

# MELANCOLIA, DEVANEIO E POETICIDADE EM "BURITI"

Elisabete Brockelmann de Faria

Centro Universitário da  
Fundação de ensino Octávio  
Bastos (UNIFEOB) e Centro  
Universitário da Fundação  
Educativa de Guaxupé  
(UNIFEG). Doutora em  
Letras - Estudos Literários.



## Resumo

Este trabalho analisa o vínculo entre a melancolia e o devaneio na criação e manutenção do discurso poético em "Buriti", de Guimarães Rosa, parte da obra **Corpo de baile**. Através de três personagens centrais – Miguel, Maria Behu e Chefe Zequiel – imprime-se a tonalidade melancólica, que propicia o devaneio e o lamento, associados ao modo de ser introspectivo e sensível. Além do exame das personagens selecionadas, são analisados elementos do espaço e do tempo que, dada a atmosfera noturna do texto, contribuem na disseminação da poeticidade discursiva, alicerçada, portanto, no tripé personagens, espaço e tempo. Para o estudo da narrativa como um todo, conta-se com a obra de Wendel Santos sobre "Buriti", **A construção do romance em Guimarães Rosa**, seguida da leitura das cartas trocadas entre o escritor e seu tradutor em **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. Para fundamentar a análise dos recursos poéticos, vale-se de **O ser e o tempo da poesia**, de Alfredo Bosi e "Em torno da poesia" de Tzvetan Todorov. Para o exame do tempo e do espaço, associados ao devaneio e à melancolia, a contribuição teórica centra-se nas obras **A poética do espaço** e **A poética do devaneio** de Gaston Bachelard e **As estruturas antropológicas do imaginário** de Gilbert Durand. Os resultados da análise confirmam que a poeticidade do discurso da narrativa tem estreita conexão com o modo de ser melancólico, o que o devaneio alimenta e propaga, *ad infinitum*.

Palavras-chave: Discurso poético. Melancolia. Devaneio. Guimarães Rosa.

Em “Buriti”, o sertão mineiro visto pelo olhar de Guimarães Rosa surge em minúcias de cores, sons e formas da natureza que cercam a fazenda Buriti Bom, cujo dono, Iô Liodoro, é associado aos signos da força e da opulência: planta grandes roças, comprado de quase todos os criadores do sertão, e “[...] possui um município de alqueires” (ROSA, 1976, p. 122). Como ele, uma das filhas, Maria da Glória, ostenta constituição solar e imprime ao texto o aporte erótico, vivificante, simbolizado também por uma palmeira de tamanho descomunal, o Buriti Grande, que se destaca nas terras do lugar.

A essa visão do espaço como ambiente expansivo, em conexão com o modo de ser dessas personagens, contrapõe-se o olhar de Miguel<sup>1</sup>, um dos protagonistas, que, na segunda chegada à fazenda, direciona sua percepção aos barulhos de insetos, pássaros, aves e animais e ao rumor das águas, como se vê neste exemplo, parte da abertura da narrativa:

Parara, para jantar, no mesmo ponto em que da primeira vez: perto duma funda grota – escondido muito lá em baixo um riachinho bichinho, bem um fiapo só, só, [...] um riinho [...]. Sentados no barranco de beira da estrada, úmidos de sereno os capins, Miguel e o rapaz comeram seu farnel, já no sufusco e tempo fresco, já anoitecendo, enquanto ouviam o cucubo da coruja e o regougo da raposinha. Entrementes ocorria também o vozejo crocaz do socó: - **Cró, cró, cró...** – membranoso. Miguel acendeu cigarro; o rapaz mastigava uns restos. Não dilatava, bastando a gente guardar um pouco o silêncio, e o confuso de sons rodeava, tomava conta. Como a infância ou a velhice – tão pegadas a um país de medo. Miguel, sem o saber, sentia afastadas coisas, que se ocultavam de seu próprio pensamento. Levantou-se, caminhou uns passos, até o jeep, apanhou a lanterna. Andou mais, na direção de onde tinham vindo. Como parou, dali o sipipilo do regato não se suspeitava. Só os grilos, por todo o campo, toda qualidade deles, sempre surgindo. (ROSA, 1976, p. 83-84; grifos do autor)

Percebe-se, a partir do excerto, a progressiva interiorização da personagem, que procura pela segunda vez a fundura da grota, perto de onde escuta os variados sons. Para Santos (1978, p. 24), há uma notação afetiva na caracterização do lugar, o que se confirma pelo trabalho poético original, do qual se ressaltam os efeitos sonoros. Conforme Coutinho (1991), “o mundo dos sertões está coalhado de sons ou ruídos os mais variados, provenientes dos seres que o povoam, tanto animados quanto inanimados”; neste caso, os sons captados pela audição

<sup>1</sup> Vale registrar que Miguel de “Buriti” é a versão adulta de Miguilim, criança de oito anos que protagoniza “Campo geral”, primeira narrativa de *Corpo de baile*. A sensibilidade e a inadequação que caracterizam Miguilim acompanham o moço Miguel, juntamente com as lembranças de fatos vividos no Mutum.

de Miguel, - o “cucubo da coruja”, “o regougo da raposinha”, “o vozejo crocaz do socó” revelam a peculiar sensibilidade sonora do protagonista. (COUTINHO, 1991, 22). Acerca do riozinho, Leonel (1985) afirma: “considerando-se que o riacho é recoberto, oculto, e verificando-se o comportamento da personagem, já se pode perceber nela características próprias da introversão.” (LEONEL, 1985, p.62)

Importa destacar, no excerto, os sons do riacho: “dali o *sipipilo* do regato não *se suspeitava*. *Só os grilos*, por todo o campo, toda qualidade *deles, sempre surgindo*”. (ROSA, 1976, p. 84). A insistência nos fonemas /i/ e /s/ - representados nas assonâncias e aliterações – sugere a cadência suave do som do regato; o termo “*sipipilo*”, que segundo Martins (2001) é uma forma criada pelo autor, guarda também uma relação onomatopaica, traduzindo uma impressão sonora: a fluidez da água lembra o cantar dos pássaros (*pipilo*): na escuta do riachinho, o ritmo da narrativa identifica-se com o ver e o sentir de Miguel.

Ademais, a imagem da água liga-se a um estado melancólico, configurando um símbolo psicológico – “a água torna-se assim, pouco a pouco, uma contemplação que se aprofunda, um elemento da imaginação materializante” (BACHELARD, 1998, p. 12), que destaca, na composição de Miguel, a ênfase na reflexão, no sonho, no devaneio: como considera o filósofo (BACHELARD, 2001, p. 189), “existe uma água dormente no fundo de toda memória. E, no universo, a água dormente é uma massa de serenidade, uma massa de imobilidade.”

De posse desses elementos, pode-se afirmar que, em “Buriti”, a natureza assume ao menos dois papéis, a depender do modo de ser e de agir das personagens: para Iô Liodoro e Maria da Glória, por exemplo, os elementos naturais compõem-se de forças eróticas, ligadas à ação e transformação; para Miguel, objeto deste estudo, a natureza liga-se à manutenção de estados de alma.

Embora responsável pela ação de vacinar o gado, motivo que o trouxera pela primeira vez à fazenda, disposto a rever Glória, por quem se apaixonara, e a fazer a Iô Liodoro o pedido de casamento, Miguel mantém o *status* lírico, ao assumir, com notações emotivas e poéticas, papel central na longa analepse que acompanha sete páginas da edição utilizada.

Postado nas imediações da fazenda Buriti Bom, esse protagonista retoma elementos da primeira chegada ao lugar. Através do *flashback*, o leitor não apenas se inteira de Maria da Glória

e dos demais moradores, mas, fundamentalmente, conhece as impressões de Miguel sobre eles, o que é o caso de Maria Behu, a outra filha de Iô Liodoro, com quem se identifica de modo peculiar, como se observa neste trecho, cuja focalização e voz são dele: “A alegria de Maria da Glória me atraía e me assustava. E eu não pertencia ao Buriti Bom, ao espessor daquele estilo... Vi Maria Behu – ela me pareceu órfã e pobre...” (ROSA, 1976, p. 129)

Ao longo da narrativa, essa figura feminina é reconhecida pelos signos da tristeza, da feiura e do fervor religioso, o que está contido em seu nome: para Machado (1991, p. 91), “Behu” deriva da interjeição latina *Heu!* e nomeia as três mulheres que, em épocas antigas, acompanhavam a procissão do enterro.<sup>2</sup>

2 Para Câmara Cascudo (1977, p. 75), “Maria Beú era a Verônica, desfilando na procissão dos Passos, Sexta-feira da Paixão. Acompanhava Jesus Cristo ao Calvário, chorando e cantando lugubremente as Lamentações de Jeremias. [...] Não era possível existir entidade mais soturna e trágica como Maria Beú.”

Para evidenciar a empatia de Behu pelo protagonista, vale registrar que é ela quem o recebe na casa da fazenda e com ele conversa atentamente:

Mesmo sendo a primeira vez que se avistavam, não seria possível a Miguel deixar de perceber que ela estava simpatizando com ele, não-sei-porque tendo nele uma confiança que não fosse de seu costume em outros depositar. Foi falando, animada. Ele sabia ouvir. Sua voz não desagradava; e ela queria que essa voz se fizesse bonita, se esforçava por isso. Falou do lugar, do Buriti Bom, da região, do rio. Falava como se precisasse, urgente, de convencê-lo de coisas em que ele não via nenhuma importância; isto é, aos poucos, começava a querer ver. Por que, justamente a ele, recém-chegado e estranho, ela carecia de falar assim? [...] Falava. (ROSA, 1976, p. 127; grifo nosso)

Além de evidenciar os elos entre o protagonista e as personagens da fazenda, o recuo temporal garante a Miguel posição de destaque no discurso, como mostra este trecho:

Na última noite passada no Buriti Bom, Miguel tinha conversado a respeito de coisas assim. O que fora:

Na sala-de-jantar. A lamparina, no meio da mesa. Nos consolos, os grandes lampeões. O riso de Glória. Iô Liodoro jogava, com Dona Lalinha. Glória falava. Ele, Miguel, ouvia.

De repente reconheceu, remoto, o barulhinho do monjolo. De par em par de minutos, o monjolo range. Gonzeia. Não se escuta sua pancada, que é fofa, no arroz. Ele estava batendo o tempo todo; eu é que ainda não tinha podido notar. (ROSA, 1976, p. 84-85; grifo nosso).

Percebe-se que é na referência ao monjolo que se instaura a voz narrativa de Miguel, o que tem importância na medida em que esse engenho marca o ritmo das recordações e favorece, no discurso, a contiguidade e mesmo a mistura de três categorias – narrador, personagem e focalizador –, o que leva a outra técnica narrativa, o monólogo interior. Assim, no excerto destacado, o movimento retroativo inicia-se com o discurso indireto, chega ao indireto livre e culmina no monólogo interior. Para Santos (1978, p. 96), o som do monjolo, além de fazer “[...] explodir os conteúdos recolhidos da personagem [...]”, marca a autonomia narrativa concedida a Miguel.<sup>3</sup>

3 A esse respeito, Leonel (1985, p. 66) afirma que o aproveitamento do registro do monjolo, proveniente de anotação de viagem do escritor, ocorre no momento em que a personagem é autorizada a assumir gramaticalmente um discurso que já era dela.

Na vigência da analepse, outra modalidade sonora interpõe-se, na conversa com Maria da Glória, o que abre caminho para um retorno mais pronunciado no tempo, o som do mutum:

–“Conte alguma coisa, do que está sonhando, pensativo?” “ – De minha terra?” “Lá tinha pássaros cantando de noite?” “ – Sério. O mutum. De dia, ele fica atoleimado, escondido em oco de pau, é fácil de se pegar com a mão. Mas, à noite, sai para caçar comida. Canta, antes da meia-noite e do romper da aurora. Chega, dá as horas. É grande e formoso, as penas dele brilham, feito um pavão.” “ – E como canta?” “No meio do mato, de madrugada, ele geme – Hu-hum... Uhu-hum... Não se parece com nenhum.” “ – Aqui não tem.” “ – É um pássaro tristonho...” (ROSA, 1976, p. 87; grifo nosso)

O mutum revelado no trecho adquire vida plena à noite, associando-se, portanto, ao modo de ser lírico<sup>4</sup> - “canta, antes da meia-noite e do romper da aurora” – e triste, o que se pode inferir a partir do termo “mutum”, que contém a vogal -u- na sílaba tônica<sup>5</sup>, conforme atesta o nome “Behu”.

4 Conforme Staiger (1997, p. 87), a existência lírica desconhece o pavor do escuro: “Muito pelo contrário, mergulha na obscuridade como nas profundezas da própria intimidade e sente-se reconfortada, abrigada.”

A identificação de “mutum” como nome de lugar ecoa toda sorte de inquietações vivenciadas por Miguilim em “Campo geral”; enquanto pássaro, revela com insistência os signos da tristeza, enfaticamente representados na onomatopeia “Hu-hum... Uhu-hum...”, que soa como um gemido. Ademais, pelo menos quatro significados desse termo adequam-se perfeitamente à tonalidade musical do trecho: “gemido: 1. voz chorosa e inarticulada, proveniente de dor física ou moral. 2. lamentação, queixa. 3. canto de certas aves. 4. diz-se do som plangente de certos instrumentos musicais” (HOUAISS; VILLAR, 2001).

5 Nesse passo, considero a reflexão do ensaísta (BOSI, 2000, p. 56; grifos do autor), que toma partido dos defensores do simbolismo orgânico, os quais “[...] acreditam que uma vogal *grave, fechada, velar e posterior*, como /u/, deva integrar signos que evoquem objetos igualmente fechados e escuros; daí, por analogia, sentimentos de angústia e experiências negativas, como a doença, a sujidade, a tristeza e a morte.”

Há outra referência importante ao mutum, quando Maria da Glória afirma: “por aqui também tem mutum” (ROSA, 1976,

p. 88), que direciona o *flashback* para três temas fundamentais de “Campo geral”, traduzindo vivências sofridas, retomadas em “Buriti”: o das caçadas, o da cachorra Pingo-de-Ouro e o da morte do Dito, conforme este trecho evidencia – “Tive um irmão, mais moço do que eu, morreu ainda menino... Um irmãozinho” [...] “... Até hoje, não posso demorar o pensamento nele. Tenho medo de sofrer” (ROSA, 1976, p. 89).

Como se pode depreender, o minucioso trabalho sonoro evidenciado em “Buriti” vai além da simples vinculação entre Miguel e os sons circundantes: é a própria constituição desse protagonista que se mantém graças ao suporte lírico, misteriosamente associado aos sons noturnos. Como afirma Frye (1973), o ritmo “[...] oracular é o primeiro passo predominante da lírica.” Nesse sentido, pode-se entender o termo “oracular” como oriundo de um

[...] ritmo associativo, a maior parte do qual abaixo do limiar da consciência, um caos de paronomásia, ligações de som, ligações de sentido ambíguo, e ligações de memória muito semelhantes às do sono. Surge disso a união caracteristicamente lírica de som e sentido. (FRYE, 1973, p.266).

Contidos na primeira analepse de “Buriti” estão muito dos elementos listados por Frye em suas asserções sobre a lírica, pois, como se verificou, o fato de Miguel retroceder a mais de uma ordem temporal (infância – passado remoto, vida adulta – passado recente) implica a exposição de conteúdos emocionais intensos, que quase sempre se distanciam da lógica, mantendo, por isso, um ritmo “[...] meditativo, irregular, imprevisível e essencialmente descontínuo a emergir das coincidências do esquema sonoro” (FRYE, 1973, p. 267).

O sentimento de inadequação é outra marca relevante do modo de ser e de agir de Miguel, ligado aos conteúdos emocionais que transitam do presente da narrativa ao pretérito; assim, ao abrigar-se na noite e na solidão, aproxima-se de uma das personagens mais soturnas da narrativa, Chefe Zequiél: durante o dia, um trabalhador rural comum, agregado da fazenda de Iô Liodoro; à noite, sorumbático e paranoico. Ainda que sua aparição circunscreva-se a pequenos excertos, são justamente nessas passagens que se revela a conexão entre ele e o protagonista: além da similaridade sonora que atrela os dois nomes, Miguel e Zequiél, ambos provêm de textos bíblicos: Miguel tem “[...] o nome de são Miguel Arcanjo, que liderou os anjos bons contra

os maus, rebelados contra Deus” (ARAÚJO, 1996, p. 426). Acerca do Chefe e de seu nome, Costa Lima (1974) afirma:

Corruptela de Ezequiel, o Chefe nos remete ao livro do profeta bíblico. Ezequiel é o que recebera do Senhor a missão de difundir a sua palavra entre os israelenses, para isso sendo chamado a abrir a boca e engolir o livro da sabedoria, no qual se encontravam escritas as palavras: “Lamentações, gemidos e queixas” (Ez 2, 10). (LIMA, 1974, p.143)

Ao distinguir Chefe Zequiel com o nome do profeta bíblico, Guimarães Rosa atribui um valor à sua palavra. Quer sejam ou não proféticos, seus dizeres merecem atenção, pois, embora atue em posição secundária, privilegia-se seu modo diferente de ver. Ligados à sua percepção, os sons são muitos e variados, provenientes de diversas fontes, importando dizer que nem tudo que sensibiliza seu campo sonoro provém de um estado doentio. Sendo assim, há sons ordinários, de fácil captação, como os que são produzidos por pássaros, corujas, macucos, sapos (ROSA, 1976, p. 114). Em segundo lugar, sons distantes, que se tornam próximos graças à faculdade peculiar do Chefe Zequiel: “De baque, de altos silêncios, caiu, longe, uma folha de coqueiro, como elas se decepam. Se despenca das grimpas, dá no chão, com murro e tosse. **A tão – tssuuu...**” (ROSA, 1976, p. 115; grifos do autor). Em terceiro lugar, sons fantásticos, oriundos do imaginário popular, como é o caso do canto do urutau, associado ao mau agouro, à negatividade.

Por último – e o mais relevante para este estudo –, sons e imagens atrelados à consciência de Miguel, pinçados através de elementos comuns ao Chefe e ao protagonista, o mutum e o monjolo: “Daí, depois de muito silêncio, tem um pássaro que acorda. Mutum” (ROSA, 1976, p. 117). O acordar do pássaro – cujo nome ganha *status* de lugar – sinaliza o reviver das imagens do passado de Miguel, sendo que os principais recortes da mente do protagonista tratam dos medos – medo do escuro mato do Mutum, medo dos mais velhos, e da piedade sentida pelos animais caçados, traços recorrentes na narrativa de abertura. Assim, em meio à fala aparentemente desconexa do Chefe afloram vivências de Miguel criança e adulto, ocorrência que Leonel nomeia de “tripla consciência de Miguel, Miguilim e do Chefe”. (LEONEL, 1985, p. 171)

Por que a subjetividade de Miguel aflora com tanta força em meio aos recortes noturnos de Chefe Zequiel? É necessário enfatizar que, quando se verifica a ligação entre Miguel e o

Chefe, a noite tematiza o medo e pode atuar de dois modos, pois, ao mesmo tempo que se quer repeli-la, ela opera como um chamariz: não é na escuridão que os medos afloram? Durand refere-se justamente a esse caráter ambíguo da noite:

Em S. João da Cruz, na tão célebre metáfora da “noite obscura”, segue-se com nitidez a oscilação do valor negativo ao valor positivo do simbolismo noturno. Como explicou E. Underhill, a “noite obscura tem dois sentidos contraditórios e fundamentais para o poeta do Cântico Espiritual”. Por vezes não é mais que o signo das trevas do coração e do desespero da alma abandonada [...]. Outras vezes, e é esse o sentido principal do célebre poema “Por uma noite obscura”, a noite torna-se, pelo contrário, o lugar privilegiado da incompreensível comunhão, ela é jubilação dionisíaca, deixando pressentir Novalis e os *Hinos à noite*. (DURAND, 2001, p.219)

Os conteúdos psíquicos que brotam, tal como os do passado de Miguel, encontram nela um campo fértil, já que a noite é, por excelência, associada ao vago, ao impreciso, ao fluido, ao sombreado, ao difuso, e por isso mesmo é valorizada, constituindo “[...] a fonte íntima da reminiscência. Por que Novalis percebeu bem, como os mais modernos psicanalistas, que a noite é o símbolo do inconsciente e permite as recordações perdidas ‘subir ao coração’, semelhantes às trevas da noite” (DURAND, 2001, p. 220).

Essas qualidades da noite, somadas à orientação rítmica peculiar, permitem tratá-la como objeto da lírica, em que vigora, conforme visto, o ritmo da associação. O fluxo de Chefe Zequiél exemplifica esse “ritmo oracular”, que parece aproximar-se do sonho, do indeterminado (FRYE, 1973, p. 267).

Para Guimarães Rosa, em carta a Edoardo Bizzarri, seu tradutor para o italiano, os recortes de Chefe Zequiél têm grande conexão com a poesia:

Acontece que eu acho todo o trecho (que aliás começa na pág. 692 e termina na 695) de grande validade poética; e não me conformo com os rótulos de ermetismo, surrealismo, ou até concretismo e outros ismos, com que os leitores possam ficar satisfeitos. Os ismos passam, e a poesia resta. Aquele trecho, para mim, é uma espécie de sinfonia da noite no mato (com todas as espontâneas implicações de simbolismo emotivo que noite e selva acarretam, e a dimensão única fornecida

pela peculiar perspectiva narrativa – a pessoa do Chefe Zequiel). (ROSA, 1981, p.62).

Na imensidão da noite sertaneja, as experiências sonoras de Miguel e Chefe Zequiel associam-se a uma forma de devaneio, visto que são eles, sozinhos, que se apercebem dos muitos sons noturnos. Ainda que os sons reportem-se a uma determinada dimensão geográfica, “[...] essa dimensão é lida localmente porque enraizada num valor onírico particular” (BACHELARD, 2003, p. 192). Considerando-se as expressões de medo e angústia que impregnam tais recortes sonoros, ressalta-se que

qualquer que seja a afetividade que matize um espaço, mesmo que seja triste ou pesada, assim que é expressa, poeticamente expressa, a tristeza se modera, o peso se alivia. Por ser o espaço poético expresso, adquire valores de expansão. [...]

Parece, então, que é por sua “imensidão” que os dois espaços – o espaço da intimidade e o espaço do mundo – tornam-se consoantes. Quando a grande solidão do homem se aprofunda, as duas imensidões se tocam, se confundem. (BACHELARD, 2003, p. 206-207)

Portanto, sob o olhar do jovem forasteiro que retorna ao Buriti Bom, particularmente, as noções de espaço e de tempo são mais indeterminadas, o que se liga ao cerne da poesia, entendida por Todorov (1980) como “[...] a expressão do vago, do inefável, do confuso.” A poesia, como resultante da contemplação – atitude marcante do protagonista – preconiza o aumento das forças interiores, a busca pela essência e significação do mundo, a identidade secreta das coisas, do microcosmo e do macrocosmo (TODOROV, 1980, p. 98 e 102).

Assim, Miguel, privilegiado como personagem de abertura e de fechamento da narrativa, embora não se ligue a eventos fundamentais do enredo, estabelece-se graças à sua constituição lírica, imprimindo ao texto a manutenção e expressão de estados interiores – condição máxima da poesia -, o que suscita e renova, a cada leitura, o discurso poético rosiano. A promessa de enlace com Maria da Glória fica em aberto<sup>6</sup>, o que contribui, igualmente, para que o encanto se conserve intacto, sem conhecer os estragos que a passagem do tempo produz, quer na ficção, quer na realidade humana.

6 O desfecho de “Buriti” coincide com o iminente retorno de Miguel ao Buriti Bom, assim, a expectativa do encontro com Maria da Glória se mantém. Em “Campo geral”, quando o menino Miguilim encontra o Dr. José Lourenço, o diálogo entre eles faz supor que, em Glória, estaria a possibilidade de reparação da morte trágica do irmão: “- Deus te abençoe, pequeninho. Como é teu nome?” - Miguilim. Eu sou irmão do Dito.’ - E seu irmão Dito é o dono daqui?’ - Não, meu senhor. O Ditinho está em glória.” (ROSA, 1977, p. 100)

## MELANCHOLY, REVERIE AND POETICITY IN "BURITI"

### ABSTRACT

This paper analyzes the link between melancholy and reverie in the creation and maintenance of the poetic speech in "Buriti", part of **Corpo de Baile** by Guimarães Rosa. The melancholic note is impressed via three central characters - Miguel, Maria Behu and Chefe Zequiel - which promotes reverie and lamentation, both associated with an introspective and sensitive way of being. In addition to scrutinizing the aforementioned characters, this work examines elements of space and time that, given the nocturnal atmosphere of the text, help to disseminate the poetic speech, thus based on the tripod characters, space and time. Wendel Santos's work on "Buriti", **A construção do romance em Guimarães Rosa**, as well as the letters exchanged between the author and his translator, **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**, were used as basis for the study of the narrative as a whole. Alfredo Bosi's **O ser e o tempo da poesia** and Tzvetan Todorov's **Em torno da poesia** were used in the analysis of the poetic speech. Finally Gaston Bachelard's **The poetics of space** and **The poetics of reverie** and Gilbert Durand's **The anthropological structures of the imaginary** were the main theoretical contributions to the study of time and space, associated with reverie and melancholy. The results confirm that the poetic speech of the narrative is closely related to the melancholic way of being, which reverie feeds and disseminates *ad infinitum*.

Keywords: Poetic speech. Melancholy. Reverie. Guimarães Rosa.

### REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Heloísa Vilhena. **O roteiro de Deus: dois estudos sobre Guimarães Rosa**. São Paulo: Mandarim, 1996.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia.** 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Locuções tradicionais no Brasil.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 1977.

COUTINHO, Eduardo Frederico. Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem. In: COUTINHO, Eduardo Frederico (Org.) **Guimarães Rosa.** 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1991. p. 170-178.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica.** São Paulo: Cultrix, 1973.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LEONEL, Maria Célia. **Guimarães Rosa alquimista: processos de criação de texto.** Tese (Doutorado em Letras) São Paulo: Universidade de São Paulo, 1985.

LIMA, Luiz Costa. O buriti entre os homens ou o exílio da utopia. In: LIMA, Luiz Costa. **A metamorfose do silêncio: análise do discurso literário.** Rio de Janeiro: Eldorado, 1975. p. 129-186.

MACHADO, Ana Maria. **Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens.** Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2001.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **O léxico de Guimarães Rosa.** 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

ROSA, João Guimarães. Campo geral. In: Rosa, João Guimarães. **Manuelzão e Miguilim.** 8. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977. p. 5-103.

ROSA, João Guimarães. Buriti. In: ROSA, João Guimarães. **Noites do sertão.** 5. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976. p. 83-251.

ROSA, João Guimarães. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. São Paulo: T.A. Queiroz/ Instituto Ítalo-Brasileiro, 1981.

SANTOS, Wendel. **A construção do romance em Guimarães Rosa**. São Paulo: Ática, 1978.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Templo Universitário, 1977.

TODOROV, Tzvetan. Em torno da poesia. In: TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980. p. 95-125

Recebido em: 25/06/2015

Aceito em: 07/07/2016