



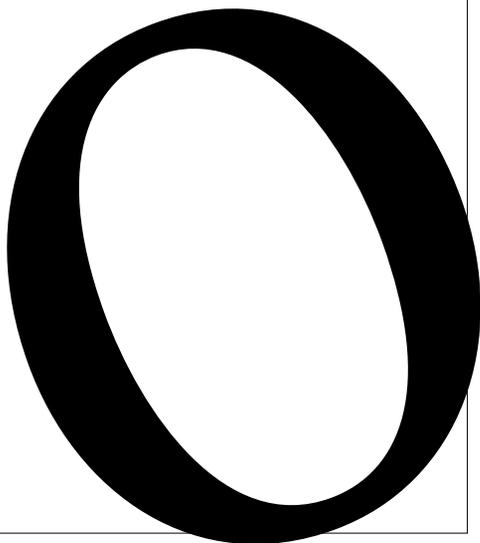
“Pirimpisquice”

MARÍLIA LIBRANDI ROCHA

e o teatro impossível de teatro

MARÍLIA LIBRANDI ROCHA é professora de Teoria da Literatura na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB) e editora de *Fólio: Revista de Letras e de Floema. Caderno de Teoria e História Literária* (UESB).

Versão inicial deste texto foi apresentada no III Seminário Internacional Guimarães Rosa, PUC-Minas, em agosto de 2004. A expressão “teatro impossível de teatro”, do título, remete à frase de João Adolfo Hansen (2000, p. 43) a respeito de *Grande Sertão: Veredas*: “‘Nonada’, lê-se, e a cena se abre como um teatro impossível de teatro”.



conto “Pirlimpsiquice” de João Guimarães Rosa, publicado em *Primeiras Estórias* (1962), é o tema de nossa leitura. O texto versa sobre uma

apresentação teatral realizada por alunos de um colégio interno dirigido por padres. Nosso intuito é compreender o que foi esse evento discutindo a noção de *representação* como ação posta em cena para representar o irrepresentável: “[...] esse drama do agora, desconhecido, estúrdio, de todos o mais bonito, que nunca houve, ninguém escreveu, não se podendo representar outra vez, e nunca mais” (Rosa, 1962, p. 47). Em uma perspectiva comparada entre literatura e teatro, lançamos a proposta geral que orienta nossa leitura numa primeira abordagem relativa ao conceito de representação que aqui começamos a delinear.

O conto “Pirlimpsiquice” põe em cena – efetivamente encena pela narração – a questão da representação no teatro. Trata-se assim, se retomarmos a distinção platônica dos modos de composição verbal, de uma narração ou relato simples, *diegesis*, que versa sobre o grau máximo de representação, *amímesis*, modo este de encenação direta da história através das falas dos personagens (como na tragédia e na comédia). Esse grau máximo de *mímesis*, quando o autor sai de si para falar como outros mimetizando a fala dos personagens, é o mais perigoso e o mais contagiante, e será condenado por Platão no Livro III da *República*, pois é o modo mimético de identificação e empatia que mais contagia o público e que deve ser controlado, regulado e, inclusive, expulso tendo em vista a educação do cidadão (cf. Havelock, 1996).

Nossa hipótese de leitura mais ampla é a de que o conto de Guimarães Rosa reencena a expulsão da *mímesis* ou sua regulação

com vistas à educação, lembrando que ele narra um evento, a apresentação teatral que ocorre no interior de uma instituição educacional, e o perigo desse evento, que fará com que os padres falem em pôr fim a festas dessas no colégio. Relembremos então o enredo do conto, a sua história ou *muthos*, tal como narrada em primeira pessoa por aquele que, no passado, esteve no auge e no ápice da cena: o ponto. Veremos então a questão do ponto e sua função na representação entendida como imitação e a sua crítica segundo a proposta de Jacques Derrida lendo Antonin Artaud. Como se verá, não se quer comparar os dois autores, mas verificar que a obra de Guimarães Rosa insere-se numa série literária que encontra, no questionamento da representação como imitação, a precisão de uma poética que pensa a arte como modo de ação transcendente para escapar às dicotomias e fazer valer uma terceira possibilidade não realizável no mundo em que vivemos, mas cuja possibilidade apenas essa arte poderia apontar: “A arte não é imitação da vida, mas a vida é a imitação de um princípio transcendente com o qual a arte nos volta a pôr em comunicação”, diz Artaud (apud Derrida, 1995, p. 153). Pensamos ler no texto de Guimarães Rosa uma proposta semelhante a essa no interior mesmo de sua diferença. Quanto à diferença das propostas, ela se encontra no modo como o texto de Rosa questiona a representação clássica, com *humor*, ao invés da tragicidade que há na arte e na vida de Antonin Artaud.

O ENREDO DO CONTO

Assim inicia-se o conto*:

“Aquilo na noite do nosso teatrinho foi de Oh. O estilo espavorido. Ao que sei, que se saiba, ninguém soube direito o que houve. Ainda, hoje adiante, anos, a gente se lembra: mas, mais do repente que da desordem, e menos da desordem do que do rumor. Depois, os padres falaram em pôr fim a festas dessas, no Colégio” (p. 39).

* As citações a seguir referem-se todas ao conto “Pirlimpsiquice” (Rosa, 1962).

A primeira frase anuncia o evento que vai ser tema da narração como: “Aquilo [...] foi de Oh”. Algo ocorreu no “teatrinho”, mas não sabemos o que, incluindo o narrador, que reitera o verbo saber três vezes para enfatizar o não-saber, pois “ninguém soube direito o que houve”. Não há uma designação para o evento ocorrido no teatro a não ser a exclamativa, onomatopaica “Oh”. Linguagem primeira ou linguagem da ausência de linguagem, a onomatopéia apenas pode indiciar o efeito do que houve, mas não conceituá-lo. Ao qualificar o estilo do que houve como “espavorido”, o autor lança mão de um termo arcaizante datado do século XV para dizer do efeito de um estilo apavorado, efeito esse que poderíamos aproximar daquele descrito por Aristóteles na *Poética*, como a finalidade da apresentação teatral trágica: o pavor e a piedade através dos quais o espectador purga suas emoções catarticamente. Foi, então, provavelmente esse efeito “espavorido”, manifesto no espanto do “Oh” de seu estilo, que teve como consequência o fim de festas como essa no colégio.

O narrador conta-nos então a história. Um grupo de doze alunos de um internato é chamado a representar um drama em cinco atos intitulado *Os Filhos do Doutor Famoso*. O fato é anunciado pelo padre Prefeito, “solene modo”, e o professor de corografia e história-pátria dr. Perdigão é designado para ser o ensaiador. No decorrer do conto, aparecem em negrito as máximas que o dr. Perdigão vai transmitindo aos alunos, tais como: “Representar é aprender a viver além dos levianos sentimentos, na verdadeira dignidade”; “Lembrem-se: circunspeção e majestade”; “Longa é a arte e breve a vida – um preconceito dos gregos”; “Sus! Brio! Obstinemo-nos. Decoro e firmeza, Ad astra per aspera! Sempre dúcteis ao meu ensinamento...”.

Aos leitores, porém, não se expõe qual é a história do drama, apenas indiciada pelos nomes-funções das personagens que sugerem um enredo de gênero policial. Os personagens são o Doutor Famoso e seus quatro filhos cognominados: Filho Capitão, Filho Padre, Filho Poeta, Filho Criminoso,

o qual, para não causar embaraço, é rebatizado pelos padres como “O Redimido”. Há ainda “o Amigo”, “O Homem que sabia o segredo”, o “Delegado”, “um policial, outro policial e o “Criado”, também pelo mesmo motivo rebatizado pelos padres como “o Flâmulo”.

Entre os alunos escolhidos para a apresentação, Atualpa deve representar o personagem principal, o Doutor Famoso; outros representam os filhos e é incluída a participação de um aluno especial, Zé Boné, que deveria fazer o papel de um policial. Este, porém, era “beócio” e “basbaque”.

“Zé Boné, com efeito, regulava de papalvo. Sem fazer conta de companhia ou conversas, varava os recreios reproduzindo fitas de cinema: corria e pulava, à celerada, cá e lá, fingia galopes, tiros disparava, assaltava a mala-posta, intimando e pondo mãos ao alto, e beijava afinal – figurado a um tempo de mocinho, moça, bandidos e xerife. Dele, bem, se ria. O basbaque” (p. 40).



Nos recreios, ele representava todos os papéis ao mesmo tempo, *descrevivendo* as cenas que via nas telas do cinema. Zé Boné é assim mais um dos personagens de exceção, recorrentes na obra de Rosa, e que operará a reviravolta do conto, já indiciada no uso desse termo *descrevivendo*, aglutinando o descrever e o viver em um único vocábulo: “[...] pois, enquanto recreios houvesse, continuava ele descrevivendo-as, com aquela valentia e o ágil não-se-cansar, espantantes”. Durante os ensaios, vendo que ele não atinava com palavra-e-meia do drama e que não haveria modo de fazê-lo representar com adequação, o professor o intima “a representar de mudo, apenas proibido de abrir a boca em palco”.

Já o narrador, de quem não sabemos o nome, por ser “aluno aplicado, e com voz variada, certa, de recitador”, seria o “ponto”, aquele que no teatro ou no espaço do buraco do palco, espécie de alçapão em que fica instalado e oculto do público, tem a função de soprar as falas para os atores em cena.

A participação na peça garante aos alunos um privilégio frente aos demais, ficando de fora os alunos “mal-comportados incorrigíveis”, apelidados Tãozão e Mão-na-Lata (como nomes de vilões de história em quadrinhos). Como há facções em luta no interior do colégio, fica conveniado entre os alunos-atores: “Ninguém conta nada aos outros, do drama!”. Receando que os outros os forçassem a contar a história *original*, eles armam um esquema inventando uma outra história para ludibriar os alunos-adversários: “E um cá, teve a idéia. Precisávamos de imaginar, depressa, alguma outra estória, mais inventada, que íamos falsamente contar, embaindo os demais no engano”.

“Mas, a outra estória, por nós tramada, prosseguia, aumentava, nunca terminava, com singulares-em-extraordinários episódios, que um ou outro vinha e propunha [...]. Já, entre nós, era a ‘nossa estória’, que, às vezes, chegávamos a preferir à outra, a ‘estória de verdade’ do drama” (p. 41).

Ao mesmo tempo, um dos alunos, “de muita inventiva e lábia”, começa a espalhar uma terceira história. Os outros adversários:

“Diziam já saber a verdadeira estória do drama, e que não passávamos de impostores. De certo, circulava outra versão, completa, e por sinal bem aprontada, mas de todo mentirosa. Quem a espalhara? O Gamboa, engraçado, de muita inventiva e lábia, que afirmava, pés juntos, estar dono da verdade” (p. 42).

Instaura-se assim a disputa pela ordem do discurso “dono da verdade” da história “original”: “Repetíamos, então, sem cessar, *a nossa estória*, com forte cunho de sinceridade. Sempre ficavam os partidários de uma e de outra, não raro, bandeando campo, vez por vez, por dia.” (p. 42). Três histórias, portanto, passam a circular: a história do drama, original; a história inventada pelos alunos-atores e a história inventada pelos alunos-adversários. Surge aqui a estrutura de encaixe de uma história dentro da outra, recorrente nos textos de Guimarães Rosa e que contribui para essa estrutura *en abîme*, na qual a história primeira, original, “de verdade”, que é já uma ficção, é suplantada por outras, também fictícias, que tomam o lugar da primeira, de modo que já não se tem mais um primeiro, mas simulacros sucessivos perturbando e desestabilizando os lugares estabelecidos.

No dia da apresentação, ocorre a reviravolta ou peripécia: o aluno Atualpa, que fazia o papel principal do Dr. Famoso, na hora e vez da apresentação tem de viajar para ver o pai que está à morte no Rio de Janeiro. Decide-se então que o único que poderia substituí-lo seria o ponto, função que seria então assumida pelo Dr. Perdígão. De ponto, o menino agora se torna Dr. Famoso e deve abrir a cena:

“E a hora enorme. O teatro, imensamente, a platéia: – Ninguém mais cabe! – o povoréu de cabeças, estrondos de gente entrando e se sentando, rumor, rumor, oh as luzes. [...] Era a hora na hora. Parecia que nos

empurravam para o de todo sem propósito. Me punham para a frente. Só ouvi as luzes, risos, avistei demais. O silêncio. Eu estava ali, parado, em pé, de fraque, a beira-mundo do público, defronte. E que queriam de mim, que esperavam?” (p. 45).

O posto principal é assumido por aquele que iria ficar oculto. No entanto, ao subir no palco ele se dá conta de que não sabe os versos iniciais que falavam sobre a Virgem Maria e que seriam declamados pelo aluno que partiu. Branco, pausa, buraco, a representação não começa, os padres se inquietam: “Eu, não. Eu: teso e bambo, no embondo, mal em suor frio e quente, não tendo dá-me-dá, gago de êêê, no sem-jeito, só espanto. O minuto parou”. Não sabendo então o que fazer, grita num ímpeto: “Viva a Virgem e viva a Pátria!”. Ouvem-se aplausos, há nova confusão, o diretor pede para que abaixem o pano, mas a maquinaria enguiça e o pano não abaixa, o público começa a vaiar e a chamar: “Zé Boné! Zé Boné!”.

“Foi a conta.

Zé Boné pulou para diante, Zé Boné pulou de lado. Mas não era de faroeste, nem em estouvamento de estrepolias. Zé Boné começou a representar!

A vaia parou, total.

Zé Boné representava – de rijo e bem, certo, a fio, atilado – para toda a admiração. Ele desempenhava um importante papel, o qual a gente não sabia qual. Mas, não se podia romper em riso. Em verdade. Ele recitava com muita existência” (p. 46).

Os outros então passam a atuar, contracenando. O que eles representam é a história que inventaram, mesclada com parte da história “original” e da história inventada pelos alunos-adversários.

“A princípio, um disparate – as desatinadas pataratas, nem que jogo de adivinhas. Dr. Perdigão se soprava alto, em bafo, suas réplicas e deixas, destemperadas. Delas, só a pouca parte se aproveitava. O mais eram ligeirias – e solertes seriedades. Palavras

de outro ar. Eu mesmo não sabia o que ia dizer, dizendo, e dito – tudo tão bem – sem sair do tom” (pp. 46-7).

O que representam é o “drama do agora”:

“[...] que tudo tinha e tomava o forte, belo sentido, esse drama do agora, desconhecido, estúrdio, de todos o mais bonito, que nunca houve, ninguém escreveu, não se podendo representar outra vez, e nunca mais. Eu via os do público assungados, gostando, só no silêncio completo. Eu via – que a gente era outros – cada um de nós, transformado. O Dr. Perdigão devia de estar soterrado, desmaiado em sua correta caixa-do-ponto” (p. 47).

O PONTO. DERRIDA E A PALAVRA SOPRADA

Em dois textos de meados dos anos 60, “A Palavra Soprada” (1965) e “O Teatro da Crueldade e o Fechamento da Representação” (1966), publicados em *A Escritura e a Diferença*, Jacques Derrida lê o apelo de Antonin Artaud. Como diz, não se trata de apresentá-lo como exemplo nem esperar dele uma lição ou tomá-lo por um caso clínico, mas compreender “o sentido de uma arte que não dá ocasião para obras”. Podemos caracterizar o evento em “Pirlimpisique” também como uma não-obra, pois que não permite a repetição. O evento acontecido no “teatrinho” é irrepitível: “[...] esse drama do agora, desconhecido, estúrdio, de todos o mais bonito, que nunca houve, ninguém escreveu, não se podendo representar outra vez, e nunca mais” (Rosa, 1962, p. 47).

Por “palavra soprada”, Derrida entende a inserção do homem em um sistema cultural (político e social) que está sempre soprando o que deve ser dito e pensado, roubando e furtando-lhe o direito a uma palavra sem princípios nem fins e que fosse sempre primeira ou a cada vez sempre *primeiras estórias*. A “palavra soprada” é também

aquela “inspirada” por outras vozes e que é alegorizada pela função do ponto no teatro: “[...] a estrutura do teatro clássico em que a invisibilidade do ponto assegura a diferença e a interrupção indispensáveis entre um texto já escrito por uma outra mão e um intérprete já despojado daquilo mesmo que recebe” (Derrida, 1995, p. 117). Por isso:

“Artaud quis a conflagração de uma cena em que o ponto fosse possível e o corpo às ordens de um texto estranho. Artaud quis que fosse destruída a maquinaria do ponto. Fazer voar em estilhaços a estrutura do roubo. Para isso era necessário, com um único e mesmo gesto, destruir a inspiração poética e a economia da arte clássica, especialmente do teatro. Destruir ao mesmo tempo a metafísica, a religião, a estética, etc., que as sustentariam e abrir assim ao Perigo um mundo em que a estrutura do furto não oferecesse mais nenhum abrigo. Restaurar o Perigo despertando a Cena da Crueldade, tal era pelo menos a intenção *declarada* de Antonin Artaud” (Derrida, 1995, p. 117).

A palavra não mais soprada implica também a defesa do “impoder”:

“[...] a irrupção positiva de uma palavra que vem não sei donde, acerca da qual sei, se for Antonin Artaud, que não sei donde vem nem quem a fala, essa fecundidade do *outro* sopra é o impoder: não a ausência mas a irresponsabilidade radical da palavra, a irresponsabilidade como poder e origem da palavra. Relaciono-me comigo no éter de uma palavra que me é sempre soprada e que me furta exatamente aquilo com que me põe em contato” (Derrida, 1995, p. 118).

Como ocorre em “Pirlimpisquice” a estrutura da “palavra soprada” pelo ponto é substituída por: “Palavras de outro ar. Eu mesmo não sabia o que ia dizer, dizendo, e dito – tudo tão bem – sem sair do tom” (Rosa, 1962, p. 47).

No texto “O Teatro da Crueldade e o Fechamento da Representação”, Derrida mostra que o “teatro da crueldade” está por nascer, ainda não começou a existir, e anuncia o limite da representação ao produzir um espaço não-teológico. O palco é teológico enquanto for dominado pela palavra de um autor-criador que, ausente e distante, comanda a representação soprando as idéias que devem ser repetidas. É teológico pela presença de diretores e atores que representam personagens desse autor-criador: “Escravos interpretando, executando fielmente os desígnios providenciais do ‘senhor’” (Derrida, 1995b, p. 154). Nessa estrutura geral jamais modificada “o irrepresentável do presente vivo é dissimulado ou dissolvido”. Por isso: “Como Nietzsche – e as afinidades não seriam apenas estas – Artaud quer portanto acabar com o conceito *imitativo* de arte” (Derrida, 1995b, p. 153). A esse respeito encontramos observação de Dirce Cortes Riedel, a respeito de Guimarães Rosa, que mostraria a semelhança na diferença dessas propostas: “Guimarães Rosa é um nietzschiano que não mata Deus, mas questiona o humano e abala nossos fundamentos” (Riedel, 1980, p. 11). “E é o texto fonético, a palavra, o discurso transmitido – eventualmente pelo ponto cujo



buraco é o centro oculto, mas indispensável da estrutura representativa – que assegura o movimento da representação” (Derrida, 1995, p. 155).

Na proposta de Artaud é o “triunfo da encenação pura” que se busca e que estaria na véspera da representação teatral, na origem da tragédia, nos Mistérios Órficos e nos Mistérios de Elêusis. O que houve nos vinte e cinco séculos, segundo ele, foi uma *perversão* e não apenas esquecimento, por isso também a função de ressuscitar essa cena: “Quer isto dizer que Artaud teria recusado dar o nome de *representação* ao teatro da crueldade? Não, desde que nos entendamos bem acerca do sentido difícil e equívoco desta noção” (Derrida, 1995, p. 157).

Derrida detém-se então no significado das palavras alemãs que traduzimos por esse único termo “representação”, definindo seus três usos: 1) A representação (teatral) como “ilustração sensível a um texto já escrito, pensado ou vivido fora dela e que não faria mais do que repetir, cuja trama não constituiria”; 2) a representação como repetição de um presente que estaria em outro lugar e seria anterior à representação; 3) A representação como superfície exposta de um espetáculo oferecido a curiosos. Artaud buscaria uma “representação originária” (Derrida, 1995, pp. 157-8).

“E a não-representação é portanto representação originária, se representação significa também desdobramento de um volume, de um meio em várias dimensões, experiência produtora de seu próprio espaço. *Espaçamento*, isto é, produção de um espaço que nenhuma palavra poderia resumir ou compreender [...]” (Derrida, 1995, p. 157).

A palavra na cena não mais como ordem ou recitação mas como gestos:

[...] desnuda-se a carne da palavra, a sua sonoridade, a sua entoação, a sua intensidade, o grito que a articulação da língua e da lógica ainda não calou totalmente, aquilo que em toda a palavra resta de gesto oprimido, esse movimento único e insubstituível que a generalidade do conceito e

da repetição nunca deixaram de recusar” (Derrida, 1995, p. 161).

Por isso o valor da onomatopéia como véspera da origem das línguas:

“Sabe-se o valor que Artaud dava àquilo que se denomina – no caso muito imprópriamente – onomatopéia. A glossopoiese, que não é nem uma linguagem imitativa nem uma criação de nomes, reconduz-nos à *beira* do momento em que a palavra ainda não nasceu, em que a articulação não mais é grito mas ainda não é discurso, em que a repetição é quase impossível, e com ela a língua em geral [...]. É a véspera da origem das línguas e desse diálogo entre a teologia e o humanismo cuja repetição infundável e metafísica do teatro ocidental sempre manteve” (Derrida, 1995, p. 161).

“Artaud quer o teatro hierático como experiência mística. Mas não seria o divino inventado pelo homem, pois foi a intervenção do homem que corrompeu o divino. ‘A restauração da divina crueldade passa portanto pelo assassinio de Deus, isto é, em primeiro lugar do homem-Deus’” (Derrida, 1995, p. 166).

FIM DA REPRESENTAÇÃO SEM FIM

Ao final do conto “Pirlimpsiquice” a representação sem fim é interrompida pelo gesto do menino que salta do palco, pula para fora da cena, literalmente cai, de novo, na real. Volta então a disputa pelo discurso da verdade, o verdadeiro drama, ficando em suspenso o encantamento das palavras de outro ar ou a esquisitice de uma psiquê que alça vôo além das palavras sopradas. E a cena ao final volta ao ponto de que partiu:

“Mas – de repente – eu temi? A meio, a medo, acordava, e daquele estro estrambótico. O que: aquilo nunca parava, não tinha começo nem fim? Não havia tempo decorrido. E como ajuizado terminar, então? Precisava. E fiz uma força, comigo, para me soltar do

encantamento. Não podia, não me conseguia – para fora do corrido, contínuo, do incessar. Sempre batiam, um ror, novas palmas. Entendi. Cada um de nós se esquecera de seu mesmo, e estávamos transvivendo, sobrecrentes, disto: que era o verdadeiro viver? E era bom demais, bonito – o milmaravilhoso – a gente voava, num amor, nas palavras: no que se ouvia dos outros e no nosso próprio falar. E como terminar?

Então, querendo e não querendo, e não podendo, senti: que – só de um jeito. Só uma maneira de interromper, só a maneira de sair – do fio, do rio, da roda, do representar sem fim. Cheguei para a frente, falando sempre, para a beira da beirada. Ainda olhei, antes. Tremeluzi. Dei a cambalhota. De propósito, me despenquei. E caí.

E, me parece, o mundo se acabou.

Ao menos, o daquela noite. Depois, no outro dia, eu são, e glorioso, no recreio, então o Gamboa veio, falou assim: – ‘Eh, eh, hem? Viu como era que a minha estória também era a de verdade?’ Pulou-se, ferramos fera briga” (p. 48).

Como vimos, o conto de Guimarães Rosa narra o que foi uma encenação teatral no interior de uma instituição educacional regida pelos princípios humanísticos incorporados pelos padres da Igreja que dirigem a escola. No interior desse internato, uma cena irrompe, incontrolável. É a “representação sem fim”. O perigo dessa irrupção faz com que eventos como esse sejam abolidos da instituição. Nossa hipótese de leitura é, pois, a de que o conto de Guimarães Rosa reencena a expulsão da *mimesis* que por um momento reinou, trazendo à beira-mundo do palco a possibilidade de uma outra cena não mais regida pela distinção vida-arte, mas pelo “impoder” de uma fala que vem não se sabe de onde e que teve de ser interrompida para que se retomasse a cotidianidade dos jogos de poder instaurados no discurso. Restaria agora avançar o estudo com outras perspectivas na abordagem da relação literatura e teatro ou da teatralidade na literatura de Guimarães Rosa e na compreensão da representação como encenação.

BIBLIOGRAFIA

DERRIDA, Jacques. “A Palavra Soprada”, in *A Escritura e a Diferença*. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1995, pp. 107-47.

_____. “O Teatro da Crueldade e o Fechamento da Representação”, in *A Escritura e a Diferença*. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1995, pp. 149-77.

HANSEN, J. A. *OO – A Ficção da Literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo, Hedra, 2000.

HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Tradução Enid Abreu Dobránsky. Campinas, Papyrus, 1996.

PLATÃO. *República*. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. 7ª ed. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

RIEDEL, Dirce Cortes. *Meias-verdades no Romance*. Rio de Janeiro, Achiamé, 1980.

ROSA, João Guimarães. “Pirlimpsiquice”, in *Primeiras Estórias*. 4ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1962, pp. 38-48.
