosoema” é excepcional pela concordância entre o fundo vivido de inquietação metafísica e a forma singular de discurso utilizado. De fato, as emoções, as reflexões, as intimidades e a mundivisão são intensamente vividas e manifestadas por um “eu” que, ao se expressar, provoca o rompimento dos limites existentes entre o sujeito e o objeto pela transcendência da objetividade, instaurando, justamente, a proximidade entre o sujeito e o objeto.

REFERÊNCIAS

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.

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.

D’ONÓFRIO, Salvatore. **Poema e Narrativa: estruturas**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FAUSTINO, Mário. **Poesia - Experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

LOBO, Luíza. **Teorias Poéticas do Romantismo**. Tradução, seleção e notas de Luíza Lobo. Porto Alegre: Mercado Aberto, 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.

POUND, Ezra. **A Arte da Poesia**. Ensaios Escolhidos. Trad. Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

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.

TODOROV, Tzvetan. **Os Gêneros do Discurso**. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.