
DA PALMEIRA AO CHÃO
From the Palm Tree to the Ground

Jean Pierre Chauvin¹

RESUMO: Neste ensaio, examinam-se alguns dos artifícios empregados por João Guimarães Rosa (1908-1967) na construção do enredo e das personagens do conto “Darandina”, publicado em *Primeiras Estórias* (1962). A análise recorda a importância dos componentes simbólicos na narrativa, com vistas a aprimorar decodificação e interpretação de uma obra literária.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira; Guimarães Rosa; Conto; Simbologia.

ABSTRACT: In this essay, we intend to examine some artifices used by João Guimarães Rosa (1908-1967) observing the construction of the plot and the characters in the short story “Darandina”, that was published in *Primeiras Estórias* (1962). In this analysis, we point out the relevance of the symbolical elements present in the narrative, regarding to accurate the decoding and the interpretation of a literary work.

KEYWORDS: Brazilian Literature; Guimarães Rosa; Short Story; Symbology.

— *Fixar lá nas alturas a sua morada e recusar
descer de novo a estes desgraçados cativos*
Platão

*A linguagem é a estrutura primeira e última da
loucura*
Michel Foucault

DICÇÃO

Seria oportuno começar este ensaio com uma fala de João Guimarães Rosa. Em 1965, ele afirmou que “chocava” seus livros feito uma ave: “Uma palavra, uma única palavra ou frase podem me manter ocupado durante horas ou dias” (ROSA Apud LORENZ, 1965, s.p.). Felizmente, esse

¹ Professor Livre-Docente da Escola de Comunicações e Artes, USP, onde pesquisa e leciona Cultura e Literatura Brasileira.

laboratório com a linguagem – percebido no trabalho e retrabalho do artífice – pode ser parcialmente reconstituído pelos leitores. A reedição do *Grande Sertão: Veredas* em 2011 proporciona o contato com uma parte das cadernetas utilizadas pelo escritor nas anotações feitas durante longas travessias pelos gerais (vide *A Boiada*). Além dela, há seis registros a seu respeito (em *Depoimentos sobre o Autor e sua Obra*).

Reservando as anotações de caderneta para outro momento, consideremos dois testemunhos que estimulam a discussão sobre o léxico, o estilo e a trama do conto “Darandina”, de que nos ocuparemos. Antonio Callado observou que o escritor “não facilitava a vida de ninguém não. Ele queria o contrário, que você se dedicasse a entendê-lo, ele exigia este esforço de você” (ROSA, 2011, p. 12)². Por sua vez, Décio Pignatari transcreveu as reveladoras impressões de Rosa sobre a ficção brasileira: “[...] uma prosa muito boca mole, uma prosa que não tem caráter. Eu gosto mais é de uma pedra pedregosa, de uma prosa pedregosa e a prosa brasileira é muito frouxa, é flácida, quase metade de toda e qualquer prosa escrita no Brasil é feita de vogais” (ROSA, 2011, p. 33).

Esses depoimentos também são importantes porque estimulam a reler “Darandina”, levando em conta o som e o ritmo das palavras que traduzem o inaudito evento transcorrido na palmeira maior, fincada na praça de uma cidadezinha:

– “*Pega!*” Ora, quase no meio da praça, instalava-se uma das palmeiras-reais, talvez a maior, mesmo majestosa. Ora, ora, o homem, vestido correto como estava, nela não esbarrou, mas, sem nem se livrar dos sapatos, atirou-se-lhe abraçado, e grimpava-a, voraz, expedito arriba, ao incrível, ascensionalíssimo (ROSA, 2001, p. 189).

Como dizia, a sonoridade também cumpre relevante papel no conto. Ao lado dela, as ações se alternam entre a latitude dos homens ordinários e a altitude que só o louco alcança, refugiado sobre a árvore. No episódio, as consoantes e vogais reverberam tanto o movimento do sujeito quanto a hesitação do auditório que o contempla de baixo: “Pois o nosso homem se fora, a prumo, a pino, com donaires de pica-pau e nenhum deslize, e ao topo se encarapitava, safado, sábia, no páramo empíreo” (ROSA, 2001, p. 189). Seria desnecessário lembrar que a consciência e o domínio da técnica

² O próprio Guimarães Rosa disse algo parecido: “Como escritor, não posso seguir a receita de Hollywood, segundo a qual é preciso sempre orientar-se pelo limite mais baixo do entendimento. Portanto, torno a repetir: não do ponto de vista filológico e sim do metafísico, no sertão fala-se a língua de Goethe, Dostoiévski e Flaubert, porque o sertão é o terreno da eternidade, da solidão” (ROSA Apud LORENZ, 1965, s.p.).

textual pelo autor, somados à expressividade dos narradores e personagens, eram traços marcantes em sua obra³ como um todo.

A subida/ascensão do homem rumo ao céu, escorado no tronco da árvore, é reforçada pela sucessão de consoantes surdas e bilabiais, até que a chegada ao topo da palmeira se reveste de outra sonoridade, ao final da sentença que descreve o pequeno-grande feito: “*no páramo empíreo*”. As consoantes nasais [m / n] contrastam com o “p” e o “r” que, combinados às vogais [á / í], perdem a força que tinham no início do período. Poderíamos afirmar que Rosa formulou uma espécie de *dicção do impasse*:

Desolávamo-nos de *mais acima* olhar, aonde evidentemente o céu era *um* desprezo de alto, o azul antepassado. De qualquer modo, porém, o homem, *aquém*, em torre de marfim, entre as verdes, hirtas palmas, e ao cabo de sua diligência de veloz, *como um* foguete, realizava-se, *comensurando com* o absurdo (ROSA, 2001, p. 191).

A prosa de Guimarães Rosa pressupõe firme olhar e atenta escuta por parte do crítico⁴. Na sua criação, as palavras acumulam significados em vários sedimentos, mais ou menos escondidos (ou realçados) pela linguagem empregada por narradores e personagens. Afora os múltiplos sentidos, sons e inversões sintáticas, há que se atentar para o acento habilidoso do ritmo, a figurar ora a correria, ora a suspensão dos atos: “*Chamavam-me, porém, nesse entremenos, e apenas o Adalgiso, sisudo ele, o de sempre, só que me pegando pelo braço. Puxado e puxando, corre que apressei-me, mesmo assim, pela praça, para o foco do sumo, central transtornamento*” (ROSA, 2001, p. 190).

Paulo Rónai (2001, p. 35) percebeu bem que “A aliteração serve-lhe de subsídio pitoresco ou acompanhamento musical, marcadora de ritmo ou de monotonia, sinal de gravidade ou de graça”. Esse dado é fundamental também porque, na ficção de Rosa, a própria linguagem contagia e é contagiada pelos espaços. Antonio Candido (2002, p. 121-139) sugeriu que “O meio físico” serve “de quadro à concepção do mundo e de suporte ao objeto inventado”. Por sua vez, os homens resultariam do ambiente em estão ou habitam. Lenira Marques Covizzi (1978, p. 63-70) mostrou que as “[...] personagens de *Primeiras Estórias* são sempre seres de exceção, por

³ “A personalidade, é preciso encarcerá-la no momento de escrever” (ROSA Apud LORENZ, 1965, s. p).

⁴ Quando cedeu a entrevista a Günter Lorenz, Rosa supunha que “[...] um crítico que não tem o desejo nem a capacidade de completar junto com o autor um determinado livro, que não quer ser intérprete ou intermediário, que não pode ser, porque lhe faltam condições, deveria se abster da crítica. Infelizmente a maior parte deles não faz isso, e por isso acontece que tão poucos deles, geralmente, têm algo a ver com a literatura” (ROSA Apud LORENZ, 1965, s/p).

diferentes motivos” que agem sob “ausência de explicação – pelo narrador ou pelo próprio agente”, o que provoca “o maior efeito insólito conseguido nessas estórias”.

Esses ingredientes, combinados ao fato de as narrativas “serem sempre introduzidas *in medias res*”, combinam “realismo e irrealismo”. Por isso, “é do real, do aparente, que se conseguirá a essência das coisas” (COVIZZI, 1978, p. 63-70). É inevitável cogitarmos sobre o trânsito das palavras no conto. O leitor não se engane: não há digressão improdutiva no que Guimarães Rosa escreve. À sua ficção poderíamos aplicar o que dizia Roland Barthes (2012, p. 144): “a literatura é essencialmente um *sistema dispendioso de informação*”. Na prosa rosiana, em particular, a economia do verbo convive paradoxalmente com a verborragia de narradores e personagens. Os múltiplos sentidos da palavra coabitam uma falação que reproduz tanto o árido, quanto o úmido; tanto o fogo quanto o vento; tanto o plano como a altura.

Outro aspecto a se observar é que o gesto do louco contradiz certa percepção de que o desatino estaria necessariamente associado à obscuridade mental, à falta de clareza do pensamento. Os lances transcorridos em “Darandina” permitem relativizar a síntese que vigorou no mundo clássico, expressa por Foucault (2004, p. 244-245): “O desatino mantém a mesma relação com a razão que o ofuscamento com o brilho do dia”, mesmo porque “O círculo do dia e da noite é a lei do mundo clássico”. O filósofo relembra que a “linguagem hierática” da tragédia se contrapõe ao “murmúrio confuso da loucura”, onde é “violada a grande divisão; sombra e luz misturam-se no furor da demência, como na desordem trágica”.

PERSONAGEM

Podemos supor que a dicção rosiana não se resume ao uso programático de determinados sons ou à posição inusitada das palavras na sentença. Dentre outros aspectos, facilmente observáveis, importa reconhecer os temas mais recorrentes em narrativas que esticam os limites da convenção literária. Para João Adolfo Hansen (2012, p. 129), Rosa propõe “[...] que sua ficção – como prática de um autor e efeito num leitor – produz a forma como indeterminação das mediações lógicas e técnicas das representações que o leitor conhece como critério para estabelecer a verossimilhança dos textos”.

Por isso mesmo, é importante ressaltar que os loucos⁵, tipos dos mais frequentes e rentáveis na filosofia e na literatura, avultam em sua prosa

⁵ Paulo Rónai assinalou a poesia dos loucos e das crianças nas narrativas de Rosa (Cf. “Os Vastos Espaços”, 2001, p. 22 a 24).

densa e encantatória. São figuras que favorecem a discussão de temas nunca ociosos, como a condição do homem, sua concepção de mundo e modos de comportamento. “Darandina” é um ótimo exemplo dessa ambivalência, pois funde “*Sofrimento psíquico e subversão estética*” (PEBART, 1989, p. 14). O fato é que nesse conto, o mais longo de *Primeiras Estórias*, um sujeito alinhado e bem-vestido⁶ furta a caneta de um tipo graúdo e, em meio à fuga aos perseguidores, alcança uma árvore que grimpou até o cume. Em meio aos apupos dos espectadores, que acompanham bestificados a odisseia pessoal do homem⁷, de tempos em tempos ele despeja impropérios desconexos, desveste-se e ameaça pular. Ele delira⁸.

Em certo momento, o protagonista recobra parte da lucidez⁹, percebe-se nu nas alturas e pede por socorro, numa espécie de epifania do avesso: misto de euforia e medo¹⁰. Eis que os bombeiros, que já investiam pela terceira vez com a longa escada, finalmente logram baixar o sujeito de volta ao ordinário mundo dos homens, em segurança. O substantivo “darandina”, vale lembrar, traduz confusão, azáfama, agitação¹¹. Nada mais propício que intitular dessa forma o conto que narra as desventuras de um louco, a ziguezaguear pela praça e a “dandinar”¹² na árvore mais alta. Por sinal, a contraposição entre ele e os normais segue em aparente correspondência com as atitudes que adotam e as altitudes que ocupam.

Infensa à moral comezinha dos homens, a loucura assegura passe-livre ao protagonista. É sugestivo que ele¹³ adquira alguma majestade nas

⁶ “– ‘Sujeito de trato, tão trajado...’ – estranhava, surgindo do carro, dentr’onde até então cochilara, o chofer do dr. Bilôlo” (ROSA, 2001, p. 189).

⁷ “[...] o desrespeitável público assistia – a ele *in puris naturalibus*. De quase alvura enxuta de aipim, na verde coma e fronde da palmeira, um lídimo desenroupado” (João Guimarães Rosa, op. cit., 2001, p. 199).

⁸ “Esta palavra deriva de *lira*, sulco, de modo que *deliro* significa exatamente afastar-se do sulco, do caminho reto da razão” (JAMES Apud FOUCAULT, 2004, p. 237 – grifos do autor).

⁹ “Reaparecendo o humano e estranho. O homem. Vejo que ele se vê, tive de notá-lo. E algo de terrível de repente se passava. Ele queria falar, mas a voz esmorecida; e embrulhou-se a fala. Estava em equilíbrio de razão: isto é, lúcido, nu, pendurado” (ROSA, 2001, p. 202).

¹⁰ “No momento desestruturante da loucura dá-se uma união paradoxal de alegria extática e de desespero absoluta, e é nesta união experiencial que têm origem as palavras e os actos do discurso louco. A linguagem é desnormalizada a fim de exprimir verdades prementes normalmente indizíveis e, para as pessoas normais, infaláveis” (COOPER, 1978, p. 40).

¹¹ “[Darandina] Título do conto em que se narra toda a agitação provocada por um louco que trepou em uma palmeira na praça pública da cidade. [Única ocorrência na obra de GR]. / Lufalufa, azáfama, afã, pressa. // Palavra pouco usada; fonicamente expressiva”. (MARTINS, 2001, p. 148).

¹² O verbo “dandinar” sugere uma segunda camada de sentido embutida no título do conto, “darandina”.

¹³ De acordo com Paulo Rónai (2001, p. 19): “Os protagonistas de *Primeiras Estórias* [...] são todos, em grau menor ou maior, videntes: entregues a uma ideia fixa, obnubilados por uma paixão, intocados pela civilização, guiados pelo instinto, inadaptados ou ainda não integrados na sociedade ou rejeitados por ela, pouco se lhes dá do real e da ordem. Neles, a intuição e o

alturas da palmeira real e que sua fala, embora picotada, fatiada por grunhidos e interjeições, contagie o povo – que assiste ao impossível diálogo entre o louco e as autoridades (médicos, policiais e políticos), sem dali arredar pé:

Sei me atreito a vertigens. E quem não, então, sob e perante aquilo, para nós um deus-nos-acuda, de arrepiar perucas, semelhante e rigorosa coisa? Mas um super-humano ato pessoal, transe hiperbólico, incidente hercúleo. – “*Sandoval vai chamar o dr. Diretor, a Polícia, o Palácio de Governo...*” – assegurou o Adalgiso (ROSA, 2001, p. 191).

Em contrapartida, o discurso falhado da autoridade sugere que a palavra desarticulada aproxima os estatutos do insano que furta canetas e do homem ajuizado, habilidoso em disfarçar hipocrisias: “Todo abdicativo, o dr. Diretor, perdido o comando do tom, cuspiu e enxaguava de suor, soltado da boca o instrumento” (ROSA, 2001, p. 197). Alinhado com o ser anônimo, e desfazendo a autoimportância do Secretário de Segurança e Justiça, o narrador se refere ao político em termos que não deixam margem para qualquer positivo: “De às e roque e rei”, o político ia “trepado no carro dos bombeiros” (ROSA, 2001, p. 201).

Embora a narrativa relate um caso extraordinário, o episódio não leva necessariamente ao riso – que é sempre grupal, dizia Henri Bergson (2004). Estamos diante de uma situação dramática, o que reforça o método com que a loucura acinzentava os contornos e matiza os limites (inclusive do gênero literário), subvertendo o discurso da ordem e a postura decorosa. Robert Klein sugeria que “O ‘ponto zero’ do risível, o relaxamento total de todos os controles, é, aliás, teoricamente absurdo: é preciso um mínimo de regras simplesmente para que o descomedimento faça rir, para que seja ‘puro jogo.’” (KLEIN, 1998, p. 420).

Digamos que a situação do louco rosiano é um pouco mais complexa. Em “Darandina”, invertem-se os planos da razão e da desrazão. Temporariamente, reina quem está no alto da palmeira: um soberano a governar quem está cá embaixo, para espanto e desmedida geral: “Que modo e como, então, aguentava de reter-se tanto ali, estadista ou não, são ou doente? Ele lá não estava desequilibrado; ao contrário” (ROSA, 2001, p. 191). Darandina não tem consciência de que joga; e ainda que pudéssemos lhe atribuir intencionalidade, Johan Huizinga (2008, p. 9) ensinou que “O

devaneio substituem o raciocínio, as palavras ecoam mais fundo, os gestos e os atos mais simples se transubstanciam em símbolos [...] Essa vitória do irracional sobre o racional constitui-se em fonte permanente de poesia”.

jogo não é compreendido pela antítese entre sabedoria e loucura, ou pelas que opõem a verdade e a falsidade, ou o bem e o mal. Embora seja uma atividade não material, não desempenha uma função moral, sendo impossível aplicar-lhe as noções de vício e virtude”.

O jogo, convenhamos, pode ser sério. A primeira palavra contra o sujeito que furtara uma caneta é a voz de comando: “Pega!”. A segunda é dos agentes da ordem: “Com o que – e tanta folia – em meio ao acrisolado calor, suavam e zangavam-se as autoridades. Não se podendo com o desordeiro, tão subversor e anônimo?” (ROSA, 2001, p. 199). Mas, logo a situação inusitada de um sujeito que coroa a palmeira real evidencia o dilema ético e suplanta o binarismo moral: afinal, a loucura suspende os juízos. Aquele sujeito anônimo, que passou em carreira pela praça driblando os outros, é quem impera sobre os entendidos em clinicar, reprimir e politizar¹⁴, identificados com título, nome e sobrenome.

A economia verbal do louco, abraçado à palmeira, contrasta com a verborragia inútil dos entendidos, a fingir providências. Atípico e desnudo, aquele homem supera os tipos de paletó. Obviamente, isso não faz dele um revolucionário; apenas um ser extravagante – dado reforçado por verbos que transmitem as reações dos moradores da cidade à ação do sujeito mentalmente frouxo, mas atado à palmeira¹⁵. É curioso: quanto mais tempo o protagonista permanece nas lonjuras da retidão, da sanidade e da terra, mais ele granjeia a adesão dos que habitam o “mundo inferior” dos protocolos, das convenções e dos hábitos; no entanto, dele pretende tirar proveito o político, atribuindo-lhe engenho nos gestos:

Conseguiu-o – de truz, tredo. Em suave e súbito, deu-se que deu que se mexera, a marombar, e por causas. Daí, deixando cair... um sapato! Perfeito, um pé de sapato – não mais – e tão condescendentemente. Mas o que era o teatral golpe, menos amedrontador que de efeito burlesco vasto. Claro que no vivo

¹⁴ “[...] o exame contemporâneo substituiu a exclusão recíproca entre o discurso médico e o discurso judiciário por um jogo que poderíamos chamar de jogo da dupla qualificação médica e judiciária. Essa prática, essa técnica de dupla qualificação organiza o que poderíamos chamar de domínio da ‘perversidade’, uma noção curiosíssima que começa a aparecer na segunda metade do século XIX e que vai dominar todo o campo da dupla determinação e a autorizar o aparecimento, no discurso dos peritos, e de peritos que são cientistas, de toda uma série de termos ou de elementos manifestamente caducos, ridículos ou pueris” (FOUCAULT, 2014, p. 28).

¹⁵ “Não sou um revolucionário da língua. Quem afirme isto não tem qualquer sentido da língua, pois julga segundo as aparências. Se tem de haver uma frase feita, eu preferia que me chamassem de reacionário da língua, pois quero voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem” (ROSA Apud LORENZ, 1965, s. p).

popular houve refluxos e fluxos, quando a mera peça demitiu-se de lá, vindo ao chão, e gravitacional se exibiu no ar. Aquele homem: – “*É um gênio!*” – positivou o dr. Bilôlo. Porque o povo o sentia e aplaudia, dando de redobrado – “*Viva! Viva!...*” – vibraram, reviraram. – “*Um gênio!*” – notando-se, elegiam-no, ofertavam-lhe oceânicas palmas (ROSA, 2001, p. 194).

É preciso admitir: as estripulias desse astro sem nome induzem-nos a rediscutir o estatuto da personagem. Como pode o louco que menos diz protagonizar uma narrativa? As atitudes do sujeito podem nos ensinar algo sobre os seres ditos normais? Para começar, diante dele, desnuda-se a mania classificatória dos médicos¹⁶, a obsessão por autoridade dos policiais e a falação inconsistente dos políticos: “ineficaz paralaraparacaparlar” (ROSA, 2001, p. 198) – seu discurso é píffio e risível, como a fala oca do Secretário de Finanças: “– *Concidadãos!* – ponta dos pés. – *Eu estou aqui, vós me vedes. Eu não sou aquele! Suspeito exploração, calúnia, embuste, de inimigos e adversários...*” (ROSA, 2001, p. 198).

O maior ganho é nosso, pois daí resulta um dos saldos da leitura: “Comentar os acontecimentos e deles extrair lição é uma função do louco tão antiga e essencial quanto as duas outras [...]: servir de espelho¹⁷ à humanidade e encarnar o infra-humano” (KLEIN, 1998, p. 425). Entre as alturas do rei irreal, montado na palmeira¹⁸, e as autoridades impotentes na praça, o impasse prossegue. Em persistindo o imponderável, a turba se agitava e contradizia o desígnio das autoridades presentes:

Deu-nos a tensão pânica: gelou-se-me. Já aí, ferozes, em favor do homem: – *Não! Não!* – a gritamulta – *Não! Não! Não!* – tumultoadas. A praça reclamava, clamava. Tinha-se de protelar. Ou produzir um suicídio reflexivo – e o desmoronamento do problema? O dr. Diretor citava Empédocles. Foi o em que os chefes terrestres concordaram: apertava a urgência de não se fazer nada. Das operações de salvamento, interrompeu-se o primeiro ensaio. O homem parara de balançar-se – irrealmente na ponta da situação. Ele dependia dele, ele, dele, sujeito (ROSA, 2001, p. 196).

¹⁶ “A grande preocupação dos classificadores do século XVIII é animada por uma constante metáfora que tem a amplitude e a obstinação de um mito: a transferência das desordens da doença para a ordem da vegetação” (FOUCAULT, 2004, p. 190).

¹⁷ No conto “O Espelho”, de *Primeiras Estórias*, o narrador em primeira pessoa narra a experiência que vivenciou com dois espelhos, sob a premissa de que “Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo” (ROSA, 2001, p. 119).

¹⁸ “Vivera-se o dia. Só restava imundada, irreal, a palmeira” (ROSA, 2001, p. 204).

Quando, mais tarde, o sujeito recobrar uma réstia da razão, pedirá ajuda. Mas a lucidez durará mero instante: provavelmente ele tornará à condição anterior, quando for devolvido à terra e carregado nos ombros do povo. Estarão os braços do leitor entre eles? Seja como for, essa oscilação entre o medo e a mania evoca o capítulo final do *Don Quijote*, quando o cavaleiro da Mancha readquire a lucidez¹⁹. A alternância entre os estados mentais diz muito sobre a condição do “nosso homem”²⁰ (forma como o narrador se refere a ele em diversas ocasiões), que, inconsciente, desafia as regras, a etiqueta, o modo de se portar²¹: “[...] é preciso reconhecer na figura do louco uma ambivalência de certo modo constitucional: ele é ao mesmo tempo estúpido e sábio, escravo de seus instintos e espectador de sua própria conduta” (KLEIN, 1998, p. 420).

PALMEIRA

Relendo a concepção de insanidade em Hegel, Peter Pál Pelbart (1989, p. 51) propôs que:

A loucura aqui está intimamente ligada à linguagem. É na medida em que o homem fala e significa que um sentido do dito pode vir a substituir e desalojar a efetividade do ser. Pela linguagem e pela loucura o homem mostra que não coincide consigo e que se transcende a si mesmo. Através da loucura o homem pode atribuir-se o que não tem, ser o que não é, fazer o que não faz. A loucura é portanto um “privilégio” do homem, desse homem reflexivo cujo fundamento é o conflito e a distância em relação a si.

¹⁹ “- As misericórdias, sobrinha – respondeu D. Quixote –, são as que neste instante Deus usou comigo, as quais, como disse, não impedem os meus pecados. Eu tenho juízo livre e claro, sem as sombras caliginosas da ignorância que sobre ele me pôs minha amarga e contínua lição dos detestáveis livros das cavalaria” (CERVANTES, 2012, p. 840).

²⁰ “Nosso homem, diga-se que ostentoso, em sua altura inopinada, floria e frutificava: nosso não era o nosso homem. – ‘Tem arte...’ – e quem julgava já não sendo o jornaleiro, mas o capelão da Casa, quase com regozijo” (ROSA, 2001, p. 189).

²¹ “Uma variável trata da força de aprovação pelo cumprimento à regra. Alguns atos aprovados recebem aplausos ao serem realizados, como quando se exhibe heroísmo ou habilidade extraordinária. Outros passam bastante despercebidos e não constituem um evento que se sente [...]. Uma segunda variável se refere à consequência de não conseguir cumprir a regra. Em um extremo estão atos, nem requisitados nem esperados, que são raramente executados [...]. No outro extremo estão atos mandatórios como o pagamento de multas, onde o descumprimento pode levar à cadeia. Entre estes extremos estão atos ‘tolerados’, que são notados especificamente apenas com um franzir tímido do cenho” (GOFFMAN, 2010, p. 16-17).

Em “Darandina”, a linguagem montada como quebra-cabeça, combinada à arquitetura do enredo, transforma-nos em cúmplices do sujeito²² sem nome, pois “Aquele homem apiedava diferentemente – de fora da província humana” (2001, p. 203). Que fala é essa, enunciada pelo protagonista sem nome? Ela pode traduzir a fala do homem ancestral (PELBART, 1989, p. 114-115), Tateando a expressão pela linguagem. Isso explicaria, em parte, a combinação de palavras ou a reabilitação de termos em desuso por Rosa.

Desde as primeiras linhas, ele é identificado como um ser capaz de ações extraordinárias de quem logo nos tornamos adeptos. Por sinal, o ato de se balançar no alto da árvore se reveste de poderosa simbologia: a instabilidade do louco, de um lado para outro, dependurado nos ares, contrasta com a constância e previsibilidade do mundo plano e retilíneo onde restaram os outros, rebentados de pompa e terminologia: “– ‘*Aspecto e facies nada anormais, mesmo a forma e conteúdo da elocução a princípio denotando fundo mental razoável...*’ Grave, grave, o caso. Premia-nos a multidão, e estava-se na área de baixa pressão do ciclone” (ROSA, 2001, p. 190).

Aproximados quase familiarmente do ser anônimo que escalou a palmeira, qual será a perspectiva dos leitores? Altaneira como a do protagonista; ou cautelosa, como as testemunhas do ato tresloucado? Provavelmente haverá um terceiro modo de ler: aderente ao louco e avesso aos entendidos que o ajuízam, plantados no “mundo inferior” (ROSA, 2001, p. 202). Embaralhadas as distinções entre normalidade e anormalidade, coragem e prudência, razão e desrazão, presume-se que não precisamos enlouquecer para nos solidarizar com o protagonista²³. Dotados de alguma sensibilidade, é provável que nos indisponhamos com as autoridades falazes e inoperantes postadas na praça, debaixo e em torno do gira.

Repare-se. O narrador de “Darandina” afiança que, em tese, a consciência estava com a turma de baixo: “Paravam os de seu perséquito, não menos que eu surpresos, detidos aqui em *nível térreo*, ante a infinita palmeira – muralhavaz” (ROSA, 2001, p. 189). A contraposição entre o alto e baixo pode ser uma importante chave de leitura. Por isso, em vez de tentar decifrar e descrever todos os malabarismos que Guimarães Rosa instaura e mantém por intermédio da linguagem²⁴, seria produtivo que nos detivéssemos em

²² “Vindo o que o Adalgiso, com de-curtas, não urgira em cochichar-me: nosso homem não era nosso hóspede. Instantes antes, espontâneo, só, dera ali o ar de sua desgraça” (ROSA, 2001, p. 190).

²³ “- ‘*Você, eu, e os neutros...*’ – retrucou o homem; naquele elevado incongruir, sua imaginação não se entorpeceria” (ROSA, 2001, p. 198).

²⁴ “[...] podíamos dizer que, assim como Joyce, Rosa ambicionou inventar uma unidade do

torno de alguma simbologia aportada pela palmeira²⁵ e o lugar central que ela ocupa na praça da cidade.

Nesse sentido, seria importante ressaltar um aspecto observado por Heloísa Vilhena de Araújo, quando lê os contos de *Corpo de Baile* à luz dos quatro elementos (fogo, terra, água, ar): “No centro [...], surge a terra, a solidez, o concreto, o extenso, o palpável, que resume os outros sentidos corpóreos e serve de substrato para os outros elementos” (ARAÚJO, 1992, p. 21). Em “Darandina”, a praça (terra) se contrapõe à palmeira (ar); o plano inferior dos homens contrasta com o superior, sob o domínio do louco. A palmeira – espécie de árvore – sugere implicações produtivas na narrativa alegórico-simbólica de Guimarães Rosa. A esse respeito, veja-se o que Mircea Eliade (1996, p. 38) afirmava sobre a disposição dos territórios na Antiguidade:

Toda cidade oriental encontrava-se realmente no centro do mundo. Babilônia era um *Bâb-ilâni*, uma “porta dos deuses”, pois era lá que os deuses desciam à Terra. A capital do soberano chinês perfeito encontrava-se perto da Árvore milagrosa “Madeira ereta”, Kien-mou, lá onde se entrecruzavam as três regiões cósmicas: Céu, Terra e Inferno. E poderíamos acumular infinitamente os exemplos. Todas essas cidades, templos ou palácios considerados como Centros do Mundo não passam de réplicas, multiplicadas à vontade, de uma imagem arcaica: a Montanha Cósmica, a Árvore do Mundo ou o Pilar-Central que sustentavam os níveis cósmicos.²⁶

objeto de representação e do meio de representação num sentido mais amplo, como uma unidade que às vezes dá a impressão de que o objeto por meio da linguagem e a linguagem por meio do objeto se violentam até à dissolução e, assim mesmo, permanecem uma unidade que evita qualquer adição supérflua, como unidade em que uma coisa naturalmente se desenvolve da outra porque está subordinada ao todo arquitetônico do texto” (HANSEN, 2012, p. 124).

²⁵ “[Árvore] Traços simbólicos múltiplos que se entrecruzam: local sagrado, árvore cósmica, árvore da vida, árvore da sabedoria. Para o ser humano ligado à natureza, as árvores foram o local do aparecimento do numinoso, a residência de deuses e espíritos” (LURKER, 2003, p. 54). “A árvore coincide com a cruz da Redenção; e na iconografia cristã a cruz está representada muitas vezes como árvore da vida. A linha vertical da cruz é o que se identifica a árvore, ambas como ‘eixo do mundo’ [...] o que implica, ou pressupõe, outro acréscimo simbólico: o do lugar central” (CIRLOT, 2005, p. 99).

²⁶ “*L’arbre est, aux yeux de l’homme, le signe tangible de cette force vitale que le Créateur a répandue dans la nature (cf. Gn I, IIs). A chaque printemps, il en annonce la Renaissance (Mt 24,32). [...] le symbolisme de l’arbre se développe dans la Bible en trois directions: 1. L’Arbre de l’avie [...]; 2. L’arbre du Royaume de Dieu [...]; 3. L’arbre de la Croix*” (LÉON-DUFOUR, 1970, p. 83). [Aos olhos do homem, a árvore é o signo tangível dessa força vital que o Criador a semeou na natureza. A cada primavera, ela anuncia o Renascimento [...] a simbologia da árvore se desenvolveu em três direções na *Bíblia*: a Árvore da Vida; a árvore do Reino de Deus; a

No conto de Rosa, não temos acesso à planta da praça, ao mapa da cidade, ao ano em que se passa a história, tampouco sabemos a identidade do louco. Seu nome não nos é revelado nem pelo narrador-testemunha (que parece atuar num sanatório) nem pelas demais personagens do conto. O que supomos saber se relaciona com o relato do psiquiatra, que transcreve a fala lacunar do louco – contraposta aos diagnósticos inúteis dos médicos e as ameaças veladas do diretor e dos policiais. Essa imprecisão de tempo e espaço, combinada ao anonimato do protagonista embaralha o juízo do próprio leitor, a ponto de se perguntar *como* o pequeno-grande feito da personagem desperta nele a porção mais humanitária.

De todo modo, o fato de a árvore se situar na praça nos permite conceber dois eixos simultâneos que enformam o sucedido. O primeiro deles traduziria o plano ascensional, representado pela palmeira; o segundo envolve o plano em que vivem os homens no ordinário de suas vidas, quase sem surpresas, nem arroubos. Essa imagem é produtiva porque mostra duas assimetrias dispostas em perpendicular: a de quem está no topo da árvore, em relação àqueles que fincaram raízes no ordinário; a daqueles que, espalhados na praça, diferenciam-se (político, policial, médico) do “povo”.

Seria possível sugerir que a árvore também esteja relacionada aos dois movimentos do sujeito anônimo; ascensão e descida. A subida em direção aos céus – ou, pelo menos, até o topo da palmeira – retomaria a tópica da ascensão celestial, familiar às religiões da Antiguidade:

[...] o xamã tártaro ou siberiano sobe em uma árvore e [...] o sacrificador védico sobe em uma escada. Os dois ritos têm o mesmo objetivo: a ascensão ao Céu. [...] A alma do morto percorre os caminhos de uma montanha ou sobe uma árvore, ou um cipó, até os céus. Essa concepção é encontrada quase no mundo inteiro, do Egito antigo à Austrália. A expressão habitual, em assírio, para o verbo “morrer” é: “pendurar-se à montanha”. Da mesma forma, em egípcio, *mymy*, “pendurar-se”, é um eufemismo para “morrer” (ELIADE, 1996, p. 44-45).²⁷

Complementarmente, o retorno à terra se assemelha a uma

árvore da Cruz]

²⁷ “Essa palavra [Ascese] significa propriamente exercício e, na origem, indicou o treinamento dos atletas e as suas regras de vida. Com os pitagóricos, os cínicos e os estoicos, essa palavra começou a ser aplicada à vida moral na medida em que a realização da virtude implica limitação dos desejos e renúncia. O sentido de renúncia e de mortificação tornou-se, daí, predominante” (ABBAGNANO, 2007, p. 94)

catábase²⁸, quer dizer, um movimento de descida que traz a personagem de volta ao mundo que deixara. Às páginas finais do conto, o protagonista recobra a lucidez, o que o leva tanto a perceber a situação extravagante em que se alçara, quanto a distinguir as pessoas do plano inferior. O narrador reduz a distância que separava o sujeito anônimo e a multidão, referindo que “o mundo inferior estalava”. Ele aventa que a loucura contagiara o povo, “como se tivesse ele [o louco] instilado veneno nos reservatórios da cidade” (ROSA, 2001, p. 202).

Outra produtiva chave de leitura consistiria em verificar o que há de platônico²⁹ no episódio de Darandina. Com frequência, o escritor recorria ao movimento ascensional para sugerir, com a elevação física, também a transcendência espiritual, metafísica. Ao mesmo tempo, o baixo, o terreno e o fundo alegorizam a matéria escura, distante da luz da essência. É uma espécie de figuração do platonismo segundo Rosa. Sob essa perspectiva, poderíamos sugerir que o louco figura uma espécie de transcendência: a condição mental permite a ele se situar entre o plano da essência e da aparência³⁰.

Em “Darandina”, o louco paira acima de todos. Do político em eterna campanha demagógica, como vemos na *República*: “[...] por toda parte em que os negócios públicos excitam a ambição dos mendigos, dos que têm fome dos bens particulares e acreditam que aí encontrarão a ventura ambicionada, não é possível que haja bom governo” (PLATÃO, p. 295-296); da autoridade policial, que supõe representar e manter a ordem; do psiquiatra, obcecado em diagnosticar a anomalia do louco. Não por acaso, são os homens populares que o acolhem e o abraçam com euforia, quando ele desce.

Vale lembrar ainda que o protagonista se dirige em direção ao topo da árvore, em fuga ao plano inferior onde estão os homens ordinários. Escalar a palmeira é fazer um trajeto em direção ao sol: símbolo da luz e, por extensão, da lucidez³¹. Em suma, no que consistiu o extraordinário evento? Na soberania instantânea exercida por um homem sem identidade nem poder

²⁸ “Devemos lembrar que a ideia de *catabasis e anabasis*, o descenso ao inframundo e a posterior saída dele é, reconhecidamente, um *topos* da tradição literária antiga. Metaforicamente, a *catabasis* representa o desejo de superação da finitude humana, revela as vicissitudes do herói ao confrontá-lo com sua condição mortal e expô-lo ao temor da aniquilação. Ao deixar, ileso, os domínios da morte, o herói dá provas de sua grandiosidade e resistência, reforçando sua excelência e os méritos que fazem ecoar seu nome na eternidade” (GONÇALVES; MOTA, 2011, p. 3). A esse respeito, consulte-se: Alberto Bernabé (2015).

²⁹ “Os principais conceitos platônicos assinalados por Rosa, aparentemente, referem-se ao mito da caverna, ao conceito do amor que, decaído, perde suas asas e a crença na alma antes do nascimento e depois da morte” (SPERBER, 1976, p. 65).

³⁰ “[...] em cada objeto sensível discernimos algo visível e algo inteligível” (PLATÃO, s/d, p. 301).

³¹ “Em ‘Campo Geral’ [...] predominantemente diurno, encontramos Aristeu, uma das ‘personificações de Apolo’ [Guimarães Rosa, 1981: 21], ligado ao Sol, em seu aspecto ativo, na ascendente” (ARAÚJO, 1992, p. 29).

aparente. Sob o jugo desse porta-voz da insânia, a cidade parou.

Em sentido complementar, a praça onde está a palmeira ganha redobrada importância: é território onde todos circulam, com exceção de onde um, que se evade. Se antes, ela era um local de trânsito, passagem de transeuntes, graças à ascensão do louco ela se torna contrapé da palmeira – terreno para acomodar o auditório, tornado contemplativo, submetido à ilógica de quem está no alto, a proclamar frases soltas. O espetáculo reveste-se de cores dramáticas: rir do louco é emitir juízo desfavorável e condená-lo por não entender o modo como procede, tampouco a sua linguagem. David Cooper sugeria que: “O discurso louco anda pelos limites, alcança para além de tudo isto regiões onde não encontra nada – mas um nada importante e específico que é criativo precisamente na medida em que não é destruído pelas técnicas normalizadoras da sociedade” (COOPER, 1978, p. 19-20).

E aqui, há outro aspecto fundamental de “Darandina”. O entrelugar do protagonista resulta no não-lugar do leitor. A experiência de leitura pode ser problematizada, a começar pelo gênero em que a “estória” do volume de “contos” está inscrita. Será causo, será poema? A linguagem³² permite a Rosa misturar as tintas, diluir as marcas da convenção literária e colocar o seu leitor em estado de encantamento. Como assinalou Kathrin Rosenfeld (2006, p. 150):

Novela e poema, romance e conto de G. Rosa parecem deslizar uns nos outros, de forma que a sua obra é um permanente e paciente exercício de um mesmo núcleo (o do conto maravilhoso, *Märchen*), desdobrado ora de modo “hiperbólico” (*Grande Sertão: Veredas*), ora na forma da “miniatura” (*Primeiras Estórias, Tutameia*) [...].

Uma palavra final sobre a multidão de personagens na praça. Ela reúne várias camadas sociais que compõem o povo. Esse “povo” aprende, entre as doses de euforia e silêncio, que o homem solitário que escalara a palmeira conquistara alguma liberdade, embaralhando o conceito de lucidez, como sugeriam Foucault (2004, p. 179):

A natureza da loucura é ao mesmo tempo sua útil sabedoria; sua razão de ser consiste em aproximar-se tão perto da razão, ser-lhe tão consubstancial que formarão, ambas, um texto

³² Na prosa rosiana “[...] se lê uma sobredeterminação da ficção, que não consiste apenas na fabulação que estabelece a língua como matéria, pois a materialidade mesma de língua singular aflora como língua irreconhecível e fictícia, língua no limite impossível, pois nela se efetuam operações de dissolução da forma fazendo emergir a indeterminação e a indistinção nos efeitos de sentido facilmente capturável como metafísica” (HANSEN, 2000, p. 19-20).

indissolúvel, onde só se pode decifrar a finalidade da natureza: é preciso a loucura do amor para conservar a espécie; são precisos os delírios da ambição para a boa ordem dos corpos políticos; é preciso a avidez insensata para criar riquezas. Desse modo, todas essas desordens egoístas penetram na grande sabedoria de uma ordem que ultrapassa os indivíduos.

E David Cooper (1978, p. 21):

A loucura (ao contrário de grande parte das interpretações de “esquizofrenia”) é um movimento para fora do familiarismo (incluindo as instituições modeladas pela família) em direção à autonomia. É este o verdadeiro “perigo” da loucura e a razão da violenta repressão a que está sujeita. A sociedade deveria ser uma família enorme e feliz com hordas de crianças obedientes. É preciso ser-se louco, para não se querer um estado de coisas tão invejável.

É produtivo insistir no fato de o protagonista estar no ponto mais alto e visível da cidade, contrastando em postura, linguagem e altitude, em relação aos sujeitos tidos por normais. O narrador fornece pistas disso: “Que modo e como, então, aguentava de reter-se tanto ali, estadista ou não, são ou doente? Ele lá não estava desequilibrado; ao contrário” (ROSA, 2001, p. 191). O grande paradoxo desse conto de Rosa é que o louco é e não é, simultaneamente: condição privilegiada dos sujeitos considerados insanos. Quer dizer, ele está no centro das atenções, justamente por ser excêntrico³³; por ser vítima é alvo da vaia popular, da ameaça policial e do diagnóstico médico. A existência do louco alimenta o sadismo e a cota racional dos cidadãos que se rejubilam com o evento extraordinário que o *outro* protagoniza. Como percebeu David Cooper (1978, p. 32): “Um perigo, o único perigo da loucura, é a desnormalização violenta das palavras triviais e das palavras da segurança”.

As falas do louco soam incoerentes e desconexas³⁴, o que pode

³³ “[...] o Louco se encontra à margem de toda ordem ou sistema, como o ‘centro’ na roda das transformações se acha fora da mobilidade, do devir e da mudança” (CIRLOT, 2005, p. 350). “O inspirado, o poeta, o iniciado, frequentemente se assemelham ao louco por determinado aspecto de seu comportamento, pois escapam às normais usuais. Nada se parece mais com a loucura do que a sabedoria, para aqueles que só conhecem a regra do *bom senso*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 458).

³⁴ “O louco, como o poeta, recusaria a proposta de Wittgenstein segundo a qual ‘dever-se-ia ficar silencioso a respeito daquilo de que não se pode falar’. No discurso louco e poético, é precisamente o indizível e o infalável que deve ser expresso. Tudo isto se reduz à opção de se *escutar* por hábito a tagarelice banalizante da normalidade quotidiana” (COOPER, 1978, p. 27).

induzir o leitor desacostumado ao sistema rosiano de signos, a acompanhar o juízo imediato de quem está debaixo da palmeira, a tomar providências e emitir sentenças em nome da normalidade, da segurança e da ordem. Ora, o discurso do narrador e as falas entrecortadas das demais personagens serão plenamente coesas e coerentes? Um médico que passa o tempo a contemplar as atitudes do louco, refinando diagnósticos provisórios; um diretor preocupado com a imagem da instituição; um membro do governo incapaz de boa oratória; os gritos da multidão a celebrar a descida do sujeito e seguir com ele....

“Darandina” é uma fábula em que a fala desencontrada de um rivaliza com o palavreiro inútil e contraditório de todos os outros, tidos por normais. Por essa razão, o louco pode semiflutar sobre as cabeças regulares e previsíveis que ocupam o mundo de baixo – e, eventualmente, as mentes retas situadas fora do livro.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 5. ed. Coord. Trad. Alfredo Bosi; Trad. Comp. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ARAÚJO, Heloisa Vilhena de. *A Raiz da Alma* (Corpo de Baile). São Paulo: Edusp, 1992.

BARTHES, Roland. A Análise Retórica. In: *O Rumor da Língua*. 3. ed. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 139-46.

BERGSON, Henri. *O Riso: Ensaio sobre a Significação da Comicidade*. 2. reimp. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERNABÉ, Alberto. What is a Katábasis?. *Les Études Classiques*, Namur (BE), n. 83, p. 15-34, 2015.

CANDIDO, Antonio. O Homem dos Avessos. In: *Tese e Antítese (ensaios)*. 4. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002, p. 121-139.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *O Engenhoso Cavaleiro D. Quixote de La Mancha*, segundo livro. 3. ed. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2012.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des Symboles*. 1.

ed; 11. reimp. Paris: Laffont; Jupiter, 1990.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

COOPER, David. *A linguagem da loucura*. 2. ed. Trad. Wanda Ramos. Lisboa: Presença, 1978.

COVIZZI, Lenira Marques. *O Insólito em Guimarães Rosa e Borges (crise da mimese/mimese da crise)*. São Paulo: Ática, 1978.

DEPOIMENTOS sobre João Guimarães Rosa e sua Obra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. 2. reimp. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Os Anormais: Curso no Collège de France (1974-1975)*. 2. ed.; 4. reimp. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica*. 7. ed. 1. reimp. Trad. José Coelho Teixeira Netto. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GOFFMAN, Erving. *Comportamento em Lugares Públicos*. 2. reimp. Trad. Fábio Rodrigues Ribeiro da Silva. Petrópolis: Vozes, 2010.

GONÇALVES, Ana Teresa Marques; MOTA, Thiago Eustáquio Araújo. Do Tártaro aos Vergéis Elíseos: a Jornada do *Descensus*, os *Exempla* e os Espaços do Averno na *Eneida* de Virgílio. *Mneme – Revista de Humanidades*, Caicó, v. 12, n. 30, p. 3, 2011.

HANSEN, João Adolfo. Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa. *Revista Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 47, n. 2, p. 120-130, 2012.

HANSEN, João Adolfo. *O o: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. 5. ed.; 3. reimp. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

KLEIN, Robert. O Tema do Louco e a Ironia Humanista. In: *A Forma e o Inteligível: Escritos sobre o Renascimento e a Arte Moderna*. Trad. Cely Arena. São Paulo: Edusp, 1998.

LÉON-DUFOUR, Xavier *et al.* (dir.). *Vocabulaire de Théologie Biblique*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1970.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. Gênova, 1965. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2011/01/dialogo-com-guimaraes-rosa-entrevista.html> - Acesso em 26.4.2024.

LURKER, Manfred. *Dicionário de Simbologia*. 2. ed. Trad. Mario Krauss; Vera Barkow. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

PELBART, Peter Pál. *Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura: Loucura e Desrazão*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PLATÃO. *A República*. 7. ed. Trad. Albertino Pinheiro. São Paulo: Atena, s/d.

RÓNAI, Paulo. Os Vastos Espaços. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. 15. ed.; 3. reimp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 14-48.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. 15. ed.; 3. reimp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSENFELD, Kathrin Holtermayer. “A Poética das *Primeiras Estórias*”. In: *Desvendando Rosa: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006. p. 139-61.

SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e Cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

Recebido em: 10 jul. 2024

Aprovado em: 30 set. 2024