

# TRADIÇÃO CLÁSSICA EM PRIMEIRAS ESTÓRIAS DE J. GUIMARÃES ROSA

CLASSICAL TRADITION IN J. GUIMARÃES ROSA'S *PRIMEIRAS ESTÓRIAS*

Christian Werner\*

\* crwerner@usp.br  
Professor livre-docente da Universidade de São Paulo (São Paulo, SP).

**RESUMO:** Mostra-se como narradores e personagens de três contos de Primeiras estórias ("O espelho", "Pirlimpsiquice" e "Darandina"), de João Guimarães Rosa, recorrem ao repertório da cultura clássica. O corpus examinado revela uma recusa da tradição clássica como algo imutável a ser usado de forma passiva, mas também certa dependência dela para construir um discurso de ruptura e descontinuidade. Isso é particularmente agudo em "Darandina", já que nele se faz uma paródia do próprio estilo de Rosa.

**PALAVRAS-CHAVE:** João Guimarães Rosa; Primeiras estórias; tradição clássica; "Pirlimpsiquice"; "Darandina".

**ABSTRACT:** This paper shows how the narrators and characters of three short stories ("O espelho", "Pirlimpsiquice" and "Darandina") from the volume *Primeiras estórias*, by João Guimarães Rosa, make use of the classical tradition. The corpus under scrutiny reveals a refusal of the classical tradition as something unchangeable to be used passively, but also a certain dependency on it in the construction of a discourse of rupture and discontinuity. That is particularly acute in "Darandina", in which the style of the narrator is a parody of Rosa's own style.

**KEYWORDS:** João Guimarães Rosa; *Primeiras estórias*; classical tradition; "Pirlimpsiquice"; "Darandina".

1. Agradeço aos pareceristas da *Em tese* pelas correções e sugestões, que em muito colaboraram para aprimorar o texto; as deficiências restantes são de minha responsabilidade.
2. Neste artigo, ao se usar o termo “clássico” para a Antiguidade greco-latina, adota-se a perspectiva refletida e refratada nos contos em questão.
3. HARDWICK. *Reception studies*, p. 10, define “transplantar” como “to take a text or image into another context and allow it to develop”. Não se trata, portanto, de uma adaptação, que a mesma autora (p. 9) define como “a version of the source developed for a different purpose or insufficiently close to count as a translation”. Para uma defesa do transplante odisséico no conto, cf. WERNER. *Afamada estória*.
4. Rosa, em carta a seu tradutor francês na qual divide os contos do volume em seis grupos a partir da semelhança de tom, vincula “Fatalidade” a “Famigerado”, “Os irmãos Dagobé” e “O cavalo que bebia cerveja”; cf. VÁRIOS AUTORES. *João Guimarães Rosa*, p. 90.

*O mundo de Guignard tem um aspecto irreal, avesso à história e suas determinações. No entanto, é brasileiríssimo.*

*Só não vê quem não quer.*

(Rodrigo Naves, *A forma difícil*)

*But is the classic(al) ever anything but a kind of kitsch, however refined?*

(James I. Porter, “What is ‘classical’ about classical antiquity?”)

### INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

O conjunto de contos que forma *Primeiras histórias* contém não só alusões diretas à Antiguidade clássica,<sup>2</sup> em particular à mitologia greco-latina, mas também pelo menos um transplante de um episódio homérico, o conto “Famigerado”, que pode ser lido como uma versão de um dos mais famosos episódios da *Odisseia*, a derrota de Polifemo (“Muita-fama” é sentido possível do nome) por “Ninguém”.<sup>3</sup> O conto, porém, não faz uma menção explícita a Homero ou à *Odisseia*.

Um conto que fica entre esses dois modos de apropriação da tradição clássica (com e sem menção explícita) é “Fatalidade”.<sup>4</sup> A história de “Fatalidade” não só guarda semelhanças estruturais e temáticas com o duelo entre Aquiles e Heitor no final da *Ilíada*, mas um dos protagonistas

do conto, Zé Centralfe, é chamado de “nosso Aquiles” pelo outro protagonista, um delegado culto e filosofante.<sup>5</sup>

Meu objetivo, aqui, será mapear estratégias implicadas no uso lateral da tradição clássica em três contos do volume, “O espelho”, “Pirlimpingue” e “Darandina”, mais especificamente, o modo paradoxal como esses contos revelam uma recusa da fixidez e continuidade passiva da tradição (clássica) mas dependem dela para construir um discurso de ruptura e descontinuidade.

### “O ESPELHO”

A maior parte das referências clássicas explícitas no conjunto de contos se dá numa chave mais ou menos irônica no discurso de uma personagem ou de um narrador que participa ativamente dos eventos narrados. Esse é o caso do narrador de “O espelho”, o mais (caricadamente?) machadiano dos narradores do volume,<sup>6</sup> letrado, pedante mesmo,<sup>7</sup> dono de cultura polimórfica. Ele menciona “Tirésias” e “Narciso”,<sup>8</sup> e também fala de “Ioga” e “Terêncio”, dirigindo-se a um interlocutor que chama de “homem culto”.<sup>9</sup> A referência a Narciso talvez sugira a narrativa do mito por Ovídio (*Metamorfoses* 3, 339-510), mas, ao passo que em Rosa se lê que “ele viveria apenas enquanto a si mesmo não se visse”,<sup>10</sup> em Ovídio a visão envolve conhecimento (“si

5. AZEVEDO. *A autoridade clássica em “Fatalidade”, de Guimarães Rosa*, desdobra diversas ressonâncias clássicas no conto, especialmente platônicas.
6. Acerca do “nítido sabor machadiano” do conto, cf., por ex., ROSENFELD. *Desenveredando Rosa*, p. 153. Para PACHECO. *Lugar do mito*, p. 234-36, o narrador mescla romantismo e positivismo.
7. PACHECO. *Lugar do mito*, p. 222, assinala que o discurso “amaneirado”, presente do início ao fim do conto, é “em tudo contrário à lisura do verdadeiro rosto”. Já ROSENFELD. *Desenveredando Rosa*, p. 130-21, insiste na diferenciação entre o percurso positivista no início do conto e o posterior domínio da intuição.
8. ROSA. *Ficção completa*, p. 438.
9. ROSA. *Ficção completa*, p. 440. Cf. também o primeiro parágrafo: “o senhor, por exemplo, que sabe e estuda” (p. 438). Esse narrador se aproxima do Rosa escritor que aparece para nós na conversa com Günter Lorenz ao unir ciência moderna e misticismo (LORENZ. *Diálogo com Guimarães Rosa*, p. 72-74). Já seu interlocutor não se distancia do “senhor” de *Grande sertão: veredas*.
10. ROSA. *Ficção completa*, p. 438.

11. Para uma breve história da recepção do mito, cf. MAREK. *Narcissus*.
12. HARDWICK. *Reception studies*, p. 23-25.
13. Na sinopse de MAREK, *Narcissus*, “the lost narcissistic perfection of infancy is projected on to an ideal ego, to match which the ego must set itself high standards”.
14. “Surpreendo-me, porém, um tanto à parte de todos, penetrando conhecimento que os outros ainda ignoram” é o que informa o narrador de “O espelho” (ROSA. *Ficção completa*, p. 437); já do Dr. Perdigão diz o narrador de “Pirlimpsiquice” que ele “nada podia mesmo explicar, o ensaiador...” (ROSA. *Ficção completa*, p. 415). Narradores bem diversos, portanto.
15. ROSA. *Ficção completa*, p. 415.
16. ROSA. *Ficção completa*, p. 417 e 420. E na página 421: “Viu como era que a minha estória também era a de verdade?”. A contraposição entre história e estória é importante na obra de Rosa; cf. o início de um dos prefácios de *Tutameia*, “Aletria e hermenêutica” (ROSA. *Ficção completa*, p. 519). Os dois termos são usados em sequência em “Nenhum, nenhuma”: “Era uma velha, uma velhinha – de história, de estória – velhíssima” (ROSA. *Ficção completa*, p. 424). Para uma discussão do uso do termo em Rosa, cf., entre outros, BARBIERI. *A invenção lúdica nas Primeiras estórias*, p. 209-11.

se non noverit”), elemento distintivo retomado, inclusive como reformulação da visão ovidiana, na modernidade.<sup>11</sup>

As diversas mediações históricas que o mito de Narciso recebeu bem como sua popularidade cultural no Ocidente fazem de sua menção pelo narrador um lugar comum, mas ele também funciona, no conto, como um *exemplum*,<sup>12</sup> pois reforça um alerta do narrador ao perigo do espelho. Por outro lado, é possível pensar no conto como uma espécie de sumário dos vários usos, positivos ou negativos, da figura de Narciso na modernidade, especialmente aqueles que dizem respeito às grandes noções sempre cambiáveis de sujeito, autoconhecimento, identidade e representação..

Neste conto, a tradição clássica e o empirismo científico dão as mãos para marcar o fracasso da proposta investigativa do narrador culto. Digna de nota, por sua vez, também é a evocação do mito de Narciso como contraponto ao sucesso do narrador que compõe a parte final do conto, dependente de um “salto mortale” que deixa para trás as multiformas históricas concebidas na recepção da figura mítica: ao passo que Narciso pretende se bastar a si mesmo na representação mítica canônica (é nesse sentido seu uso por Freud, por exemplo),<sup>13</sup> no conto rosiano o narrador carece de um interlocutor para dar sentido a uma experiência cujo clímax, igualmente, depende de uma outra pessoa.

### “PIRLIMPSIQUICE”

O uso da cultura clássica num discurso que despreza ou subestima a interação com o outro também aparece em “Pirlimpsiquice”, conto no qual o Dr. Perdigão,<sup>14</sup> “lente de coreografia e história-pátria”,<sup>15</sup> é encarregado da enenação de uma peça cuja “estória” com “e”<sup>16</sup> transmuta-se paulatinamente em formas diversas. O professor, ao se acreditar no comando de um processo tradicional de representação, cita o lugar comum que “longa é a arte e breve a vida... – um preceito dos gregos!”.<sup>17</sup> A relação entre arte (ou representação) e vida, de fato, é um tema do conto,<sup>18</sup> mas a “circunspeção e majestade” do professor e a citação de bordões latinos como *ad astra per aspera*<sup>19</sup> fazem da personagem um usuário conservador da tradição clássica em contraponto com a vitalidade, criatividade e capacidade de improvisação dos jovens que preparam a peça.<sup>20</sup> Perdigão, seus bordões e o drama que ele faz os alunos ensaiarem se referem a técnicas e conhecimentos que, para sobreviver, precisam interagir com a realidade. Quando afirma que “representar é aprender a viver além dos levianos sentimentos, na verdadeira dignidade” está defendendo que há modelos que devem ser seguidos.<sup>21</sup>

Antes da estreia, porém, o Diretor afirma que os alunos estão “acertados demais, sem ataque de vida válida, sem a própria naturalidade pronta”, sugerindo uma noção de

17. Embora a frase seja um lugar comum, sua citação usual como um bordão latino (*ars longa vita brevis*) escamoteia que se trata, de fato, de um preceito grego presente no texto hipocrático *Aforismas* (I, 1): Ὁ βίος βραχύς, ἡ δὲ τέχνη μακρὴ, ὁ δὲ καιρὸς ὄξυς, ἡ δὲ πείρα σφαλερὴ, ἡ δὲ κρίσις χαλεπὴ (“a vida é breve, a arte, longa, o momento oportuno, agudo, a experiência, escorregadia, o julgamento, difícil”). Frase famosa na Antiguidade, é citada por Demétrio em *Do estilo* 4; cf. JAEGER. *Paideia*, p. 703. O lugar comum, aliás, é usado por Rosa em carta dirigida ao pai após o lançamento dos livros de 1956: “Agora, já estou precisando de meter o peito noutras tarefas, pois: *A vida é breve e a arte é longa...*” (VÁRIOS AUTORES. *João Guimarães Rosa*, p. 35).
18. Cf., por exemplo, a frase solitária que vem antes do último parágrafo do conto: “E, me parece, o mundo se acabou”; e na sequência: “Ao menos, o daquela noite” (ROSA. *Ficção completa*, p. 424).
19. Para a popularidade mundial desse bordão, sobretudo em instituições educacionais, cf. a entrada “per aspera ad astra” na Wikipedia: [http://en.wikipedia.org/wiki/Per\\_aspera\\_ad\\_astra](http://en.wikipedia.org/wiki/Per_aspera_ad_astra). Semelhante o sentido e uso do bordão “ad augusta per angusta”, usado posteriormente pelo Dr. Perdigão (ROSA. *Ficção completa*, p. 418).
20. ROSA. *Ficção completa*, p. 417.
21. ROSA. *Ficção completa*, p. 417.

22. ROSA. *Ficção completa*, p. 418.

23. ROSA. *Ficção completa*, p. 421.

24. Cf. a citação completa: “Cada um de nós se esquecerá de seu mesmo, e estávamos transvivendo, sobrecrentes, disto: que era o verdadeiro viver?” (ROSA. *Ficção completa*, p.421).

25. ROSA. *Ficção completa*, p.421.

26. PACHECO. *Lugar do mito* p. 46.

27. ROSA. *Ficção completa*, p. 418.

“arte” (na forma grega, original, do bordão mencionado, *tekhne*) distinta daquela de Perdigão, que, ao ouvir esse juízo, empalidece.<sup>22</sup> Pouco sobra do Dr. Perdigão após o sucesso da representação “sem combinação”, ou seja, longe de seu controle: “devia de estar soterrado, desmaiado em sua correta caixa-do-ponto”.<sup>23</sup> O que se viu no palco, se não foi o “verdadeiro viver” (expressão acompanhada por um ponto de interrogação),<sup>24</sup> foi pelo menos “a valente vida”.<sup>25</sup> Mais que isso: como notou Ana Paula Pacheco,<sup>26</sup> trata-se de um teatro dionisíaco, em oposição, portanto, não somente à ordem católica do colégio mas à autoridade patriarcal de forma geral, representada, por exemplo, pelo “trom de Júpiter” do Diretor.<sup>27</sup>

A cultura clássica, portanto, se faz presente de dois modos nesse conto. De um lado, como uma tradição que reforça, junto com a tradição judaico-cristã ou subsumida por ela, a autoridade constituída de uma instituição social que tende a manter o *status quo*. De outro, porém, como um conjunto de textos que permite ao homem moderno investigar e, até certo ponto, reinstaurar práticas que se lhe tornaram estranhas – aqui, a arte como ritual extático –<sup>28</sup> por pertencerem a outros modos de representar e viver a realidade. No conto, essa outra forma é composta pela sucessão de imagens do fio, do rio e da roda: “Só uma maneira de interromper, só a maneira de sair – do fio, do rio, da roda, do

representar sem fim”.<sup>29</sup> Segundo Pacheco,<sup>30</sup> trata-se de uma “meada mítica em que as histórias parecem reencontrar a origem das histórias; fluxo vital incessante; tempo circular, que é duração, liberdade, mas também aprisionamento ao que não tem começo nem fim”. Tem-se, portanto, uma experiência pagã que, não por acaso, motiva uma discussão, entre os padres, sobre o fim do festejo regular (um ritual) que ensejou a representação.<sup>31</sup>

Os dois extremos da experimentação e do conservadorismo dão forma ao conflito construtivo que perpassa o conto: a repetição de modelos de comportamento consagrados pela tradição opõe-se à representação sem limites, lúdica ao extremo. Da relação entre esses dois vetores, como que sob a atração do fim (que também é o fim do conto, mas não o fim do livro), resulta uma síntese composta pela vivência da realidade por todos compartilhada, mas com o benefício da narração da aventura que é a instauração da possibilidade do “repente” coletivo.<sup>32</sup>

Esse esquema, todavia, abafa um componente fundamental da experiência: a geração de estórias que visam a escamotear a “estória de verdade”, ou seja, as estórias inventadas pelos alunos que ensaiam a peça e por seus rivais. Portanto, não se trata apenas de duas situações, uma a total subordinação à autoridade tradicional e outra a quase-aniquiação

29. ROSA. *Ficção completa*, p. 421.

30. PACHECO. *Lugar do mito*, 46.

31. ROSA. *Ficção completa*, p. 415.

32. “Aquilo na noite do nosso teatrinho foi de Oh (...). Ainda, hoje adiante, anos, a gente se lembra: mas, mais do repente que da desordem, e menos da desordem do que do rumor” (ROSA. *Ficção completa*, p. 415). ROWLAND. *A forma do meio*, p. 68, porém, assinala que “a narração vem tarde”, e o narrador encontra-se “aparentemente inalterado pela experiência”, já que sua função de narrador emularia aquela de ponto, o “defensor da fronteira”.

própria da liberdade ilimitada. Aquilo que é fixo – o drama a ser representado – permite experimentações diversas no seio mesmo da(s) coletividade(s). Nas palavras de Clara Rowland, trata-se de “uma tensão entre uma forma definida e uma forma inventada *contra* essa forma”.<sup>33</sup> Essa reciprocidade, que, por sua vez, podemos referir a modos modernos de recepção de textos clássicos,<sup>34</sup> significa que o sucesso da representação não depende, necessariamente, da eliminação de um dos dois pólos. Marca-se isso no conto, como resultado da ausência de um dos autores da montagem, tanto por meio da participação do ponto na encenação<sup>35</sup> como pelo franqueamento do discurso a Zé Boné, esse menino que é pura representação<sup>36</sup> e a quem foi negada a palavra, por isso mesmo, nos ensaios da montagem original.

Por conseguinte, também nesse conto nem se faz *tabula rasa* da tradição, nem ela é absorvida sem tensão.

#### “DARANDINA”

Se em “Pirlimpisquice” a tradição clássica se desdobra sob formas homólogas à apresentação e criação das diferentes histórias pelos jovens, uma dessas formas sendo um ponto fixo original, que, como tal, nunca é totalmente eliminado, em “Darandina” a presença dessa tradição também diz respeito à representação de discursos distintos. Acrescente-se que o próprio Rosa indicou a seu tradutor

francês, ao agrupar os contos do volume, que esses dois contos formam um dos seis grupos.<sup>37</sup> Por fim, note-se que em ambos a psique é um tópico central.

O conto é o relato de um médico interno num hospício que acompanha como um anônimo (é assim que vou me referir à personagem central do conto), em surto, deixa o hospício onde tentara se autointernar e sobe numa alta palmeira real na praça da cidade, logo tomada por enorme multidão. Findo o surto, o anônimo é retirado, nu, da palmeira e desfila, ovacionado pela multidão, em triunfo.

O narrador, como tantas outras vezes é o caso em *Primeiras histórias*, alerta o leitor no primeiro parágrafo do conto para o tipo de história que vai desenvolver.<sup>38</sup> Esse tipo de comentário é, amiúde, apenas a proclamação do caráter extraordinário e/ou aventureiro da história que inicia.<sup>39</sup> Às vezes, porém, vem acompanhado da explicitação do possível gênero (afim) da história, como, por exemplo, em “Nada e a nossa condição”, conto no qual o narrador afirma, acerca do protagonista, que “ninguém conheceu uma vez um homem, de mais excelência que presença, que podia ter sido o velho rei ou o príncipe mais moço, nas futuras histórias de fadas”.<sup>40</sup>

Um crítico afirmou que as histórias do volume são, de forma geral, extraordinárias assim como são “de exceção” os seus protagonistas.<sup>41</sup> Que as histórias impliquem polaridades

33. ROWLAND. *A forma do meio*, p. 60.

34. Para um exemplo dessa reciprocidade marcada pela tensão, cf. a crítica de DUARTE. *Opinião: Eurípedes despedaçado* à concepção completamente equivocada de Pedro Sette-Câmara acerca da recepção de Eurípedes por José Celso Martinez Corrêa em sua montagem de *As bacantes* (a estreia foi em 1995).

35. OWLAND. *A forma do meio*, p. 59-63, insiste na importância do ponto como figura intermediária entre as várias versões e fundamental na representação que transborda os limites do texto.

36. Cf. ROWLAND. *A forma do meio*, p. 64, para o modo como Zé Boné inicia a representação da peça: “o seu começo é uma negação do texto, uma negação do ponto, uma negação da peça: é um começo inventado, arbitrário e absolutamente centrado no jogo da representação”.

41. GALVÃO. *Rapsodo do sertão*, p. 168.

37. Cf. *supra* nota 5.

38. O comentário sobre a história se opõe ao início *in medias res* propriamente dito, como em “Soroco, sua mãe, sua filha” (“Aquele carro parara na linha de resguardo, desde a véspera... la servir para levar duas mulheres, para longe, para sempre”: ROSA. *Ficção completa*, p. 397) e “A menina de lá” (“Sua casa ficava para trás da Serra do Mim, quase no meio de um brejo”: p. 401).

39. Cf. “Os irmãos Dagobé” (“Enorme desgraça”: p. 405), “Pirlimpisquice” (“Aquilo na noite do nosso teatrinho foi de Oh”: p. 415), “Um moço muito branco” (“Na noite de 11 de novembro de 1872, na comarca do serro Frio, em Minas Gerais, deram-se os fatos de pavoroso suceder”: p. 457), entre outros.

40. ROSA. *Ficção completa*, p. 443.

como ordinário *versus* extraordinário, comum *versus* excepcional, disso deveríamos, todavia, desconfiar; basta reler o sempre de novo citado primeiro parágrafo de “O espelho”: “Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência... Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? *Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo*”.<sup>42</sup>

No primeiro parágrafo de “Darandina”, o narrador, ao mencionar o anônimo que passa a seu lado diz: “refez-se no mundo o mito, dito que desataram a dar-se, para nós, urbanos, os portentosos fatos, enchendo explodidamente o dia”.<sup>43</sup> Sugere-se, portanto, que, de um lado, há o mito e os portentos, e, de outro, a vida normal da cidade.<sup>44</sup> Essa polaridade, porém, não é suficiente para explicar a escolha de um termo culturalmente tão carregado como “mito”, cujo sentido poderá ser preenchido e/ou alterado pelo leitor à medida que o conto se desenrolar. Além disso, “mitos” são uma forma de memória cultural, ou seja, uma narrativa, combinação à qual se alude, na frase acima, por meio da similaridade sonora entre “mito” e “dito”. Não há mito independente de um “dito”, uma narrativa, e, como mostra o próprio conto, “ditos” envolvem diferentes tipos de multiplicidade e ambiguidade.

Uma interpretação comum de “Darandina” coloca o foco principal no anônimo e em suas falas e ações, o que é

sugerido, sem dúvida, pelo olhar do narrador que o acompanha do início ao fim da estória.<sup>45</sup> Nesse sentido, os “portentosos fatos” se refeririam tanto à capacidade do anônimo, em surto, subir uma palmeira com destreza e lá no alto permanecer sem cair como a sua habilidade de driblar, de diversas formas, as tentativas das autoridades de fazê-lo descer.

O título do conto, porém, nos alerta de que o foco principal talvez não seja (somente) o anônimo. Trata-se de uma palavra nada usual em português, ausente dos dicionários *Houaiss* e *Aurélio* e que significa “lufa-lufa” (palavra que encerra o primeiro parágrafo do conto), “afã”, “azáfama”.<sup>46</sup> Podemos supor, portanto, que o interesse central de Rosa não é o de mostrar de que forma outra personagem de *Primeiras estórias* tida como louca é, na verdade, mais sã, ou seja, prudente e inteligente, que as diversas autoridades que passam pela praça e tentam resolver o problema que o anônimo aboletado na palmeira provoca (para elas mesmas). O foco do conto seria o funcionamento das massas diante de uma individualidade que, de alguma forma, produz e conquista a formação coletiva. O conto revelaria, em chave cômica e irônica, o funcionamento da sociedade dita de massas, especialmente em sua relação com uma personalidade carismática. Rosa, em “Darandina”, exploraria uma questão importante examinada por pensadores da primeira

42. ROSA. *Ficção completa*, p. 437 (grifo meu).

43. ROSA. *Ficção completa*, p. 483.

44. Compare com a polaridade *aparente* entre a estória verdadeira e a representação dionisíaca em “Pirlimpsiquice” como defendido acima.

45. PERRONE-MOISÉS. *Para trás da Serra do Mim*, p. 215-17.

46. Cf. AULETE DIGITAL, s.v. “darandina”.

metade do século XX como Max Weber, Hannah Arendt e Sigmund Freud.

Os dois tópicos não são mutuamente excludentes, mas eles não podem ser pensados e isolados como um conteúdo independente da forma da escrita. O uso de uma palavra raríssima como título, cujo sentido a maioria dos leitores de Rosa deveriam e devem ignorar, porém, é um elemento que esse conto tem em comum, justamente, com “Pirlimpsiquice”: neologismo e palavra rara, duas características desde sempre assinaladas pela crítica como próprias da dicção rosiana, só se manifestam, entre os títulos do volume, nesses dois contos.<sup>47</sup> O próprio Rosa deu o seguinte testemunho sobre sua escrita: “Eu não crio palavras. Elas todas estão nos clássicos, estão nos livros arcaicos portugueses. São expressões de muito valor que eu pretendo salvar... Para determinadas passagens, entretanto, não existem palavras. Então é preciso criá-las, ou redescobri-las através de sons que a correspondam.”<sup>48</sup> Quero defender, portanto, que um dos temas centrais de “Darandina” é a problematização da própria escrita de Rosa, e, como ficará claro na sequência, isso é necessário para se abordar os elementos da tradição clássica explorados nesse conto.

Paulo Rónai, em seu prefácio de 1966 à terceira edição do volume de contos, já assinalou, em comentário sobre

os narradores, que “o de ‘Darandina’ tem seus pontos de contato com o autor, de quem partilha (*e exagera*) as fantasias verbais e o pendor filosofante”.<sup>49</sup> O próprio Rónai não desenvolve essa afirmação e não conheço outro texto que o tenha feito. De fato, é comum, nas interpretações dos contos do volume, priorizar-se o que eles têm em comum em detrimento daquilo que têm de diferente entre si, o que pode produzir uma leitura parcial contra a qual já nos alerta indiretamente a própria carta de Rosa mencionada acima na qual ele distribui os contos em seis grupos. O próprio Rónai fala na “característica dominante da coletânea: sem embargo de sua *extrema diferenciação*, as vinte e uma histórias acabam dando uma *impressão de homogeneidade perfeita*”,<sup>50</sup> formulação que se pretende paradoxal. No parágrafo seguinte, o crítico lista uma série de categorias – por exemplo, variantes ou subgêneros – responsáveis pela diferença, mas, na sequência, de uma forma impressionista, assegura que “as histórias se apresentam com *inconfundível* ar de família, nimbadas do mesmo halo, trescalando *o mesmo perfume*”.<sup>51</sup>

A primeira característica do narrador de “Darandina” já foi, de certa forma, notada por Rónai: o excesso. Assim, trata-se, de longe, do mais longo conto do volume, sendo quase duas vezes mais longo que o tamanho médio dos demais contos. O próprio narrador menciona, num contexto bem específico, é verdade, “a boa nossa verbosia”.<sup>52</sup> Não posso,

47. O caso de “Famigerado” é um pouco diferente, pois se trata de palavra conhecida; o que se desenvolve no conto é um seu sentido arcaico. Repare-se também que nem “darandina” nem “pirlimpsiquice” são palavras utilizadas nos próprios contos.

48. “Guimarães Rosa fala aos jovens”, uma matéria na edição de *O Cruzeiro* de 23/12/1967 (VÁRIOS AUTORES. *João Guimarães Rosa*, p. 82).

49. RÓNAI, *Introdução*, p. xv (grifo meu).

50. RÓNAI, *Introdução*, p. x (grifo meu).

51. RÓNAI, *Introdução*, p. x (grifo meu). De forma semelhante, BARBIERI. *A invenção lúdica nas Primeiras histórias*, p. 212: “Já à primeira leitura, salta aos olhos a recorrência de temas, situações, motivos e personagens que, correlacionando umas às outras as diversas unidades, imprime à coletânea o desenho de uma constelação”. ROSENFELD. *Desenveredando Rosa*, e PACHECO. *Lugar do mito*, por outro lado, insistem antes em certas distinções entre os contos.

52. ROSA. *Ficção completa*, p. 144.

aqui, esmiuçar o estilo desse narrador, bastando-me, para desenvolver o tema deste artigo, assinalar alguns exemplos nos quais características mais propriamente formais do estilo rosiano são exageradas.

Quando o anônimo sai do surto e se dá conta de onde está, ou seja, recupera a consciência, o que é bem marcado pelo medo que sente por estar no topo da palmeira e por sua total incapacidade de descer, o narrador usa e abusa do prefixo “des-”, que é amiúde utilizado por Rosa para tirar o leitor de sua letargia linguística, incorporando com habilidade aquilo que o novo termo nega de forma dialética:<sup>53</sup> “da ideia delirante, via-se dessonambulizado. Desintuído, desinfluído – se não se quando – soprado. Em doente consciência, apenas, detumescera-se... Aquele pobre homem descoroçoava”.<sup>54</sup> Ora, tal repetição por meio de palavras, umas, do léxico, outras não, parece eliminar ou pelo mínimo mitigar os efeitos que o próprio Rosa apontava em sua escrita. A repetição faz com que as palavras deixem de valer por si, quase como se tivessem sido criadas no momento mesmo de sua recepção. O efeito é banalizador e pode anestesiar o leitor.

Isso é acentuado, de um lado, pelo uso frequente de palavras raras e eruditas de uma forma aparentemente gratuita ao longo do conto<sup>55</sup> e, de outro, pela oposição de termos

semelhantes, por exemplo, em “ali a população, que a insanar-se e insanir-se”, com o que se repete o mesmo radical e o mesmo sufixo.<sup>56</sup> O narrador, em suma, é uma paródia do próprio Rosa, o que é explicitado, me parece, quando diz que “há razões e rasões”, como que a evocar o dito de *Grande sertão: veredas*, que se encontra quase no final do primeiro parágrafo do romance, “pão ou pães, é questão de opiniões”.<sup>57</sup> Já “viver é impossível”,<sup>58</sup> um *slogan* do anônimo, é outra paródia do romance, remetendo ao ainda mais famoso “viver é muito perigoso”.

Chego agora a meu ponto principal. Quase no final do conto,<sup>59</sup> no parágrafo que inicia com a frase “ainda não concluindo” (em negrito na edição original),<sup>60</sup> o narrador, na sequência, diz do anônimo: “Antes, ainda na escada, no descendimento, ele mirou, melhor, a multidão, deogenésica, diogenista.” O que querem dizer esses dois neologismos? Serão, como no trecho antes citado, meros sinônimos, interpretação para a qual somos condicionados pelo estilo desse narrador? Além disso, eles unicamente expressam, de forma realista, a avaliação da multidão feita pelo narrador no momento em que participou, como público, do evento? Se levamos em conta que, após o momento em que o anônimo recupera a razão, o foco é a reação da multidão a ele – segundo o narrador, “louca” –<sup>61</sup> e o clímax, o modo como ele a reconquista,<sup>62</sup> processo que, *a posteriori*, percebemos que

53. f., por exemplo, o título “Desenredo”, em *Tutaméia*, e, no primeiro parágrafo de “Luas-de-mel” (ROSA. *Ficção completa*, p. 463), a frase “desconto, para trás, o em que me tive, da mocidade: desmandos, desordens e despraças”. Cf. também o verbete “despraça” em MARTINS. *O léxico de Guimarães Rosa*, p. 165, no qual a autora comenta que “este, como muitos neol(ogismo)s com **des-**, comprova a potencialidade estilística do pref(ixo) explorada pelo A(utor)”.

54. ROSA. *Ficção completa*, p. 146.

55. Cf. “vesânicos” e “apocatastáticos” (ROSA. *Ficção completa*, p. 492). A separação entre erudito e popular e a inserção dos dois registros no conto de uma forma reiterativa é explicitada: “Assim cada qual um asno prepalatino, ou melhor, *apud* o vulgo: pessoa bestificada” (p. 485).

56. ROSA. *Ficção completa*, p. 491. “Feros, ferozes” (p. 492) é outro exemplo. Compare com a frase do secretário ao discursar diante da multidão: “Concidadãos... Eu estou aqui, vós me vedes... Suspeito exploração, calúnia, embuste, de inimigos e adversários” (p. 489).

57. ROSA. *Ficção completa*, p. 11. Dito marcante o suficiente para dar título (“Imprensa e crítica: opinião, opiniões”) a uma das seções de “Guimarães Rosa por ele mesmo” no volume 20-21 dos *Cadernos de literatura brasileira* (VÁRIOS AUTORES. *João Guimarães Rosa*).

58. ROSA. *Ficção completa*, p. 486.

59. ROSA. *Ficção completa*, p. 492.

60. Há poucas variações no aspecto gráfico dos contos; via de regra, apenas as falas em discurso direto, estrangeirismos e, em alguns contos, algumas poucas palavras que o narrador quer destacar estão em negrito (ou itálico, na edição da Nova Aguilar). Somente o primeiro e último conto do volume são divididos em seções, sendo que naquele elas são apenas identificadas por um número, e neste, só por um título.

61. ROSA. *Ficção completa*, p. 492.

62. “Vindo o que, de qual cabeça, o caso que já não se esperava. Deunos outra cor. Pois, tornavam a endoidá-lo? Apenas proclamou: – ‘Viva a luta! Viva a Liberdade!’ – nu, adão, nado, psiquiatista” (ROSA. *Ficção completa*, p. 492).



começa na mirada do anônimo na passagem citada, então os adjetivos escolhidos podem refletir tanto o ponto de vista do narrador como o do anônimo e, no que diz respeito ao narrador, seu ponto de vista antes ou depois do evento.

Tendo em vista que o tom geral do conto é cômico e irônico, não há como o narrador criar a expectativa de um final trágico ao conjecturar, imediatamente antes de sua não conclusão, que talvez o povo pudesse querer linchar o anônimo (“iria o povo destruí-lo?”)<sup>63</sup>. Essa pretensa chave trágica, porém, é realçada para aquele leitor que, logo depois, perceber os adjetivos em questão como variações de um epíteto homérico, *diogenēs* (“nascido de Zeus”),<sup>64</sup> de sorte que eles teriam como função reforçar o poder da multidão, com o que o narrador, que anteriormente chamara o anônimo de herói,<sup>65</sup> aqui se corrigiria, ao perceber que são multidões ensandecidas que fazem ou desfazem carreiras “heroicas”. A reversão em relação à *Iliada* seria total, pois não só o poema é pontuado e definido pela morte de heróis – maiores e menores –, mas, em particular, por que são esses que, no auge da batalha, podem ser figurados como ensandecidos, ou seja, “possuídos por Ares”.<sup>66</sup>

Se os adjetivos se referem ao ponto de vista do anônimo, portanto, ao modo como avalia a multidão antes de lançar sua proclamação “Viva a luta! Viva a Liberdade!”, que o

faz ser ovacionado, então sua intenção se conforma com o resultado alcançado, com o que os adjetivos também podem ser pensados como usados de forma proléptica pelo narrador: é a multidão que cria um deus ou que procura um sábio, se pensarmos, com Nilce S. Martins, que o segundo adjetivo pode remeter ao grego Diógenes, o da estória com Alexandre o Grande.<sup>67</sup>

As duas interpretações não são excludentes, e a expressão trágica realça o tom irônico e cômico, aqui reforçado pelo fato de a frase revolucionária ser dita por alguém nu e, além de tudo, “psiquiartista”.<sup>68</sup> Para quem faz, porém, uma primeira leitura corrida do conto, sem se deter em cada palavra e frase, o estilo do narrador acaba por diminuir o impacto dos adjetivos.<sup>69</sup> Sem os adjetivos, individualidade e coletividade são as duas faces de uma mesma moeda na qual todo gesto heroico é, ao mesmo tempo, uma ação vazia e ridícula. Por meio da particularização dos adjetivos e do reconhecimento de sua matriz homérica, porém, essa mesma visada atinge a matriz mesmo da narrativa elevada ocidental, a poesia épica. Essa leitura, porém, está em descompasso com aquilo que o narrador diz no início ao se referir ao mito, de sorte que não seria o narrador de “Darandina”, mas Rosa, o autor implícito,<sup>70</sup> que estaria se comunicando com seu leitor.

63. ROSA. *Ficção completa*, p. 492.

64. Só Odisseu recebe o epíteto na *Odisseia*, mas, na *Iliada*, diversos heróis; para uma lista das passagens, cf. CUNLIFFE. *A lexicon of the Homeric dialect*, p. 96. Como mostrou MARTINS COSTA. *Rosa leitor de Homero*, p. 57-62, os epítetos são um dos elementos poéticos dos poemas homéricos mais comentados por Rosa em seus cadernos de leitura dos poemas.

65. ROSA. *Ficção completa*, p. 492.

66. Cf. WERNER. *Introdução*, p. 19-21.

67. MARTINS. *O léxico de Guimarães Rosa*, p. 170. A autora não assinala que “deogenésico” pode remeter ao epíteto épico comum *diogenēs*; já para “diogenista” (p. 170), ela aposta com justeza numa ligação com “Diógenes”, tendo em vista que a anedota de Alexandre à procura de Diógenes era bastante conhecida na Antiguidade e que reflete uma multidão sábia.

68. O vínculo desse substantivo com “pirlimpisquice” não deve ser mera coincidência.

69. Cf. a seguinte sequência, na qual cada trecho separado por três pontos é, respectivamente, o trecho final dos três parágrafos que antecem aquele iniciado por “*ainda não concluindo*”: “Lá, ínfima, louca, em ar, a multidão: infernal, ululava... Portanto, em baixo, alto bramiam. Feros, ferozes. Ele estava são. Vesânicos, queriam linchá-lo... Iria o povo destruí-lo?” (ROSA. *Ficção completa*, p. 492).

70. Essa noção será abordada mais abaixo.

Não é apenas das palavras o vigor diminuído pelo fluxo do conto. Uma sucessão de exemplos míticos e históricos são (quase) explicitados – algo que Rosa e seus narradores fazem poucas vezes – de forma pouco mais que decorativa, sobretudo se pensados em conjunto. Assim, quando o anônimo afirma que “viver é impossível!”, o narrador opina que “era um revelar em favor de todos, instruía-nos de verdadeira verdade. A nós – substanciais seres subaéreos – de cujo meio ele a si mesmo se raptara”;<sup>71</sup> mais adiante, concede ao anônimo “simpatia intelectual, a ele, abstrato – vitorioso ao anular-se – chegado ao píncaro de um axioma”. Nesse momento da narrativa, não é difícil para o receptor lembrar-se da história de São Simeão Estilita, o Velho. Como dele se conta que foi expulso do monastério por ser incapaz de qualquer forma de sociabilidade, mas, ao passar a viver sobre uma coluna, começa a ser procurado por multidões, a lembrança do santo católico não deixa de aprofundar o tema da estória, ou seja, a relação entre uma coletividade e um ser que ela percebe como de exceção.

Contudo, a sequência imediata mostra que tal vinculação é mera forma vazia, forjada pelos olhos de quem vê, ou seja, parte da memória cultural, um arcabouço de formas tradicionais úteis para se representar algo entre o inusitado e o incompreensível. O anônimo deixa cair um sapato e isso tem um efeito notável, desproporcional sobre a multidão:

Mas o que era o teatral golpe, menos a medrontador que de efeito burlesco vasto... Aquele homem: – ‘É um gênio!’ positivou o dr. Bilolo. Porque o povo o sentia e aplaudia. Por São Simeão! E sem dúvida o era, personagente, em sua sico-fância, conforme confere e confirmava: com extraordinária acuidade de percepção e alto senso de oportunidade.<sup>72</sup>

Essa passagem evidencia o foco ocupado pelas reações da multidão a um espetáculo composto por ações cujo sentido parte, arbitrariamente, dela própria, na qual está inserido, por sua vez, o próprio narrador. Quanto a ele, seu “por São Simeão” revela que formas tradicionais servem para conferir sentidos arbitrários a algo inatingível.

Expressões latinas (*in puris naturalibus* para reiterar a nudez do anônimo),<sup>73</sup> paródias de frases de almanaque (“do alto daquela palmeira, um ser, só, nos contemplava”),<sup>74</sup> alusões literárias (quando o dr. Diretor sobe na escada de bombeiros para tentar persuadir o anônimo a descer e o narrador o acompanha, esse compara-se a Dante atrás de Virgílio)<sup>75</sup> e filosóficas (quando o anônimo ameaça se jogar, o narrador nos informa que o dr. Diretor citava Empédocles),<sup>76</sup> talvez sugerindo o episódio biográfico tradicional da queda no Etna: tal abundância de recursos, além de sugerir que Rosa não leva seu narrador muito a sério, apenas conferem uma pátina livresca ao relato, com o que esse narrador se

71. ROSA. *Ficção completa*, p. 486.

72. ROSA. *Ficção completa*, p. 487.

73. ROSA. *Ficção completa*, p. 487.

74. ROSA. *Ficção completa*, p. 490. Alusão a Napoleão (uma figura tradicional em representações mais ou menos jocosas de hospícios), a quem se atribui a frase “Du haut de ces pyramides, quarante siècles vous contemplent.” É curioso que uma forma da esfinge de Gizé seja uma ilustração da capa original de *Primeiras estórias* com desenhos de Luís Jardim.

75. ROSA. *Ficção completa*, p. 491. A comparação talvez seja ativada pela presença do personagem Dr. Eneias.

76. ROSA. *Ficção completa*, p. 488.

aproxima daquele de “O espelho”. Assim, quando chega em cena o verdadeiro Secretário das Finanças Públicas, que se acreditava, até então, fosse o anônimo, seu reconhecimento pelo pequeno grupo que se acha junto à escada dos bombeiros, sobretudo médicos e professores de psiquiatria, é comparado ao reconhecimento do filho pródigo e ao de Odisseu por seu cão. Portanto, não são os lugares comuns literários que são parodiados, mas, em primeiro lugar, certo discurso tradicional, ainda comum, por exemplo, entre egressos de faculdades de Direito no país,<sup>77</sup> que os utiliza.

A partir disso, defendo que, em “Darandina”, Rosa criaria uma tensão irônica entre, por um lado, uma imagem dele próprio, advinda de uma confluência entre o modo como o autor de *Grande sertão: veredas* pensa seu estilo e o que os críticos dele afirmaram, algo próximo, portanto, da polêmica noção de “autor implícito” (*implied author*) de Wayne Booth,<sup>78</sup> e, por outro lado, o narrador de “Darandina”. Ao passo que, em *Grande sertão: veredas*, linguagem e matriz(es) épica(s) aprofundam e problematizam a componente trágica do romance, um deslocamento desses mesmos componentes em obra posterior ao romance reforça o tom irônico e cômico do conto.

Um elemento do discurso do anônimo, a certa altura do conto, é composto por ditos que, para o leitor, são fonte de

humor. Por exemplo, ao ver os bombeiros se aproximarem do topo da palmeira, o anônimo cita a saga troiana:

Disse.– ‘O feio está ficando coisa...’ – entendendo de nossos planos, vivaldamente constatava; e nisso indocilizava-se, com mímica defensiva, arguto além de alienado. A solução parecendo inconvir-lhe. – ‘Nada de cavalo-de-pau!’ – vendo-se que de fresco humor e troiano, suspeito de Palas Ateneia.<sup>79</sup>

Modificações espirituosas em frases feitas também faz o narrador ao longo do conto,<sup>80</sup> ele que, aliás, elogia a destreza verbal do anônimo.<sup>81</sup> Repare-se, porém, que o narrador explica a alusão troiana para indicar ao leitor que argúcia e alienação não são incompatíveis nesse surto, com o que ele expressa sua própria interpretação de uma intenção humorística. Além disso, marca uma diferença entre a eficácia da ajuda de Atena aos seus heróis prediletos em Troia e a inoperância dos donos de saber e poder na praça e, por fim, talvez, remeta a um outro conto no qual uma figura de autoridade é avatar de Atena, “Fatalidade”.

### CONCLUSÃO

No corpus de Primeiras estórias examinado neste artigo, todas as personagens que, narradores ou não, fazem uso explícito de referências clássicas se diferenciam da maioria

77. O nome das operações “Aletheia” e “Catilinárias”, desenvolvidas em 2015 e 2016 pela Polícia Federal, parecem ser fruto da mesma cultura.

78. Cf. especialmente o capítulo IV em BOOTH. *The rhetoric of fiction*; trata-se, claro, de um termo polêmico (NÜNNING, *Implied author*).

79. ROSA. *Ficção completa*, p. 487.

80. “Cão que ladra, não é mudo...” é frase do anônimo que vem na sequência; da parte do narrador, entre outras, temos “era o impasse de mágica” (ROSA. *Ficção completa*, p. 492) e “sua palma, sua alma” (ROSA. *Ficção completa*, p. 488), que, aqui, em meio à ameaça de suicídio do anônimo, tem sentido polissêmico (a palma da mão pode largar a palma etc.).

81. ROSA. *Ficção completa*, p. 487.

das personagens dos contos do volume devido a sua cultura letrada, mas, ao mesmo tempo, se aproximam do universo erudito do autor implícito Rosa. Todavia, justamente no caso do narrador-personagem de “Famigerado”, cuja situação de vida lembra muito a do Rosa histórico no interior de Minas Gerais antes de entrar no Instituto Rio Branco, temos um conto que é a reescritura de um episódio emblemático da Odisseia, mas nele não é feita nenhuma menção explícita à tradição clássica.

Os contos examinados, ao mesmo tempo, revelam uma recusa da fixidez e continuidade passiva da tradição (clássica) mas às vezes dependem dela na construção de um discurso de ruptura e descontinuidade. Isso não implica uma ligação tempestuosa, cheia de fissuras entre uma tradição europeia e uma escrita brasileira, até porque, como disse o autor em uma entrevista, “levo o sertão dentro de mim e o mundo no qual vivo é também o sertão... Goethe nasceu no sertão, assim como Dostoiévski, Tolstói, Flaubert, Balzac...”<sup>82</sup>

82. LORENZ. *Diálogo com Guimarães Rosa*, p. 85.

## REFERÊNCIAS

AULETE DIGITAL. Disponível em: <http://www.aulete.com.br>. Acesso em 1º fev. 2019.

AZEVEDO, Felipe Campos de. A autoridade clássica em “Fatalidade”, de Guimarães Rosa. **Cad. Letras UFF**, Niterói, v. 28, n. 56, 2018, p. 371-389. <http://dx.doi.org/10.22409/cadletrasuff.2018n56a523>

BARBIERI, Ivo. A invenção lúdica nas **Primeiras estórias**. In: SECCHIN, Antonio Carlos **et al.** (org.) *Veredas no sertão rosiano*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, p. 209-24.

BOOTH, Wayne C. **The rhetoric of fiction**. 2a ed. Chicago: Chicago University Press, 1983.

CUNLIFFE, Richard John. **A lexicon of the Homeric dialect**. Norman: University of Oklahoma Press, 1963.

DUARTE, Adriane da Silva. **Opinião: Eurípides despedaçado**. Niterói: Palco clássico, 01/01/2019. Disponível em < <http://palcoclassico.blogspot.com/2019/01/opiniaoeuripidesdespedacado.html> >. Acesso em 1º fev. 2019.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese. In: VÁRIOS AUTORES. **João Guimarães Rosa**. Cadernos de Literatura Brasileira 20 e 21. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006, p. 144-86.

HARDWICK, Lorna. **Reception studies**. Oxford: Oxford University Press, 2003.

JAEGER, Werner. **Paideia**: a formação do homem grego. Trad. de Artur Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

LORENZ, Günther. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (org.) **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 62-97.

MAREK, Heidi. Narcissus. In: EJINDHOVEN, David van **et al.** (org.). **Brill's New Pauly. Supplements I – Volume 4: The reception of myth and mythology**. Leiden: Brill Online, 2011. Disponível em < <https://referenceworks.brillonline.com/entries/brill-s-new-pauly-supplements-i-4/narcissus-brill0900030>>. Acesso em 1º fev. 2019.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2001.

MARTINS COSTA, Ana Luiza. Rosa ledor de Homero. **Revista USP**, São Paulo, n. 36, 1997/8, p. 46-73. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i36p46-73>

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**: ensaios sobre arte brasileira. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1997.

NÜNNING, Ansgar. Implied author. In: HERMAN, David **et al.** (org.). *Routledge encyclopedia of narrative theory*. London/ New York: Routledge, 2005, p. 239-40.

PACHECO, Ana Paula. Lugar do mito: narrativa e processo social nas **Primeiras estórias** de Guimarães Rosa. São Paulo: Nankin, 2006.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Para trás da Serra do Mim. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 6, n. 10, 2002, p. 210-17.

PORTER, James I. What is "classical" about classical antiquity? Eight propositions. **Arion**, Boston, n. 13, v. 1, primavera/verão 2005, p. 27-641.

RÓNAI, Paulo. Introdução. In: ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. 3ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

ROSA, João Guimarães. **Ficção completa**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Aguilar, 1995.

ROSENFELD, Kathrin H. **Desenveredando Rosa**: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

ROWLAND, Clara. A forma do meio. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora Unicamp, 2011.

VÁRIOS AUTORES. **João Guimarães Rosa**. Cadernos de Literatura Brasileira 20 e 21. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2006.

WERNER, Christian. Afamada estória: 'Famigerado' (**Primeiras estórias**) e o canto IX da **Odisseia**. Nuntius Antiquus, Belo Horizonte, v. 8, n. 1, 2012, p. 29-50. <http://dx.doi.org/10.17851/1983-3636.8.1.29-50>

—. Introdução. In: HOMERO. *Ilíada*. São Paulo: SESI-SP / Ubu, 2018.

*Recebido em: 01-02-2019.*

*Aceito em: 10-02-2019.*