

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Programa de Pós-Graduação em Letras

Alessandra Fonseca de Moraes

NO JARDIM DE ROSA, O SERPENTEAR DE IMAGENS E PALAVRAS:

estudo para o livro *Primeiras estórias*

Belo Horizonte

2018

Alessandra Fonseca de Moraes

NO JARDIM DE ROSA, O SERPENTEAR DE IMAGENS E PALAVRAS:

estudo para o livro *Primeiras estórias*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras/ Literaturas de língua portuguesa.

Área: Literaturas de Língua Portuguesa

Nível: Doutorado

Linha de Pesquisa: LP 1 – Identidade e
Alteridade na Literatura

Orientador: Dr. Alexandre Veloso de Abreu

Belo Horizonte

2018

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

M827n Morais, Alessandra Fonseca de
No jardim de Rosa, o serpentear de imagens e palavras: estudo para o livro primeiras estórias / Alessandra Fonseca de Morais. Belo Horizonte, 2018.
98 f. : il.

Orientador: Alexandre Veloso de Abreu
Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967 - Primeiras estórias - Crítica e interpretação. 2. Jardim, Luís, 1901-1987. - Ilustrações - Crítica e interpretação. 3. Linguagem. I. Abreu, Alexandre Veloso de. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 869.0(81)-3

Alessandra Fonseca de Moraes

NO JARDIM DE ROSA, O SERPENTEAR DE IMAGENS E PALAVRAS:

estudo para o livro *Primeiras estórias*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras/Literaturas de língua portuguesa.

Prof. Dr. Alexandre Veloso de Abreu - PUC Minas (Orientador)

Prof. Dr. Luiz Manoel Castro da Cunha (CESMAC)

Prof. Dr. Gilberto Xavier da Silva (PUC Minas)

Prof^ª. Dr^ª. Márcia Marques de Moraes (PUC Minas)

Prof^ª. Dr^ª. Tailze Melo Ferreira (IEC-PUC Minas)

Belo Horizonte, 12 de julho de 2018.

“Mas a gente viu a velha olhar para ela, com um encanto de pressentimento muito antigo — um –amor extremo” (ROSA, 2005, p.63).

Para minha avó materna, Mariazinha, por cursar seus rios com tanta coragem.

Para meu pai, Adilson, responsável por imagens tão significativas em minha vida ∞.

AGRADECIMENTOS

“Agradeceu, quis me apertar a mão. Outra vez, aceitaria de entrar em minha casa.” (ROSA, 2005, p.59). Aproveito o trecho do conto "Famigerado" para, simbolicamente apertar, com muito carinho, as mãos de algumas pessoas que me ajudaram a cursar meu doutorado, pois é certo que não o fiz sozinha.

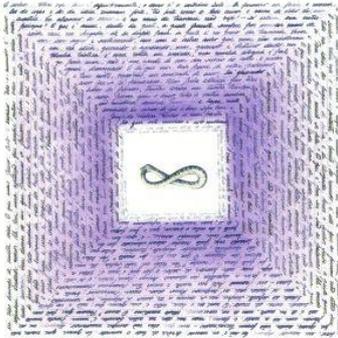
Ao Prof. Dr. Alexandre Veloso de Abreu, por ter sido quem me disse: “Sim, este projeto dará uma tese!”, também pela autonomia e o incentivo concedidos por ele na minha escrita. Aos professores da Pós-Graduação em Letras da PUC Minas, que, em momentos diferentes, se fizeram presentes na elaboração deste trabalho; incluindo a pós-doutoranda Denise Borille de Abreu, de quem não fui aluna, mas com a qual pude contar para a finalização da escrita. Ao Prof. Dr. Rodrigo Alves, CEFET-MG, que, com seu “equilíbrio de razão”, ajudou-me muito. À Secretaria de Pós-graduação pela cordialidade e eficiência no atendimento.

Agora, já no “ganho da topografia”, amplio o círculo. Portanto, agradeço também:

Aos componentes do Grupo de Estudos Junguianos e aos místicos Wanderson, Marcelo, Petrônio e Jorge W. Ao Wiliam, por conduzir-me com tanto cuidado nessas estradas. Ana Paula, Elaine K., Mírian, Cíntia e Regina, por serem belas companheiras de viagem. Rita Matusso, por ligar-me ao *Primeiras estórias*. Bruna, Robson, Elaine C., Jorge, Luciana, Josi, Geuvana, Karina, Viviane: “entre nós, era a nossa estória”.

Ainda levada pelas amizades e amores, agradeço de coração àqueles que estiveram comigo em momentos de “não-doutorado”, fazendo-me lembrar que “Ninguém é doido. Ou, então, todos” – opto aqui por não citar nomes nem grupos. Porém, ... sim! Você está sendo lembrado(a) neste parágrafo.

Para finalizar, agradeço à minha preciosa família. Principalmente minha mãe, Terezinha Fonseca, companheira de jornada por entre as esferas da existência, para quem escolhi estas palavras: “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?” (ROSA, 2005, p.91). *Tao* ∞



“Riobaldo, o urutu branco”. Aquarela e grafite sobre papel.

Fonte: Daibert, 1998, p.53.

“Sim, os antigos; acudiu-me que representavam justamente com um espelho, rodeado de uma serpente, a Prudência, como divindade alegórica. De golpe, abandonei a investigação. Deixei, mesmo, por meses, de me olhar em qualquer espelho. Mas, com o comum correr cotidiano, a gente se aquieta, esquece-se de muito. O tempo, em longo trecho, é sempre tranquilo. E pode ser, não menos, que encoberta curiosidade me picasse.” (ROSA, 2005, p. 118)

RESUMO

O objetivo desta tese é realizar leituras intersemióticas dos contos rosianos “Famigerado”, “A menina de lá”, “A terceira margem do rio”, “Sequência” e “A Benfazeja” e suas respectivas ilustrações realizadas por Luís Jardim para o livro *Primeiras estórias*. Ao realizar as leituras mostraremos que a relação palavra/imagem, sugere uma forma de recriação da linguagem. Os resultados apresentados foram formulados a partir das teorias gerais da ilustração em consonância com a base teórica de Umberto Eco sobre os aspectos da semiótica hermética, presentes no livro *Os limites da interpretação* (1990).

Palavras-chave: Guimarães Rosa. Luís Jardim. *Primeiras estórias*. Ilustração. Relação palavra-imagem.

ABSTRACT

This thesis aims at carrying out intersemiotic readings of Guimarães Rosa's short stories "Famigerado", "A menina de lá", "A terceira margem do rio", "Sequência", and "A Benfazeja" as well as of their respective illustrations, designed by Luís Jardim for *Primeiras estórias*. The reading analysis reveals that word/image interaction suggests a way of re-creating language. The presented results were formulated from general assumptions on book illustrations, in consonance with the theoretical framework by Umberto Eco concerning hermetic semiosis aspects, as described by the given author in *The Limits of Interpretation* (1990).

Keywords: Guimarães Rosa. Luís Jardim. *Primeiras estórias*. Book illustration. Word-image interaction.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA.....	16
2.1 Travessias de Palavras e Imagens.....	17
2.2 Ilustração: “...Às vezes, em lugar de nossa imagem, assombra-nos alguma outra...”.....	20
2.3 “Sobreabriam-se-me enigmas”: em busca de definir uma base teórica.....	25
2.4 “...Por seus meios, pelos planos caminhos!”: percurso metodológico para se ler a obra <i>Primeiras Estórias</i>.....	28
2.5 “Em literatura, eu sou visual”: Rosa e seu interesse plástico.....	31
2.6 “Ninguém fez no mundo o que você fez”: uma breve apresentação de Luís Jardim.....	33
2.7 Labirintos sígnicos: características da obra <i>Primeiras Estórias</i>.....	36
3 LEITURAS DO VERBAL E DO IMAGÉTICO.....	43
3.1 Conto “Famigerado” – E o famoso assunto.....	43
3.2 Conto “A menina de lá” – “... de entusiasmar adultos e crianças”.....	51
3.3 Conto “A terceira margem do rio” – Nosso pai e o Infinito.....	59
3.4 Conto “Sequência”: “Em seus ondes, por seus passos” – (Con) Sequências de uma Travessia.....	66
3.5 Conto “A Benfazeja”, ou “A Executora da Obra Altíssima: Ela olha para tudo com singularidade e admiração”.....	77
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	88
5 Referências Bibliográficas Teóricas.....	95
6 Referências Bibliográficas Literárias.....	99



FIGURA 01- Imagens das orelhas do livro *Primeiras estórias*.

Fonte: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1964 (orelhas).

1 INTRODUÇÃO

Durante certo evento em uma universidade, coordenei uma “Roda de Conversa” no qual comentaria o livro *Primeiras estórias*, de João Guimarães Rosa. O evento se chamava “Jornada das Gerais: imersão no universo de Guimarães Rosa”. Já tinha lido praticamente todos os contos, mas não possuía o livro. Quando finalmente o adquiri, busquei olhar o sumário e fui arrebatada por várias sequências de imagens, onde uma serpente, que rastejava pelas ilustrações, ofereceu-me seu fruto.

Seduzida pela provocação, recomecei a ler a obra e acabei percebendo que o livro trabalha texto escrito e texto imagético de uma forma muito rica, complexa e, ao mesmo tempo, “saborosa”. Esse meu encontro sedutor com o livro remeteu-me a aspectos da minha vida que ousou aqui partilhar.

Sendo filha de um pai que trabalhava na fazenda cuidando de gados, cavalos, fazendo queijo, arrumando os córregos e cercas, não foi difícil entrar nas referências ao cerrado, ao cheiro de mato, aos “barulhos das botinas”, enfim, “ao sofrer o assim das coisas” da roça. Por outro lado, também sou filha de uma contadora de estórias, professora, escritora que me fez personagem de um livro quando eu tinha apenas 7 anos de idade. O livro chama-se *A menina que não falava o vinte* (1985). Apenas essa exposição já bastaria para ilustrar como a relação entre Literatura e Natureza estão presentes em minha vida, tal como estão presentes no livro de Rosa. Mas abro aqui mais uma folha na minha árvore genealógica: sou neta de barqueira. Minha avó materna, Dona Mariazinha, quando mocinha atravessava os homens e seus cavalos no Rio Pará, indo de uma margem a outra. Portanto, minha memória afetiva para com o livro *Primeiras estórias*, principalmente o conto “A terceira margem do rio”, vai para além “do passo de outros sobressaltos”. Quando minha avó já estava “sofrendo o grave frio dos medos”, antes de sua partida terrena, pude me despedir dizendo que já estava na hora de ela pegar o barco e ir para outras margens, sob a forma de uma comunicação repleta de afetos e gratidão. Essa estória/história tem marcado minha vida e através dela me aproximo ainda mais da literatura rosiana, especialmente do conto “A terceira margem do rio”, o que mais aprecio em toda a literatura de Rosa - e em todas as outras que já conheci.

Saindo da metafísica, no sentido rosiano, voltemos à tese. Depois desse (re) encontro com o livro *Primeiras estórias*, e de passar por essas “paragens mágicas” da minha vida, passei a tê-lo como um livro de cabeceira. As imagens do sumário sempre deixavam-me especialmente instigada a conhecer mais sobre a obra, mesmo porque elas

iam de acordo com meus estudos de mestrado na UEMG, onde busquei ler a relação palavra/imagem em quatro livros infanto-juvenis. E percebi, assim como no mestrado, a possibilidade de as ilustrações servirem como base para uma investigação sobre como elas poderiam ampliar o potencial interpretativo do texto escrito.

Como leitora e neta de barqueira, propus, no doutorado, percorrer alguns dos rios rosianos. Diante do rico universo de palavras e imagens, as águas, os barcos, as margens fazem parte do jogo. Portanto, aceitei comer da maçã que me era oferecida pela serpente que caminhava por entre aqueles textos escritos e desenhados. Assim apresento a proposta de minha tese.

Este é um trabalho que estuda a relação entre a ilustração e o texto escrito. Dentro da amplitude desse tema, meu recorte é a obra *Primeiras estórias*, de João Guimarães Rosa, tendo como base a edição de 1964¹, da Editora José Olympio. A intenção deste estudo é apresentar uma leitura ampliada do livro a partir da relação entre o texto de João Guimarães Rosa e as imagens concebidas pelo ilustrador Luís Jardim. Tais ilustrações estão na capa amarela e nas orelhas dessa referida edição.

Primeiras estórias, segundo Dácio Antônio de Castro (1993), continha, em sua primeira edição, uma nota de cabeçalho esclarecendo que Jardim fez tais desenhos a pedido do autor Guimarães Rosa, como confirma Vilma Guimarães Rosa: “Em *Primeiras estórias*, o índice é ilustrado, conto por conto, linha por linha, segundo esboços de sua mão, habilmente redesenhados por Luís Jardim” (ROSA, 1983, p.73). É importante lembrar que Guimarães Rosa tinha por hábito desenhar suas personagens, rascunhar vinhetas e fazer os cenários de suas obras. Segundo o próprio autor, tais desenhos traziam um especial mistério e desvendá-los era muito importante.

Partindo da tradução intersemiótica, procuraremos avaliar a possibilidade de as imagens gráficas produzidas por Luís Jardim abrirem novos vieses interpretativos para os contos que serão analisados nesta tese. Em outras palavras: a leitura da relação do texto escrito por Rosa e do texto imagético desenhado por Luís Jardim é o objetivo central desta pesquisa. Para esta tese, consideramos que o trabalho das ilustrações de Luís Jardim vai além do conteúdo narrativo, sendo uma espécie de tradução ampliada do livro, do texto literário para a tradução gráfica. Portanto, consideraremos o trabalho de Jardim como um

¹ As ilustrações que iremos analisar estão na orelha do livro editado em 1964; porém, para analisar o texto escrito, consultaremos a edição de 2005 da editora Nova Fronteira. Esta também possui ilustrações, mas não estão na orelha mas, sim, ao final do texto.

modo de recriar, atualizar, transpor a linguagem; uma forma de tradução que alarga os horizontes. Assim, com o que foi apresentado até o momento, creio ter iniciado a explicação do título desta tese: o “serpentear” de imagens e palavras no “jardim” de “rosa”. A ideia do serpentear liga-se diretamente à forma como é apresentada a lemniscata nas ilustrações como um todo. Uma vez que ela aparece no início ou no final de cada sequência da ilustração², é possível se pensar que, ao fazermos um traçado imaginário ligando tais sequências, temos o desenho de uma serpente.

Ao procurar outros estudos que trazem assuntos semelhantes àqueles que propomos estudar, não encontramos muitos exemplos, principalmente ligados a *Primeiras estórias*. Um que poderemos citar é do autor Dácio Antônio de Castro (1993), em *Primeiras estórias - roteiro de leitura*, que faz um levantamento dos temas fundamentais do livro e analisa brevemente todos os contos. Nas páginas 68 a 71 ele busca ler as ilustrações do conto “A terceira margem do rio” de forma semelhante a o que faremos neste estudo. Para o autor, as ilustrações apresentam “sugestões simbólicas muito ricas que se associam por adição” (CASTRO, 1993, p.69).

Outro trabalho importante para o estudo é *Bruxo da linguagem no grande sertão*, de Consuelo de Albergaria (1977). O livro enfatiza o “Grande sertão” mas, no tópico 1 da Segunda Parte, a autora disserta sobre “Os desenhos cabalísticos” (p.67) do livro *Primeiras estórias*, na tentativa de comprovar uma presença esotérica na literatura rosiana. De forma didática, Albergaria fala dos símbolos alquímicos, astrológicos e diz onde encontrá-los nas ilustrações. Uma citação que chamou atenção foi “Já os deixamos aqui registrados, esperando que no futuro possam ser retomados como objeto de outro estudo” (ALBERGARIA, 1977, p. 71). Acolhemos a sugestão; porém, nossa ênfase para esta tese não é apenas apontar os desenhos como uma instância ocultista, mas analisá-los de forma mais geral e lê-los juntamente ao texto escrito.

Além deste livro, encontramos outros autores que analisam ilustrações em Guimarães Rosa, como as imagens que foram feitas por Arlindo Daibert³. Ainda que não sejam do livro estudado, elas trazem muitas informações que podem se ligar a *Primeiras estórias*. Os estudos que destacamos aqui são: *As dobras do sertão: palavra e imagem* (2008) e *Daibert, tradutor de Rosa: outras veredas do grande sertão* (2006). Tais obras

² Exceto no conto “Nenhum, nenhuma” (1964).

³ Arlindo Daibert, mineiro, atuou de 1970 até 1993, ano de sua morte. Ganhou prêmios nacionais e internacionais e garantiu seu lugar entre os maiores desenhistas de sua geração. O artista se debruçou sobre o projeto literário de Rosa e realizou uma série de 71 desenhos, colagens, aquarelas e xilogravuras baseados na obra *Grande sertão: veredas* (NOGUEIRA, 2006, p.18).

tratam das ilustrações de Daibert trazendo uma integração dos sistemas sígnicos: as relações entre linguagem verbal e linguagem visual através da tradução intersemiótica. Elas trouxeram à tese a contribuição para a semiótica aplicada que pretendemos usar.

Outro trabalho que trouxe uma leitura análoga ao que propomos foi *Grnd Srt ~ Vertigens de um enigma* (2001), de Marcelo Marinho. Nessa obra, o autor estuda cada elemento da ilustração do *Grande sertão: veredas* e vê neles a correspondência aos hieróglifos e a possibilidade de multiplicar as interpretações do texto escrito.

O primeiro capítulo da tese é de ordem teórica e está subdividido em: a) tradução intersemiótica, que irá direcionar a abordagem de leitura de imagens; b) função da ilustração; c) a teoria de Umberto Eco; d) a relação de Rosa com a ilustração; e) a vida e as obras do ilustrador Luís Jardim; f) algumas importantes características do livro *Primeiras estórias* - inclusive faremos uma passagem pelas ilustrações da capa do livro - e g) o percurso metodológico da tese, ou seja, o passo a passo para a leitura dos textos e imagens. Já o segundo capítulo, será a leitura de cinco contos⁴ e suas respectivas ilustrações, sendo eles: “Famigerado”, “A menina de lá”, “A terceira margem do rio”, “Sequência” e “A benfazeja”.

Para as considerações finais, lembraremos os objetivos do trabalho, a comprovação do argumento de tese e as possibilidades de direcionar novos estudos a partir desse.

O estudo lida com a importância e a influência do paratexto, assim como das informações perigráficas, na narrativa de *Primeiras Estórias*. No decorrer de toda a tese, tentaremos responder à pergunta: as imagens de Luís Jardim apontam para mais um caminho interpretativo escondido no meio da constelação rosiana? Acredita-se que, no transcurso do estudo, poderemos chegar a confirmar a hipótese de que Luís Jardim, ao ilustrar a obra, tornou-a ainda mais rica, oferecendo possibilidades de potencializar e atualizar as interpretações.

⁴ A escolha dos contos analisados nesta tese se deu a partir da organização feita por Dácio Antônio de Castro (1993, p 16-17). Para esse autor, os contos do livro *Primeiras estórias* podem ser classificados em cinco categorias: loucura, infância, violência, misticismo e amor. A partir de tal premissa, escolhemos um conto relativo a cada categoria, sendo para a loucura: “A benfazeja”; infância: “A menina de lá”; violência: “Famigerado”; misticismo: “A terceira margem do rio” e amor: “Sequência”. Porém, cumpre advertir que os temas se constelam entre as estórias e a divisão é apenas de cunho didático.

2 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

A atividade de traduzir⁵ é “rasurar a forma significante” (TÁPIA, NÓBREGA, 2015, p.103) e extrair dela uma mensagem. Porém, em se tratando de Guimarães Rosa estamos diante da impossibilidade da não-tradução, devido o versar da prosa-poética. Por isso, a tentativa de uma tradução do escrever rosiano foi chamado por Haroldo de Campos (TÁPIA, NÓBREGA 2005, p.107)⁶ de um “duelo indecível” e que quando é traduzido, produz uma transcrição, uma prática semiótica especial que visa a “reconfiguração do intracódigo” (idem, p. 133) que está presente na função poética da língua. Os autores acreditam que quanto mais difícil de traduzir um texto, mais é possível a abertura a recriá-lo e transcriá-lo. Escolhemos a tradução intersemiótica por ser um processo de transcrição que opera no interior do texto escrito e desvela o percurso da função poética.

Como expresso no título, há uma metáfora do próprio serpentear, como algo que se desdobra da dimensão intersemiótica para criar uma proposta estética em *Primeiras estórias*. Seriam os movimentos circulares; sub-reptícios; silenciosos, em alguns momentos, e sibilantes, em outros constituidores da construção linguístico-estético-narrativa da dada obra. Podendo ser eles, igualmente, elementos metalinguísticos e intertextuais. Assim, o “serpentear” rosiano é como uma proposta estética alicerçada nos desejos de um “devir-serpente”, sempre em relação de convergência com a águia, como nos adverte Nietzsche em “Águia e Serpente” (2011, p.11) de Zaratustra. Por essa trilha de pensamento, é interessante pontuar que, em “A tarefa do Tradutor”, Haroldo de Campos diz que “tradutor de poesia é um coreógrafo da dança” (CAMPOS,1991, p.180) e Derrida (2002, p.38) diz que o objeto a ser traduzido sobrevive em mutação, renovando e modificando “o vivo” como um movimento infinito da diferença; como uma troca de pele da serpente, sendo que tal efeito é sustentado pela combinação de elementos objetivos e subjetivos, na narrativa textual e na visual.

⁵ Para esta tese, focamos a ilustração como uma tradução da obra escrita e da obra escrita como uma tradução da ilustração num movimento serpenteado e infinito.

⁶ Marcelo Tápia e Telma Nóbrega (2005) reuniram no livro “Haroldo de Campos- Transcrição”, uma vasta produção de Haroldo de Campos acerca do assunto da tradução poética.

Isso posto, buscamos, também, teóricos que falassem sobre o conceito de ilustração. Para tanto, perpassamos por alguns estudiosos e tentamos apontar, para além das significações de uma ilustração, suas funções, conforme veremos a seguir.

2.1 Travessias de Palavras e Imagens

Tentaremos pensar a tradução para além dos limites da linguagem, usando da tradução intersemiótica, conceituada por Roman Jakobson (1985) e discutida por Júlio Plaza (2013). O conceito de tradução intersemiótica alude ao processo de interpretação de um sistema sóico em outro, isto é, a tradução criativa de um sistema de linguagem para outra.

Como já foi dito, o termo ‘tradução intersemiótica’, foi referenciado primeiramente por Jakobson, sendo que o autor pontua três tipos de tradução (1985, p.64): a *interlingual*, que se dá pela interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua; a *intra lingual*, que versa sobre interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua e a *intersemiótica* ou *transmutação*, que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. Jakobson usa o termo *transposição criativa*, para explicar que ela consiste na transposição “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (Id., p.72).

Júlio Plaza (2013, p.21) parte de Jakobson e se fundamenta no filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce, um dos estudiosos a criar uma teoria geral dos signos – a Semiótica, que permite uma ultrapassagem de fronteiras para se analisar uma ilustração, pois aborda a ilustração pelo prisma da significação, pelo seu modo de produção de sentido, ou seja, pela maneira como alude às interpretações. Ela apresenta os signos, suas especificidades de ordenação e suas categorias e permite-nos, também, abstrair a força da comunicação pela ilustração e não somente por sua complexidade.

Quando o receptor olha, por exemplo, as ilustrações de um *rio*, olha um signo (a representação) do objeto *rio*. A mente do receptor poderá processar esse signo fazendo vir ao seu pensamento um segundo signo (a representação que sua mente faz a partir do objeto *rio* representado). Este é o interpretante, que traduz o significado do primeiro signo. Como intérprete, o receptor olha o desenho de um rio e sua mente o interpreta criando um outro signo (interpretante), que mostra a ele que é um *rio*.

Sendo assim, o significado de um signo é outro signo. Isso acontece porque há uma relação entre o próprio signo (um representante), o objeto (aquilo a que o signo se refere e é por ele representado) e o interpretante (conceito e a imagem mental construída na mente do receptor do signo).

Entretanto, ainda seguindo as ideias de Peirce, um signo só é *representamen* de algo se conhecermos o objeto do signo, ou seja, aquilo que é representado pelo signo. Se um signo-objeto não faz parte das referências pessoais e culturais do intérprete, não há possibilidade de o signo ser aplicado, de denotar o objeto para o intérprete. Assim, embora os signos possam ser inúmeros e diferentes, todos teriam um fio comum: a vinculação do significante ao referente e ao significado. Todos os signos podem significar algo além deles mesmos.

Peirce propõe a distinção de três tipos principais de signos: o *ícone*, o *índice* e o *símbolo*. O *ícone* mantém uma analogia com o que representa, isto é, com seu referente. O *índice* corresponde à classe dos signos que mantém uma relação casual de contiguidade física com o que representa, e, finalmente, o *símbolo* corresponde à classe dos signos que mantém uma relação de convenção com seu referente.

Esses estudos feitos por Peirce são muito úteis para a compreensão das ilustrações e seus diferentes tipos, assim como para a compreensão de seu modo de funcionamento. Outro grande linguista que estudou uma ciência dos signos foi o suíço Ferdinand de Saussure. Ele partiu do princípio de que a língua não era o único sistema de signos que exprime as ideias para a comunicação. Ao estudar a natureza do signo linguístico, caracterizou-o como uma entidade psíquica de duas faces que não se separam, unindo um significante (os sons) a um significado (o conceito).

A relação entre significante e significado, ou entre os sons e sentidos na língua, foi apresentada como “arbitrária” por Saussure, ou seja, convencional, por oposição a uma relação dita “motivada”, quando tem justificações “naturais”, como a analogia ou a contiguidade.

Vimos, portanto, que a ilustração se tornou sinônimo de representação visual e logo, outro estudioso, o francês Roland Barthes, se propôs, como objetivo, pesquisar se a ilustração contém signos e quais são eles, inventando sua própria metodologia. Essa propõe ressaltar que os signos a serem apresentados têm a mesma estrutura que a do signo linguístico, elaborado por Saussure: um significante ligado a um significado. Barthes considera ainda que, ao se obter significados do objeto analisado, procurando elementos que fazem emergir tais significados, associam-se a eles significantes encontrando signos

plenos. Os pontos comuns nos estudos de muitos pensadores acerca da ilustração é que ela indica algo que, embora nem sempre remeta ao visível, traz algumas marcas do visual. Observamos, também, que ela depende da produção de um sujeito.

Uma vez que as ilustrações de Luís Jardim podem ser vistas como um instrumento de comunicação, fruição estética e conhecimento, nosso trabalho será decodificar os signos visuais. O texto escrito não consiste em decodificar os signos visuais, pois as intencionalidades do autor nem sempre coincidem com a recepção da imagem, sendo que há inúmeros significados suscitados na mente do receptor.

Para a estudiosa Josina Nunes Drumond (2008), em seu livro *As dobras do sertão - palavra e imagem*, a relação se dá “como em uma roda-viva, imagens engendram palavras ou outras imagens que, por sua vez, engendram mais imagens e palavras, que vão se desdobrando infinitamente” (DRUMOND, 2008, p.203). A autora ainda completa que as linguagens artísticas se citam reciprocamente, desencadeando novas criações artísticas, a que chamaremos aqui de tradução intersemiótica.

“O próprio pensamento já é intersemiótico”, diz Plaza (2016, p.21), ao analisar a teoria de Peirce, pois, na medida em que os signos apresentam à mente os objetos de espécies diferentes, eles se completam uns aos outros. Júlio Plaza diz que a tradução intersemiótica vai além da interpretação de signos linguísticos por outros não linguísticos, pois não é o código que define se a linguagem é indicial, icônica ou simbólica, mas as leis e os processos de articulação de linguagem que se efetuam no interior de um suporte ou mensagem (Id., p.67).

Com isso, tocamos num ponto importante para o trabalho, pois, quando há a mudança de linguagem, pressupomos que estamos lidando com limitações, causalidades e especificidades de linguagens diversas, como a “palavra”, sua materialidade e visualidade. Jardim aproveitou bem, em sua linguagem gráfica, a materialidade do texto escrito, ou seja, o intertradutor, se é que podemos chamá-lo assim, sabendo fazer suas escolhas imagéticas de forma significativa.

2.2 Ilustração: “...Às vezes, em lugar de nossa imagem, assombra-nos alguma outra...”

Ao retomar alguns estudos já realizados anteriormente⁷, percebemos que, ao tentarmos interpretar um livro, torna-se impossível nos desvincular da história de vida e do momento histórico social no qual se dá a experiência estética. Vemos a ilustração de acordo com a ótica e as referências pessoais e culturais do observador.

No livro *Introdução à análise da imagem* (1996), Martine Joly diz que interpretar não consiste em tentar encontrar uma mensagem preexistente, mas em compreender como essa mensagem, nessas circunstâncias, pode provocar significações. Na mesma direção, a autora lembra que, logicamente, são necessários limites e pontos de referência para uma análise, o que permitirá elaborar, em detalhes, interpretações mais fundamentadas e mais coletivas, com a consciência de que não é possível dar-se conta da totalidade ou da variedade das interpretações individuais.

A mesma estudiosa completa e reafirma as ideias anteriores, ao dizer que: “para analisar uma mensagem, em primeiro lugar devemos nos colocar deliberadamente do lado em que estamos, ou seja, do lado da recepção” (JOLY, 1996, p.34). Tal posicionamento não nos livra, contudo, da necessidade de se rever o contexto histórico de surgimento da obra, a narratividade, o autor e outros elementos.

Ao analisar o efeito da relação palavra/imagem, o receptor a ressignifica, a atualiza e produz interpretantes de acordo com sua intenção. As significações mudam de pessoa para pessoa, e as ilustrações produzidas no passado não tinham, na época, a mesma significação que a elas atribuímos na contemporaneidade. Observemos o que explicita Gianotti (2005) ao falar da imagem artística:

Mais do que exprimir de maneira intuitiva e vital a verdade de um objeto ou de uma situação, penso que este é representado pelo quadro a fim de que a imagem sirva de ponte para que o pintor esburaque o mundo cotidiano com sugestões de outros mundos técnica e subjetivamente marcados. Um quadro é passagem orientada. (GIANOTTI, 2005, p.89).

Vimos que, para compreender um livro, necessita-se levar em consideração seus contextos de comunicação, suas especificidades culturais e a historicidade de sua

⁷ Em 2007, cursei o mestrado em educação, cultura e organizações sociais na Universidade do Estado de Minas Gerais/ *Campus* Divinópolis, onde fiz análise de alguns livros infantis, focalizando a relação palavra/imagem presente neles. Logo neste subcapítulo haverá assuntos já expressos na dissertação defendida, mas que se tornam, novamente, relevantes para o atual estudo.

interpretação. Interpretar é reviver aspectos da história, das mitologias e representações dos observadores/leitores.

Ler um livro ilustrado é uma experiência de concatenação expansiva do entendimento onde o leitor se volta do verbal para o visual e vice-versa pois as palavras e as imagens podem preencher as lacunas umas das outras como bem pode deixar para o leitor completar evocando a intuição (NIKOLAJEVA, SCOTT, 2011, p.14-15).

Um aspecto delicado e polêmico na análise de uma ilustração é o uso do parâmetro verbal para descrevê-la e analisá-la. Na presente pesquisa damos vazão ao pensamento verbal que as ilustrações suscitam, sem, contudo, deixar de reconhecer que tal procedimento não abrange os aspectos não-verbais, silenciosos que a ilustração possui.

A abordagem mencionada acima é tratada no livro *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente* (DEBRAY, 1993), obra na qual o autor afirma que se pode e deve-se falar de qualquer imagem, porém ela própria não é capaz de fazê-lo⁸. Uma ilustração pode ser infinitamente enigmática, tendo infinitas versões potenciais, posto que é dotada de uma polissemia inesgotável. Manguel, em seu livro *Lendo imagens* (2001), expõe seu ponto de vista: “A linguagem humana é feita de palavras que se traduzem em imagens e de imagens que se traduzem em palavras – ambas são as matérias que somos formados” (MANGUEL, 2001, p.358).

Complementando as ideias de Manguel, Luís Camargo (2003) afirma com veemência que a ilustração é um texto. E que não é incomum ler ou ouvir falar da ilustração como se ela fosse apenas um prolongamento do texto, uma espécie de eco, incapaz de “falar” por si. Essa hipótese leva o leitor a buscar na ilustração apenas os significados do texto escrito, empobrecendo sua compreensão, pois aquilo que a ilustração “diz”, e não está no texto escrito, não é percebido. “Os estudos literários em geral negligenciam o aspecto visual ou tratam as imagens como secundárias” (NIKOLAJEVA, SCOTT, 2011, p.17), um livro ilustrado somente é “revelado” se há uma leitura da interação entre palavras e imagens (idem, p.18).

⁸ Como não é o objetivo do trabalho discutir o conceito de imagem sugerimos ver, entre outros: MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio*/ Tradução de Rubens Figueiredo, Roaura Eichemberg e Cláudia Strauch – São Paulo: Companhia das Letras, 2001; DEBRAY, Régis; *Vida e Morte da imagem: uma história do olhar no ocidente* - Tradução de Guilherme Teixeira – Petrópolis, RJ: Vozes, 1993; GIANNOTTI, José Arthur. *O jogo do belo e do feio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005; JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*/; tradução Marina Appenzeller – Campinas, SP: Papyrus, 1996 – (coleção Ofício de Arte e Forma) e BARBOSA, Ana Mae. *A imagem no ensino da arte*. São Paulo: Perspectiva. 2001.

Nesta tese entendemos que a ilustração é a imagem que dialoga com o texto verbal, sendo que ela pode ser metafórica, metonímica, relatar eventos anteriores ao narrado, dar novas informações, trazer novos planos narrativos ou criar diálogo entre diferentes planos narrativos, alterar a ordem dos eventos, entre outros aspectos.

Leonor Lopes Fávero e Ingedore G. Villaça Koch propõem dois conceitos de texto: um *lato* e um *stricto*. Em sentido *lato*, o termo “texto” designa “toda e qualquer manifestação da capacidade textual do ser humano, (...), isto é, qualquer tipo de comunicação realizado através de um sistema de signos”. Já em sentido *stricto*, o “texto consiste em qualquer passagem, falada ou escrita, que forma um todo significativo, independentemente de sua extensão” (FÁVERO; KOCH, 1994, p. 25).

Logo, podemos, portanto, falar das ilustrações de Luís Jardim como um tipo de texto *visual* ou *discurso visual*. Essa ampliação não é gratuita. Ela visa aproximar os estudos da linguagem e os estudos da imagem, para facilitar a compreensão da ilustração (CAMARGO, 1995, p.3).

Depois dessa reflexão acerca da ilustração, notamos ser essencial também dirigirmos, ainda que brevemente, nossas observações à “estética da recepção”, por ser uma teoria da literatura que tem como base a ideia de que o leitor não é um sujeito passivo, mas que contribui de forma criativa na leitura do texto. Tal teoria nasceu na Alemanha e foi proposta nos trabalhos fundadores de Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss desde finais dos anos 1960. Para Jauss, é admissível estudar historicamente o artifício das obras a partir da sua recepção. Ainda, ao estudarmos a obra do ponto de vista de sua recepção, estamos contribuindo para enfatizar o diálogo entre a relação autor/obra/leitor (BELO, 2002, p.69).

Logo, ao interpretar o livro *Primeiras estórias*, devemos ter como ponto de partida a ideia de que somos seres históricos, ou seja, temos uma história pessoal e cultural, determinadas pelo tempo e espaço em que vivemos. Portanto, nosso olhar debruçado sobre o livro é fruto de uma vivência determinada pela sociedade, pela cultura e pela época, bem como pelos valores, pelas ideias, pelos sentimentos e pelas emoções que vão construindo uma rede complexa de significações.

Os pontos comuns nos estudos de muitos pensadores acerca da ilustração é que ela indica algo que, embora nem sempre remeta ao visível, traz algumas marcas do visual e, além disso, que ela depende da produção de um sujeito.

Debray (1993, p. 41) afirma e comprova que, desde algumas dezenas de milhares de anos, as ilustrações levam os indivíduos a sempre agir e reagir diante delas, quer

tenham um efeito de alívio ou venham a provocar selvageria, maravilhem ou enfeitem, sejam manuais ou mecânicas, fixas, animadas em preto e branco, em cores, mudas ou falantes.

Assim, pode-se afirmar que existe uma relação do observador com a ilustração do livro *Primeiras histórias*, e que essa relação depende de como foi pensada pelo seu produtor. Esse provavelmente a vê como algo a mais, como um objeto que possui uma aura de sentidos múltiplos, e o observador, de maneira perspicaz, busca analisar suas representações e ambiguidades (GIANNOTTI, 2005, p. 25).

Tais representações podem vir a extrapolar o previsível, o conhecido. No fazer da ilustração, principalmente se for uma ilustração artística, pode haver a condensação da intuição, da percepção, do sentimento/pensamento e o conhecimento do produtor. E pelo poder de tais coisas, o observador pode vir a captar uma forma de sentimento que o nutre simbolicamente, ampliando suas representações. De fato, dependendo das ilustrações contempladas e das narrativas lidas, o ser humano pode realizar uma infinidade de leituras, porque é também infinita a capacidade de perceber, sentir, pensar, imaginar, emocionar-se e construir significações diante das ilustrações.

Para que esse mundo ficcional complexo venha a permanecer, é necessário ter um leitor que distinga os códigos utilizados, que tenha expectativas culturalmente determinadas. Satisfeitas essas exigências, têm-se, então, as condições propícias para a gênese do sentido. Mas o novo sistema só se torna semiótico, isto é, só é capaz de significar, a partir do encontro dos objetos com a mente que os interpreta. Suas ilustrações nos conduzem para um entrelaçamento de “vozes”, de mescla de olhares. As fronteiras entre palavras, ilustrações, artes plásticas, poesia se pulverizam; as linguagens se hibridizam. Uma vez que as ilustrações contribuem para ampliar ainda mais o potencial estético da obra literária, pode-se dizer que elas acrescentam ludicidade e produzem afetos no leitor que, tocado por elas, passa a ler no objeto livro uma possibilidade de extensão e de ressignificação da sua vida.

A forma como Luís Jardim produz suas ilustrações reflete uma postura, diante da arte e do objeto artístico, que considera o leitor não como um sujeito totalmente independente do texto, ou como sujeito preso às interpretações que ele, como artista, pretendeu quando criou a obra: essa postura está de acordo com a ideia de que é possível, ao leitor, interagir com a obra artística não apenas pela soma de interpretantes, mas

criando um novo objeto que terá sua forma final definida por essa interação e, ainda, pelas inferências externas e acontecimentos imprevistos.

2.3 “Sobreabriam-se-me enigmas”: em busca de definir uma base teórica

Para definir a base teórica desta tese optamos, ainda, por Umberto Eco, em seu livro *Os limites da interpretação* (1990). O recorte que faremos está na segunda parte do livro, onde o autor disserta sobre os aspectos da semiose hermética. Eco afirma que:

No mito de Hermes são negados os princípios de identidade, de não-contradição e de meio excluído, as cadeias causais enrolam-se sobre si mesmas em espiral, o depois precede o antes, o deus não conhece os confins espaciais e pode estar, sob formas diferentes, em diferentes lugares ao mesmo tempo. (ECO, 1995, p. 23).

Por que recorrer a Hermes? Ele é o deus do infinito, da constante metamorfose, das sincronicidades, mestre das engenhosidades, amante das Graças, dos sonhos. Ele pode ocupar vários espaços sob diferentes formas, tudo ao mesmo tempo. Há quem diga que ele inventou a alquimia e era o guia das almas em jornadas místicas. Por tudo isso, já é possível visualizar que os textos de Rosa/Jardim trazem a qualidade de serem *herméticos* por apresentarem correspondências com as características desse deus. Diz-se de Hermes que ele oferece, aos que desejam, mensagens *secretas e profundas* (ECO, 1995, p. 24), que não estão nas superfícies dos textos. Para Eco, os deuses falam através de mensagens hieroglíficas e enigmáticas.

Quanto a isso, podemos reconhecer o quanto as ilustrações do *Primeiras estórias* são semelhantes aos hieróglifos e esses, para Eco, apresentam uma *verdade*, que já sabíamos desde o começo dos tempos, mas da qual nos esquecemos. Os textos enigmáticos conservam uma *aura sagrada* (p.24). Além disso, no uso da linguagem hermética, quanto mais ela se valer de símbolos, ambiguidades e polivalências, mais estará apta a *nomear um Uno* (Id., p. 25).

Guiados pelos textos de Rosa/Jardim, unindo a essa ideia do *Uno* de Eco, pensemos que cada sequência de imagem analisada nesta tese contém um “segredo iniciático” (Id., p. 25) e que, caso consigamos desvendá-lo, ele irá remeter a outro segredo, num movimento labiríntico e serpenteado. E, para Eco, não existe um segredo final ou, se ele existe, é que “tudo é segredo”. Sendo assim, nos livramos da carga de dar

conta de todos os mistérios que envolvem os textos do *Primeiras estórias*, pois se trata de uma interpretação inesgotável.

Esse “saber hermético”, que consideramos estar presente em *Primeiras estórias*, também está no discurso dos alquimistas, dos cabalistas, dos gnósticos e no platonismo medieval, para mencionar alguns exemplos. Ou seja, o modelo hermético é um modelo que está junto aos místicos, conhecedores das ciências ocultas.

Umberto Eco diz que interpretar uma obra dotada dessa “tradição hermética” ou “uma mística da interpretação ilimitada” (1995, p. 31), pode ser perigoso, pois, ao perceber muitas conexões, nota-se um universo aberto, de modo que é preciso cuidado com a ideia de que o texto “diz tudo”, ainda que afirme que “sob certo ponto de vista, toda coisa tem relações de analogia, continuidade e semelhança com toda e qualquer outra” (Id., p. 32- 33). Diante disso, o autor alerta para uma interpretação sã, que escape da “síndrome da suspeita”.

A grande questão não versa em pensar que o mundo é um texto que pode ser interpretado, mas, sim, em reagir ao mundo do texto produzindo outros textos (Id., p. 279). Pela semiose hermética é possível deslizar de significado para significante, podendo encontrar um significado universal e transcendental, representando a plenitude do significado; entretanto, esse seria continuamente proposto, ainda que o significado último seja o segredo inatingível, levando a uma interpretação infinita.

Esse tipo de texto pode nos levar a leituras errôneas, já que nele o interpretante fica caçando secretos jogos, associações, imagens ambíguas. Para isso, Eco recorre a Peirce quando esse fala que um signo é algo mediante o conhecimento do qual conhecemos algo *a mais*. Para Eco, o signo é algo mediante o conhecimento do qual conhecemos algo *diferente* (Ibid., p.280). E qual o parâmetro que nos possibilita avaliar um texto hermético? “Existe um sentido dos textos, ou melhor, existem muitos, mas não se pode dizer que não exista nenhum ou que todos sejam igualmente bons. Falar dos limites da interpretação significa apelar para um *modus*, ou seja, para uma medida” (ECO, 1995, p. 34).

O texto de Rosa/Jardim, sendo hermético, para ter seu significado completo teria de ser lido através de todas as possibilidades contextuais, prevendo todas as inserções do signo, através de uma interpretação que não tivesse limites. Obviamente, somente um leitor ideal conseguiria tal proeza.

Continuando na busca da nossa base teórica, enfatizamos ainda que Umberto Eco apresenta as características de um texto hermético, baseando-se no discurso alquímico.

Ao ler a teoria do semioticista italiano, consideramos que ela seja perfeitamente análoga para *Primeiras estórias*, e afirmamos, assim, que se trata de um livro cujas linguagens são hermético-alquímicas.

O discurso alquímico pode apresentar desde a famigerada ideia de que os alquimistas buscam transformar outros metais em ouro (alquimia prático operativa), ou se o *ouro* é, na verdade, um mistério religioso, como a própria transformação espiritual (Alquimia Simbólica), que está no plano das metáforas. “Se a linguagem alquimística é uma linguagem em que se manifestam símbolos de natureza variada, e como tal deve ser interpretada, então entramos na dinâmica do símbolo (religioso ou estético)” (Id., p.51).

Neste caso, para Eco, o texto de Rosa/Jardim, seria uma “manifestação da gnose hermética” (Ibid., p.50). O discurso hermético-alquímico traz uma criptologia muito misteriosa ao leitor comum e que até o próprio artesão tinha dificuldades de precisar nos processos da natureza que ele captava. Lembremos que os ilustradores e tradutores de Rosa relatam o quanto era difícil traduzir em imagens e palavras as ideias presentes em seus livros.

No discurso alquímico, “o autor fala do que já disseram outros alquimistas” (Ibid., p.52), o que é um fenômeno da Semiose Hermética, pois nisso consiste a simpatia da “semelhança universal”. A linguagem é reelaborada de forma a usar novas palavras e novas imagens, que traduzem o significado de várias outras; assim, o sentido desliza sempre em busca do segredo, apontado por outros textos que vieram antes. Essa explicação de Umberto Eco nos conduz à ideia de que Guimarães Rosa sempre retoma o discurso de outras místicas, como o Tarô, o Tao, o Budismo, o Cristianismo e o Zodíaco. E, por se tratar de um discurso hermético da Semiose Alquímica, lidaremos sempre com o indizível e as interpretações que faremos não poderão ser definitivas.

Outra característica que coloca o texto de Rosa/Jardim como um discurso hermético-alquímico é que “digam o que disserem os alquimistas, estarão sempre dizendo a mesma coisa” (Ibid., p. 53), ou “O paradoxo do discurso alquímico reside no fato de dizer uma infinidade de coisas mas ao mesmo tempo dizer apenas sempre uma única...” (Ibid., p. 61). Essa qualidade do discurso hermético-alquímico pode ser exemplificada pela presença constante da lemniscata ∞ no início e ou no final de cada ilustração⁹.

⁹ Não é novidade dizer que vários desenhos do livro *Primeiras estórias* ligam-se exatamente aos símbolos alquímicos. Consuelo de Albergaria (1977, p.70), diz que no conto “As margens da alegria”, há o símbolo da terra; em “Os irmãos Dagobé”, há o símbolo de mercúrio, “Pirlimpsiquice”, o símbolo do ferro; em “O cavalo que bebia cerveja” temos o sal hermético e em “Darandina” o símbolo alquímico da lua.

Para Umberto Eco, ler um texto que seja hermético-alquímico é uma experiência “enervante” (Ibid., p.55), pois ele sempre apresenta que algo vai ser revelado e, ao mesmo tempo, ocultado. Por ser permeado de símbolos, hieróglifos e alegorias, dentre outros elementos, ele deve ser lido como uma espécie de “ritual encantatório” (Ibid., p. 56), e se assim não fosse, os segredos que possuem tais textos poderiam levar a consequências ruins e interpretações maldosas.

Finalizando essa etapa, reafirmamos que o tipo de texto apresentado no livro *Primeiras estórias* é de base “hermético-alquímica”. Para assegurar isso, aproveitamos a condição principal para reconhecer tal característica, em consonância com os pressupostos de Umberto Eco de que um texto hermético-alquímico não pode ser explicado de forma econômica e faz relações com outros indícios. O autor pondera que:

(...) em cena a infinita traduzibilidade de um discurso para outro, de um termo para seu oposto, e nos dá a imagem viva de uma semiose hermética em ação, como processo em que passamos, *ad infinitum*, de símbolo para símbolo sem jamais podermos identificar a série de objetos e processos cujo segredo estaria sendo revelado. (ECO, 1995, p.61).

2.5 “...Por seus meios, pelos planos caminhos!”: percurso metodológico para se ler a obra *Primeiras estórias*

Nesta parte, que nomeamos de Percurso Metodológico, procuramos apresentar os procedimentos de análise que utilizamos para significar o discurso da relação palavra/imagem no presente trabalho.

Para a análise que ora propomos, buscaremos trabalhar com cinco contos do livro *Primeiras estórias* dado o fato de almejar, com esta tese, contribuir para avanços na discussão acerca da literatura rosiana. Porém, para exemplificar nosso percurso metodológico, usaremos, resumidamente, o conto “A terceira margem do rio”.

Para começar a análise, lemos o conto, primeiramente, de forma comum, despretensiosa; além disso, contemplamos suas ilustrações pensando em quais signos estariam ali presentes.

No segundo momento, relemos o texto já com ‘o lápis na mão’: circulando; grifando; acrescentando notas explicativas; olhando no dicionário a significação de algumas palavras; destacando estranhamentos ou subversões da ordem tradicional de leitura; estabelecendo relações; sentindo e intuindo uma direção de leitura. Enfim, lemos

fazendo uso dos recursos tecnológicos. Após isso, selecionamos alguns artigos escritos sobre o conto para ampliar os dados e o entendimento sobre os contos da obra.

Por exemplo, na fala “-Cê vai, ocê fique, você nunca volte!” (ROSA, 2005, p.77), fizemos anotações como: 1- frase com ordem do que não se quer; 2 - três significantes para significados semelhantes; 3 - gradação do pronome ‘você’; 4 - cada fragmento de frase é uma etapa do desligamento do pai.

Já na sequência de desenhos, temos, por exemplo:



FIGURA 02- *A terceira margem do rio*

Fonte: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005 (p.211).

Assim como em todas as interpretações das imagens, sempre escolhemos um ícone para começarmos. Ele pode estar no meio, no início ou no final da sequência de imagens. Neste trabalho, nos permitimos começar cada conto por um ponto diferente na sequência imagética. Para este conto, que estamos usando na exemplificação, tendo escolhido começar pela flecha, procuramos a sua significação dentro das possibilidades do contexto, tal como orientam as teorizações de Umberto Eco (1995).

Na leitura de Castro (1993), a flecha, além ser uma espécie de condensadora do texto literário, traz também sugestões simbólicas muito ricas, que se mesclam. Ela se atrela, por exemplo, à imagem zodiacal do signo de Sagitário e à possibilidade de ultrapassagem das condições normais da existência.

Dessa forma, o arqueiro pode ligar-se ao *pai*, por sua decisão e segurança. É ele que se projeta, tentando despertar-nos para a percepção do alto significado do seu gesto.

Aqui podemos perceber que, além de achar significados para a flecha, podemos ligá-la a dados do texto escrito, isto é, texto escrito e texto imagético, tomados como signos, que pertencem a linguagens diferentes, mas nada impede que sejam usados juntos formando uma nova linguagem.

Continuando a leitura, o próximo desenho atrela-se ao signo zodiacal de Libra, ou Balança, que participa do terceiro setor do zodíaco, correspondente ao período mitológico de Zeus e assinala a subida ao zênite, ou seja, o ponto vertical de um lugar que encontra

a esfera terrestre. A escolha do pai de ficar “rio a dentro” é semelhante a ser alguém que procura alcançar um novo estágio de percepção e que desponta à iluminação, à libertação da roda; do ciclo. Um retorno do homem a Deus.

O último desenho representa o infinito, a lemniscata, sendo também o símbolo do princípio básico do espiritismo, doutrina de Allan Kardec, que constituiu uma fonte de informação para Guimarães Rosa. No conto, há a seguinte frase: “nosso pai nunca se surgia a tomar terra, em ponto nem canto, da forma como cursava no rio, solto solitariamente” (ROSA, 2005, p.78). Assim, ligando o símbolo a essa passagem, podemos ver que o ato nômade de ir viver numa canoa pode ser entendido como a busca da própria infinitude; do aprendizado; o ser e não ser; o autoconhecimento; a integração total com a natureza.

Como pode se ver, nesta etapa, propomos fazer conjecturas no sentido dado por Umberto Eco (1995, p.15), quando ele propõe que elas devem ser aprovadas pelo complexo do todo orgânico do texto. Elas podem ser variadas, porém testadas na coerência do texto, evitando interpretações levianas. Podemos considerar que essa série de imagens que ‘indicam’ os contos, também agregam referências da Alquimia, da Gnose ao *Upanishad*¹⁰, dentre outras.

2.5 “Em literatura, eu sou visual”¹¹: Rosa e seu interesse plástico

Reiteramos a consideração de que o livro *Primeiras histórias* possui a autoria de dois grandes artistas: Guimarães Rosa e Luís Jardim. Infelizmente, encontramos várias publicações da mesma obra onde há apenas o texto escrito, sem as ilustrações originais, ou com outras ilustrações que não seguem as originais.

Consideramos tal atitude uma espécie de mutilação da obra já que, em seu projeto inicial, Guimarães Rosa solicita que o livro tenha a “curiosa orelha, em estilo enigmático ou charadístico”, e que isso seria “muito ao gosto” do escritor (PEREIRA, 2008, p. 122). Em um livro denominado *José Olympio, o editor e sua casa* (2008), onde se encontra

¹⁰ O conceito de *Upanishad* será apresentado em nota de rodapé na página 62 desta tese.

¹¹ Através das pesquisas sobre Rosa, realizadas no Instituto de Estudos Brasileiros - IEB da USP, onde encontram-se acervos de Guimarães Rosa, como cadernetas e caderno de estudos, observa-se como ele se preocupava com o visual. Cecília de Lara, em um artigo sobre a presença das apropriações rosianas de textos alheios, usa como epígrafe a fala de Rosa, empregada no título desse tópico, onde ele diz: “Em literatura, sou visual, só sei descrever aquilo que vi, efetivamente, e sonhei depois” (LARA apud NOGUEIRA, 2006, p. 86).

uma vasta pesquisa sobre os livros publicados pela Editora José Olympio, se diz que Rosa participava ativamente na criação das orelhas, capas e contracapas. E que ele inicialmente desenhava em diversas cores e tamanhos de letras (Id., p.114), além do fato de que ele gostava de desenhar e seus ilustradores seguiam suas indicações.

Em um depoimento realizado em 1994, Poty (Ibid., 119), um dos grandes ilustradores dos livros rosianos, diz que Rosa contava-lhe os episódios mais significativos do *Grande Sertão: Veredas* e, para as ilustrações, dizia: “Eu quero a coisa assim e assado. Não dizia o porquê. Nas vinhetas há temas babilônicos, esfinges, e no mapa as gárgulas da igreja de Notre-Dame”. Inclusive, em certo momento de diálogo entre os dois, Poty, ao ser indagado, disse que para algumas ilustrações Rosa não dava explicações, como, por exemplo, numa imagem solicitada por Rosa com um peixe chovendo em fios de luz, para o conto “Duelo”, em *Sagarana* (1968).

No *Instituto de Estudos Brasileiros* - IEB da USP, dentre os arquivos de Guimarães Rosa, há um caderno da série “*Estudos para a obra – Caderno 16*”- que apresenta anotações sobre pintura; desenhos; jogo de claro-escuro; figuras; fundos; traços. Junto a essas imagens, há o signo *m%*, que significa “meu cem por cento”¹², grafado pelo autor porque ali haveria, geralmente, uma possibilidade de apropriação do texto alheio.

Observando esse *Caderno 16*, notam-se algumas preocupações plásticas de Rosa, como, por exemplo, a preocupação da figura humana, em anotações sobre um nu de Coubert, onde se lê: “*m%*= por entre envoltórias de lençóis lavados e soltos”¹³ (*Caderno 16*, 1987, p.30), ecoado na imagem da personagem de *Grande Sertão: Veredas*, Otacília: “Otacília deitada, rezada, feito uma gatazinha branca, no covo dos lençóis lavados e soltos”. O “covo dos lençóis” remete também a um nu de Rembrandt, onde se lê: “*m%*: no quarto como no interior de uma gruta” (*Caderno 16*, 1987, p. 65).

¹² “Há, por exemplo, um número bastante grande de listas de diferentes cumprimentos, formadas de palavras, expressões, frases, provérbios, quadros etc, muitas vezes antecedidas do sinal *m%* (meu cem por cento), que aponta o elemento reproduzido ou passível de ser retomado na ficção. São registros da matéria criada, ouvida - a importância que o escritor dava à inventividade e à espontaneidade da linguagem oral é já muito conhecida - lida, reformulada. Comum é também a presença de anotação marginal indicando o texto em que o apontamento foi ou seria criado”. LARA, Cecília de. **Arquivo João Guimarães Rosa do IEB**. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17407>>. Acesso em: 14/07/2017.

¹³ Essas informações estão em: SOETHE, Paulo Astor. *Ethos, corpo e entorno: sentido ético da conformação do espaço em Der Zauberberg e Grande Sertão Veredas*. – Tese de doutorado defendida em 1999, p. 65.

Elza de Sá Nogueira (2006, p. 89) fala da pasta *E 17* do arquivo do escritor no IEB, tratando de anotações feitas por Rosa em visita a museus, o que demonstra a atenção que ele tinha pelas artes visuais. O autor apresenta especial interesse por imagens de bois, burros, vacas e cavalos. Em relação às cores, há também bastante empenho por parte do autor. Elza Nogueira (Id., p.90), associa, por exemplo a cor do polvilho branco do conto “Substância” com um quadro de Monet, onde há neve.

Em 1996, numa entrevista a Ana Luísa Martins Costa (PEREIRA, 2008, p.120), Poty contou que Rosa descrevia a forma da ilustração que queria, por exemplo, para a ilustração das capas de *Corpo de Baile*. O escritor sugeriu fazer as figuras da capa, de frente e da contracapa, de costas, como se fosse um palco, vistos pela plateia e pelos bastidores, conforme afirma o ilustrador:

Num dos volumes havia duas mulheres conversando, uma em traje de montaria. No dia seguinte recebi um telegrama dizendo que a mulher em traje de montaria tinha de parecer desquitada. Então, escolhi uma senhora lá, que por acaso era desquitada, e desenhei a cara dela. (POTY apud PEREIRA, 2008, p. 120).

Guimarães Rosa mudava as figuras e participava ativamente da preparação dos seus livros também em *Tutaméia*, cujos desenhos foram feitos por Luís Jardim. Nos originais rascunhados por Rosa foi solicitada a presença de um caranguejo, que é o símbolo do signo zodiacal de Câncer, signo de Rosa.

Vilma Guimarães Rosa, filha do autor, chama as ilustrações de *Primeiras Estórias* de “pictogramas” (1983) e afirma, em seguida, que: “Em *Primeiras estórias*, o índice é ilustrado, conto por conto, linha por linha, segundo esboços de sua mão, habilmente redesenhados por Luís Jardim” (ROSA, 1983, p. 73). A primeira edição do livro reafirma essas ideias, pois nela havia uma explicação dizendo que Jardim fez seus desenhos-miniaturas a pedido de Rosa, com “paciência chinesa”, compondo o índice geral.

Logo, com essa explanação, comprovamos que João Guimarães Rosa preocupava-se com o universo da visualidade. Ou seja, o universo literário do autor é atravessado pelo universo visual e isso também se dá no sentido contrário.

2.6 “Ninguém fez no mundo o que você fez”: uma breve apresentação de Luís Jardim

Optaremos, agora, por falar um pouco mais sobre a biografia do ilustrador de nosso objeto de pesquisa, pois percebemos que, em relação ao autor João Guimarães Rosa, temos uma vasta fortuna crítica, que dispensa maiores apresentações. Entretanto, quanto a Luís Jardim, ainda não se têm muitos estudos compatíveis com sua excelência. Portanto, tentaremos preencher, de forma insuficiente, a lacuna encontrada. Dizemos ‘insuficiente’ pois a obra do artista é riquíssima, merecendo várias teses sobre ela.

As informações a seguir foram retiradas de quatro livros que tratam da vida e da obra do autor. São eles: *Imagem e texto: homenagem ao pintor e escritor Luís Jardim* (FONSECA, 1985); *Luís Jardim/ ficção e vida* (DANTAS, 1989); *José Olympio, o editor e sua casa* (PEREIRA, 2008) e *O meu pequeno mundo* (JARDIM, 1976).

Luís Inácio de Miranda Jardim, o Luís Jardim, nasceu em 1901, em Garanhuns, Pernambuco, no dia de Nossa Senhora da Conceição, a saber, 08 de dezembro. Seu pai era cearense e sua mãe, pernambucana. Para sua infelicidade, precisou parar de estudar aos 13 anos por motivos de doença e nunca mais voltou a ter uma educação regular; porém, jamais abandonou os livros, a quem ele chamava de “professores mudos” (FONSECA, 1985, p.33). Desde criança, dedicava-se a fazer desenhos e a escrever histórias. Ele nunca deixou de desenhar, conforme afirma a seguir:

(...) era agarrado, desenhava cavalinho, boi, vaca, toda aquela influência do meio – meu pai tinha uma propriedade no sertão (...), influenciado pelo mato que eu gostava; de bicho, de gente, de tudo o mais; de modo que era isso (...), minha mãe subia pra ver, eu não estava lendo nada, mas fazendo desenho – desenho, desenho, desenho. (JARDIM apud FONSECA, 1985, p.35).

Quando já tinha saído do colégio, aos 14 anos, sua família, por questões políticas e outros mal-entendidos, passou por uma experiência terrível, conhecida por ‘hecatombe de Garanhuns’, em 1917. Esse fato foi uma chacina que ocorreu em sua cidade, onde mataram 13 pessoas, dentre elas, o pai e outros parentes, como tios e um sobrinho de Luís Jardim. Precisou, então, mudar para Recife e se empregar em uma casa. Foi nessa casa que Jardim, com muita dificuldade, teve aulas de inglês e foi o professor quem lhe apresentou sua futura esposa, Alice Alves Jardim, companheira por longos anos. Em Recife, também, frequentou o grupo da Esquina Lafaiete, onde conheceu Osório Borba e Joaquim Cardoso.

Sua ida ao Rio de Janeiro se deu em 1936, por influência de Gilberto Freyre, para fazer uma exposição de aquarela, na qual vendeu todas as obras e começou, cada vez mais, a se afirmar como artista dos desenhos e das letras. Depois foi a São Paulo, onde Monteiro Lobato o convenceu a ficar. Lá ele participou de um concurso de livro infantil, motivo pelo qual Jardim escreveu *O Boi Aruá* (1975) e, para espanto do autor/ilustrador, ganhou o 1º Prêmio do Concurso de Literatura Infantil do Ministério da Educação. Jardim recebeu muitos elogios e o próprio Lobato proferiu: “ (...) *O Boi Aruá* é o livro mais bonito do gênero escrito no Brasil” (FONSECA, p.37, 1985).

Outro livro ganhador de concurso foi o *Maria Perigosa* (1971), livro de contos vencedor do prêmio Humberto de Campos, em 1938. Curiosamente, Guimarães Rosa, cujo pseudônimo era Viator, também concorreu ao mesmo prêmio com os contos que viriam a se tornar, posteriormente, o livro *Sagarana* (1946). Na reta final do concurso, houve um empate entre Rosa e Jardim; porém, Peregrino Júnior desempatou a favor do segundo autor. Dessa forma, Jardim foi notabilizado como escritor e desenhista.

Manuel Bandeira, que, segundo Jardim, foi o “maior poeta que o Brasil já teve” (FONSECA, 1985, p.26), escreveu um poema em homenagem a ele, do qual transcrevemos alguns versos:

LUÍS JARDIM

(...)

Um jardim de muitas flores
E sem espinhos nenhuns:
Jardim de ilha dos Amores
Replantado em Garanhuns.
Louvo o desenhista exato:
Maneje lápis, carvão
Ou pena, trace retrato
Ou paisagem, é sua mão.

Segura, certa leve:
Nunca vi tão leve assim.
E é assim também quando escreve
Romance ou conto o Jardim.
Faz igualmente bom teatro,
Ótima crítica. Tem
Arte e engenho como quatro...
Deus conserve-o tal, amém!

Um dia a menina Alice
No País das Maravilhas
Passeava. Lula lhe disse:
“Vamos ter filhos e filhas”?
Casemo-nos! “E casaram-se”.
Mas os filhos não vieram.

Lula e Alice conformaram-se.
Foi o melhor que fizeram. (BANDEIRA, 1976, p. 242-243).

Um fato também curioso na vida de Luís Jardim é que foi ele quem datilografou o famoso livro de Gilberto Freyre, *Casa-Grande & Senzala*, pois era amigo de Ulisses Freyre (irmão de Gilberto) e esse confiava em Jardim, pois sabia que ele iria guardar segredo sobre o livro. Para Freyre, a arte de Luís Jardim era “uma arte animada de visão de pintor”. (DANTAS, 1989, p.110).

Em 1949, Jardim estreia seu livro de romance *Confissões do meu tio Gonzaga* (1980), editado pela José Olympio, a grande detentora dos direitos autorais das obras de Luís Jardim. Quanto ao gênero do teatro, em 1958, ganhou mais um prêmio com a obra *Isabel do Sertão* (1978). Outro elogio importante para o ilustrador/escritor surgiu quando ele escreveu as *Proezas do Menino Jesus*. Antes de publicar a dada obra, enviou os originais ao Dr. Alceu Amoroso Lima (Tristão de Athayde) e, na carta-resposta, havia a frase que dá título a este tópico: “Ninguém fez no mundo o que você fez”¹⁴ (FONSECA, 1985, p. 41). Jardim sentiu uma grande alegria e, até mesmo, chorou com esses dizeres. Por esse livro recebeu o prêmio Monteiro Lobato de Literatura Infantil.

Após muito escrever e desenhar, em 1980, ele encerrou sua obra de ficção com a novela *O ajudante de mentiroso*. Luís Jardim faleceu dormindo, em primeiro de janeiro de 1987, em seu apartamento no Rio de Janeiro, onde vivera por muitos anos.

Já buscando finalizar esse tópico da tese, apresentaremos uma citação de Mário de Andrade, em nota à primeira edição do livro *Maria Perigosa*:

Luís Jardim principia por ter essa felicidade de ser nordestino, felicidade de que sabe se aproveitar habilissimamente. Seguindo naquela trilha em que Lins do Rego se tornou mestre, Luís Jardim se aproveita daquele contato mais íntimo que existe, lá nas suas bandas, entre casa-grande e senzala, pra um estilo de dizer que é de extraordinário e delicioso sabor. Sumarento sabor. (ANDRADE, 1971, p.08).

Sabemos que todas essas informações escolhidas para dizer sobre Luís Jardim ainda são insuficientes diante da grandiosidade de seu trabalho. Deixamos de mencionar

¹⁴ Escolhemos esse dito para ser o título do tópico por considerá-lo um grande e merecido elogio ao autor e ilustrador.

fatos importantes, como as ilustrações da maioria de suas obras e de outras, de grandes autores como Manuel Bandeira, Gilberto Freyre, Raquel de Queiroz e José Lins do Rego.

Diante do que foi dito, continuaremos a ler inter-semioticamente o texto de Guimarães Rosa e de Luís Jardim, confirmando que ambos os autores se configuram como grandes artistas do Brasil.

2.7 Labirintos sígnicos: características da obra *Primeiras estórias*

Ao pensarmos no título da obra que é objeto dessa tese, procuramos o verbete do dicionário *O léxico de Guimarães Rosa* (MARTINS, 2008, p. 209). Lá diz que a palavra “estória” é uma narrativa de ficção, um conto. Paulo Rónai, em seu ensaio “Os vastos espaços” (ROSA, 2005, p.22), pontua que o termo é um neologismo de sabor folclórico e que envolve uma aura mágica, tornando os contos diferentes de quaisquer outras narrativas. Já o “*Primeiras*” tem um caráter iniciático, como se, a partir delas, as outras estórias fossem possíveis (CASTRO, 1993, p. 16).

Outro ponto importante é que os vinte e um contos estão conectados. O primeiro com o último, explicitamente. O conto que marca o exato meio do livro é “O espelho”, delineando sua arquitetura meio labiríntica. Tal arquitetura já foi discutida em outros estudos e roteiros de leitura. Aqui seria de muito ganho retomar esses estudos, mas, devido à extensão da tese, optamos por enfatizar a capa do livro. Utilizaremos, como objeto, a 4ª edição de *Primeiras estórias*, da Editora José Olympio (1967). Buscaremos nos remeter à lombada, a alguns elementos da capa, da quarta capa e à folha de guarda.

Faça-se importante dizer que teremos, nesta etapa, uma visão mais geral de elementos desenhados, objetivando destacar algumas formas em conjunto com o todo. São elas: a forma de escrita dos nomes; a cor amarela; e, por último, o símbolo da lemniscata.

Iniciaremos pela lombada do livro, ou seja, o lado do livro onde fica a costura das folhas, mantendo-as unidas. Uma vez que os livros estão empilhados, ela é a parte mais visível e contém informações importantes sobre a obra.

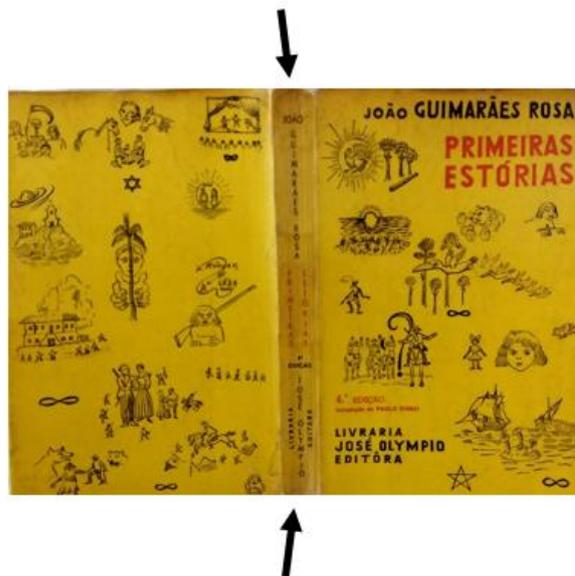


FIGURA 03: Capa do livro *Primeiras Estórias* com setas indicando a lombada.
 Fonte: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967 (capa).

Na referida lombada, a primeira informação que encontramos é o nome do autor, onde o primeiro nome, *João*, é escrito em horizontal, e *Guimarães Rosa*, em vertical. As palavras *Primeiras estórias*, em vertical e paralelas; *4ª edição*, em vertical e a editora, em vertical e paralelos. À primeira vista, não notamos muitas significações; porém, sabemos que, para Rosa, seu primeiro nome é muito importante¹⁵. Tanto o nome *João Guimarães Rosa*, escrito na lombada, quanto o título do livro, registrado na folha de guarda, vêm diagramados em forma de T, o que nos parece uma referência quase óbvia ao *Tao*:

O *Tao* tanto pode se referir ao livro fundamental do *Taoísmo*, o *Tao-Te-Ching* de Lao Tsé, com indiscutível influência no pensamento chinês, o Budismo Ch'an (Zen), como pode também ser compreendido como uma doutrina filosófica definida que serve de suporte a diversos sistemas, nos quais as noções de essência e existência ocupam lugar preponderante" (ALBERGARIA, 1977, p.120).

Em *Bruxo da Linguagem no Grande Sertão*, Consuelo Albergaria (1977, p.120) analisa o nome da personagem Otacília, onde as primeiras letras formam um anagrama de *Tao*. A autora nos explica que o significado da palavra *Tao* é caminho; via; uma ação que precisa ser percorrida.

¹⁵ Por indicações astrológicas, Rosa mudou a forma de escrever seu nome: se antes assinava Guimarães Rosa, passou a usar o "João" antes do sobrenome. (PEREIRA, 2008, p.119).

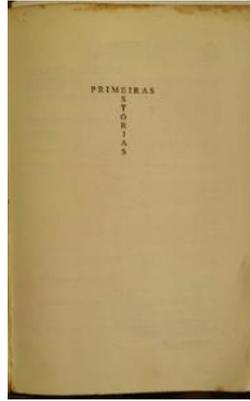


FIGURA 04 – Folha de guarda do livro *Primeiras estórias*.

Fonte: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967 (folha de guarda).

Antes de ser uma religião, o taoísmo é uma tradição que carrega a ideia de que o ser humano é convidado a descobrir a corrente que exerce, de baixo ao alto e do alto a baixo; da terra ao céu e do céu à terra; *Yin e Yang*; o princípio da ordem; regendo a atividade mental e o cosmo (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2008, p. 863). O princípio central do *Tao* é a “não ação”, uma receptividade ativa com o natural e com a vida; um caminho místico, vivido de acordo com os ritmos da natureza terrena e da existência celestial. Lao-Tsé aconselhava seus seguidores a serem tranquilos como as montanhas e a fluírem como os rios (O’CONNELL; AIREY, 2010, p. 38-39, vol.I).

Em seu discurso de posse para a Academia Brasileira de Letras, Rosa relaciona a sabedoria de um ministro com o *Tao* chinês. Ele afirmou que: “Desde cedo, apenas, também eu aprendera que o sábio fia-se menos na solércia e ciência humanas que das operações do *Tao*” (ROSA, 1968, p.68). A explicação para esse pronunciamento se dá em dizer que Rosa, assim como o ministro, aprendera desde cedo que o ser humano, “elemento do Todo que o engloba, só tem poder – *solércia e ciência* – na medida em que as ações acompanham o movimento do universo, ou seja, quando se integram no *Tao*” (UTÉZA, 1994, p. 43).

A palavra *Tao* é “representada por um ideograma composto de dois elementos, em que o primeiro significa *cabeça, chefe* e o segundo, *andar, ir adiante*, donde sua tradução por *Caminho, Via*”. É importante reconhecer que esse grafismo também remete ao Princípio, ou seja, à causa *primeira* que contém todas as manifestações; à energia espiritual que rege o cosmo (UTÉZA, 1994, p. 427-428).

A partir dessa definição, intuímos que o título *Primeiras estórias* está essencialmente ligado ao *Tao*, pois os temas tratados nos contos são primordiais, como

o amor, a infância, a loucura, o misticismo. Observe como o *Tao-te-King*, (apud UTÉZA, 1994), trata a ideia do “princípio”:

Era uma coisa não definida mas perfeita
Nascida antes do Céu e da Terra
Sem palavra e sem limite
Independente inalterável
Atirando-se em toda parte sem cansaço
Em suma, a mãe do Mundo
Não sabendo seu nome, chamo-a Via (UTÉZA, 1994, p.428).

Lembremo-nos que a palavra que mais define a poética rosiana é *Travessia*. Uma metáfora do *Tao*, que é a Via, o Caminho para o Uno. Rosa inicia *Primeiras Estórias* afirmando o seguinte: “Esta é a estória: esse conto, *As Margens da Alegria*, trata de um rito de iniciação de um menino que descobre ‘seu Caminho’” (ROSA, 2005, p.49); onde reconhece a vida, a morte, a tristeza, a alegria, a beleza, ou seja, o próprio trilhar da Via; a percepção entre ele e o cosmo. O último conto, *Os Cimos* finaliza-se com o “não fim” deste Caminho:

- “*Chegamos, afinal!*” – O Tio falou.
-”Ah, não. Ainda não...” – respondeu o Menino.
Sorria fechado: sorrisos e enigmas, seus. E vinha a vida (ROSA, 1968, p.209).

Embora de maneira sutil, a assonância e a aliteração da última frase já nos remetem à Via, ao *Tao*: “E VINhA a VIDa”.

Ainda nesse inesgotável estudo, sabe-se que o *Tao* se divide em duas forças que se opõem e se completam: o *Yang* (masculino; o racional; a energia solar) e o *Yin* (feminino; a intuição; a energia lunar), constituintes de uma dualidade fundamental, original e *Primordial*. Voltando à imagem da lombada do livro (Figura 03), reconhecemos que a junção dos nomes João + Guimarães formam a letra T, de *Tao*; abaixo, temos a palavra *Rosa*, delimitada como uma reta, e o título *Primeiras estórias*, como duas retas paralelas. Pesquisando os signos e símbolos (O’CONNELL; AIREY, 2010, p. 244, vol. I), descobrimos que uma linha reta, vertical, vem a ser um dos símbolos do elemento *Yang*; já a palavra *Rosa*, em duas linhas paralelas e verticais, representa o elemento *Yin*, assim como estão as palavras *Primeiras + Estórias*, o que gera o conceito de unidade; estado de perfeição.

Da lombada para a capa e contracapa do livro, o que nos salta aos olhos é a forte predominância da cor amarela. Em seu discurso de posse na Academia, Rosa proferiu: “Muito junto do braseiro, gente há às vezes que não se aquece direito, mas corre risco de

sapecar a roupa. *Eu gosto do amarelo*. Talvez enfim nunca pudesse ter sido chefe de gabinete, de ninguém; salvante mesmo só de um João Neves da Fontoura” (O Verbo e o Logos, In: *Em memória de João Guimaraes Rosa*, p.68, 1968 – grifo nosso).

Consuelo Albergaria (1977, p.49-50) explica que a frase “Eu gosto do amarelo” poderia estar descontextualizada e, até mesmo, esdrúxula para o momento. Mas a autora diz que, antes de Rosa proferir isso, ele fala do *Tao*, sendo que um dos elementos da trindade taoísta é o Velho Senhor Amarelo, Houang-Lao Kiun, um lendário rei que teria governado e unificado a China em 2.690 a 2.590 a.C, aproximadamente. Em seu reinado, apresentou atenção especial à saúde; por isso, a ele está relacionado o clássico “Tratado de Medicina Interna do Imperador Amarelo” e, igualmente, o calendário chinês; o taoísmo; a astrologia chinesa; os elementos Yin e Yang; o *Feng Shui* (CHERNG, 2006, p.63). Logo, percebemos que a escolha da cor amarela para a capa não se fez por acaso: quase todas as escolhas dos paratextos têm algo que vai além da mera iconografia.

A análise detalhada da capa e da quarta capa escapa aos objetivos deste trabalho. Contudo, achamos válido citar o signo que aparece com maior insistência: o símbolo do infinito ∞ , representado sete vezes na capa e quarta capa.

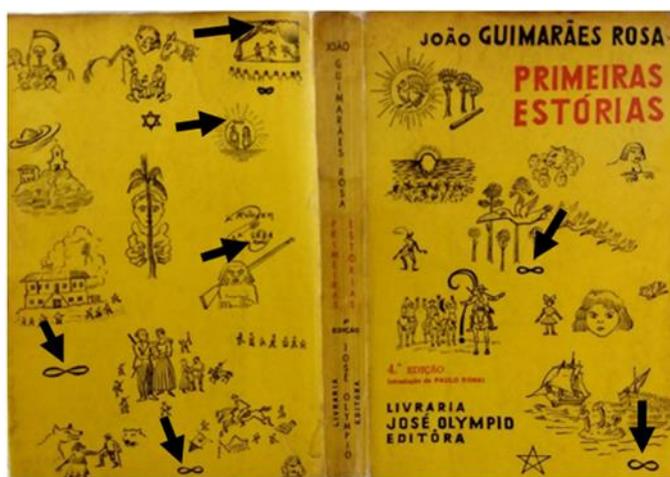
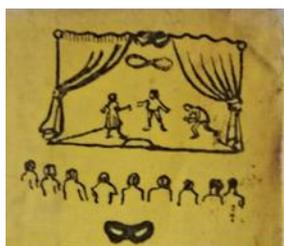


FIGURA 05 – Capa e quarta capa do livro *Primeiras estórias*, com setas indicativas mostrando a presença de sete símbolos do infinito.

Fonte: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967 (capa e quarta capa).

A presença desse símbolo é constante nas ilustrações, principalmente no índice que será apresentado *a posteriori*. Aqui, não notamos um ritmo ou traçado regular, e a lemniscata aparece próximo ou dentro de alguns desenhos. O fato de repetir sete vezes reafirma a ideia de infinitude, pois sabemos que este número, além de apresentar uma

aura de sacralidade, traz consigo, igualmente, uma certa ideia de ocultismo e infinitude. Acrescente-se que, além desse desenho ∞ , delineado de forma comum, também aparece diluído nos desenhos da capa e quarta capa, como um quebra-cabeça, um jogo de enigmas:



A



B



C

FIGURA 06 – A) Figura que remete ao conto “Pirlimpsiquice”; B) Figura que remete ao conto “Famigerado”; C) Figura que remete ao conto “Os irmãos Dagobé”.
 Fonte: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967 (capa e quarta capa).

Observa-se que, na figura A, além do símbolo delineado normalmente ao meio, há duas máscaras: uma nas cortinas e outra abaixo da plateia, sendo que ambas se assemelham bastante ao símbolo da lemniscata, trazendo a ideia de que tudo no teatro é infinito, inclusive a própria representação, que no caso, aqui, é imagética.

Já nas figuras B e C, as imagens humanas encontram-se próximas a dois desenhos que remetem a lemniscata; porém, elas assim o fazem de forma estilizada, como se o leitor precisasse completar o desenho, sendo que tanto o ponto de interrogação quanto a foice mostram somente uma parte da lemniscata.



FIGURA 07 – Lâmina 13 do Tarô de Marselha.
 Fonte: BANZHAF, Hajo. *O tarô e a viagem do herói*. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 1997. P.117.

Em relação à foice da morte, encontramos semelhanças com o arcano 13, do Tarô de Marselha. No caso da lâmina, o desenho do símbolo do infinito aparece na junção do corpo do esqueleto com a foice.

A lemniscata está também presente em outras ilustrações, da capa e da quarta capa, como por exemplo, na ilustração do conto “Darandina”, onde não há o desenho em si, mas a ideia dele:



FIGURA 08 – A) Figura que remete ao conto “Darandina”; B) Figura que remete ao conto “Darandina” com a lemniscata sobrepondo.

Fonte: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967. (Capa do livro)

3 LEITURAS DO VERBAL E DO IMAGÉTICO

A presente etapa deste trabalho corresponde ao que temos proposto desde o início da escrita: analisar o texto escrito e o texto imagético numa perspectiva intersemiótica.

3.1 Conto “Famigerado” – E o famoso assunto

A tríade da violência em *Primeiras Estórias* é composta por três contos: “Famigerado”, “Os irmãos Dagobé” e “Fatalidade”, sendo que, para a análise do primeiro conto, com citações, faremos uso da edição de 2005, publicada pela Nova Fronteira. Para esta tese optamos por analisar as ilustrações do segundo conto do livro, “Famigerado”, conforme segue:



FIGURA 9 - Índice do conto “Famigerado” – Ilustração de Luís Jardim.

Fonte: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967 (1ª orelha do livro).

A estória, que apresenta um tom meio anedótico, gira em torno da procura do significado da palavra “famigerado”, que fora adjetivado a um jagunço “com dezenas de carregadas mortes” chamado Damázio dos Siqueiras, um “homem perigosíssimo”. Quem imputou esse significante ao temeroso sujeito foi um “moço do governo”, que havia chegado há pouco tempo na região da Serra do São ão. Para Damázio, a tal palavra poderia significar um “nome de ofensa”; “desaforado”.

Damázio se apresenta com mais três cavaleiros “sopitados, constrangidos – coagidos” (ROSA, 2005, p. 55) ao doutor farmacêutico, narrador do conto, homem letrado que teria condições de dizer-lhe qual o significado da famigerada palavra. O farmacêutico, apavorado de medo pela iminência de uma violência física, usa de uma arma invisível: a ambivalência da palavra. E responde, então, que significava “inóxico”; “célebre”; “notório”; “notável”. O doutor afirma que este signo é dado a alguém que merece “louvor, respeito”. Depois disso, o jagunço dispensou os três cavaleiros, aceitou um copo d’água, sorriu, agradeceu, quis apertar a mão e foi-se embora. O narrador finaliza dizendo que tal situação é uma “tese para alto rir” (p.59).

Iniciaremos a análise pelo extremo da sequência de imagens: o símbolo do signo zodiacal de Áries. O desenho que temos no início da sequência é bastante instigante, pois ele apresenta-se de forma diferente ao que seria o ícone do primeiro signo zodiacal:



A

B

FIGURA 10 - Primeira imagem da sequência (A) e o tradicional símbolo do signo de Áries (B).

Fonte: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967 (1ª orelha do livro).

Fonte: AUBIER, Catherine. *Dicionário Prático de Astrologia*. São Paulo: Melhoramentos, 1988. p.23.

Ou seja, além do fato de o desenho evocar a ideia do signo de Áries, ele também se assemelha a um entrelaçamento de fios, formando uma curva ou até mesmo uma espécie de nó. A palavra “famigerado” tem o sentido de: “homem notável” e “homem mal afamado”. Logo o narrador se vê no limiar entre a verdade e a sagacidade, um nó metalinguístico que ele precisa desatar: o conto gira em torno dos nós do saber e da ausência de conhecimento; da imprecisão e da precisão semântica. Desta forma temos na ilustração, primeiramente, a linha curva/nó; depois, ao centro, essa linha se configura num

ponto de interrogação, que representa o estado da dúvida e, no final, essa dúvida é desfeita. Aqui temos um bom exemplo da “estética serpenteante”, onde a linha “danSa”¹⁶, lançando no espaço do papel novas experiências visuais.

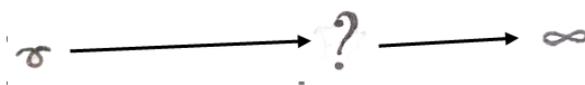


FIGURA 11- Índice do conto “Famigerado” enfatizando a metamorfose da linha, com setas inseridas por nós.

Fonte: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967 (1ª orelha do livro).

A linha, que antes era um nó, tornou-se uma lemniscata, “Esporou, foi-se (...)” (p.59). Com efeito, a tensão dramática se desfaz: “Outra vez aceitaria de entrar em minha casa.” (p.59), o que se evidencia até na espacialidade, com a possibilidade de aproximação amigável entre os protagonistas.

Contudo, o presente símbolo é ligado ao signo zodiacal de Áries, como aponta Consuelo Albergaria (1977, p.71): ela reconhece a presença de sete signos zodiacais nas ilustrações do livro *Primeiras Estórias* e dá ao conto “Famigerado” a ligação com Áries. Dessa forma, torna-se importante a análise desse signo e sua relação com o conto.

Para tanto, nossas fontes foram as seguintes: *Dicionário Prático de Astrologia* (AUBIER, 1988, p 23-25); *Arquétipos do Zodíaco* (BURT, 1988, p. 23-46) e o volume III da coleção *Mitologia Grega* (BRANDÃO, 2003, p.40-44), sendo que, nesse último, focalizamos as características do deus Ares, regente do signo em questão.

Áries pode ser definido como um signo zodiacal do elemento fogo; masculino; solar e fálico. Seu desenho representa os chifres de um carneiro: portanto, rege a cabeça. As pessoas nascidas entre 21 de março a 20 de abril, arianos, têm por características a impaciência; a impetuosidade; a agressividade e a violência; a coragem; a franqueza; o desejo de conhecer o resultado das sementes lançadas; têm impulso de poder; influência; buscam a realização dos seus objetivos pessoais; procuram aventuras e descobertas;

¹⁶ O verbo “dançar” e seus derivados foram, em princípio, grafados por Guimarães Rosa com a letra “s”; porém, nas edições da Nova Fronteira, foram substituído pelo “ç” (MARTINS, 2008, p.148). Certamente, tal “correção” ao texto empobreceu-o, tendo em vista que o movimento da letra cria uma relação imagética com o movimento do cosmo, da serpente e da natureza em geral. Essa afirmação pode ser comprovada no trecho a seguir, onde há um claro exemplo - fonético e semântico - do uso sibilante do som do “danSar”: “Oscilado, só se dançandoando, espumas e águas o levavam, o audaz navegante, para sempre, viabundo, abaixo, abaixo” (ROSA, 2005, p.160).

impõem-se sobre a mediocridade; sentem um desejo vingativo de destruir seus competidores e possuem uma relação conflituosa em relação ao sexo feminino.

O ariano “É antes de tudo um guerreiro” (AUBIER, 1988, p.24). No contexto em que o conto “Famigerado” se encontra, poderíamos dizer que Damázio dos Siqueiras “É antes de tudo um jagunço ariano”, com toda a caricatura que essa *persona* permite. Pois o narrador o descreve como um sujeito com “cara de nenhum amigo” (p.55); que “saíra e viera para morrer em guerra” (p.55); “brabo sertanejo” (p.56); “jagunço até na escuma do bofe” (p.56); “tipo de valentão” (p.56); “perverso brusco” (p.56); “catadura de canibal” (p.56); “gente brava” (p.56); “propunha sangue” (p.56); “feroz” (p.57); “com dezenas de carregas mortes, homem perigosíssimo” (p.57). Assim, com toda essa descrição, fica bem evidente a relação da imagem apresentada do signo de Áries com a leitura das ações do jagunço: ele possui a energia de um ariano, aquele que anda léguas para resolver uma situação carregada de eminente violência.

O deus grego que rege o signo de áries é Ares (em grego, sua designação romana é Marte), o deus da guerra sangrenta. No início do conto, o narrador já faz uma alusão ao arquétipo do mito, pois Damázio era homem “para morrer em guerra” (p.55) e “Sua máxima violência podia ser para cada momento” (p.56). Ares era filho de Zeus, e seu próprio pai dizia que ele era “o mais odioso de todos os imortais que habitam o Olimpo” (BRANDÃO, vol. I, 139), tendo tido muitos filhos, dentre eles *Demos*, o Terror, e *Phóbos*, o Medo (BRANDÃO, vol. III, p.40). Arquetipicamente, o narrador do conto poderia estar realmente diante do pai do medo, e esta palavra aparece algumas vezes no conto: “O medo O. O medo me miava” (p.56), como declara o narrador.

Nas tragédias gregas, Ares é quase sempre retratado usando capacete, escudo, espada e lança. Já Damázio, como um “brabo sertanejo” (p.56); usava um chapéu; tinha um semblante de “canibal” (p.56); segurava no pulso a ponta do cabresto do alazão, e “estava em armas – e de armas alimpadas” (p.56), dando ao leitor a possibilidade de entender que tal arma já estivera suja (de sangue?) em outros momentos (batalhas?). A sela que ele usava em seu cavalo era bem feita, rara de se achar na região: “Tudo de gente brava” (p.56).

Uma outra característica que chama a atenção no mito é que, em muitos momentos, Ares era sobrepujado por outros deuses, dentre eles Hércules, Diomedes, Alóadas e, sobretudo, por Atena, a deusa da sabedoria, pois ela, de forma sagaz, era capaz de burlar seu oponente, sendo a “vitória da inteligência sobre força bruta” (BRANDÃO, 2003, vol. III, p.43), o que nos leva a comparar à forma sagaz com que o narrador

conseguiu se sobressair da situação onde se encontrava, apresentando ao jagunço uma ressignificação da palavra “famigerado”. Dessa forma, tem-se um cenário de batalha metalinguística, onde podemos associar Ares com Damázio (guerra sangrenta; violência) e o farmacêutico com Atena (guerra estratégica; sabedoria).

Outro aspecto do signo de Áries, já mencionado acima, é o fato de o período ariano ser essencialmente masculino, tal como se dá no conto: “Era pra se empenhar a barba” (p.58), imperando a macheza e a honra; podemos observar que todos os personagens são homens, sendo que a presença da mulher se dá apenas na fala do jagunço, quando ele se refere à “mãe”, remetendo à sua origem. Damázio tem ares de desconfiar que a palavra “famigerado”, do qual ele foi chamado, remeta à honra maternas que tal designação, portanto, pode imprimir que ele seja “filho-da-puta”¹⁷: “— Vosmecê agora me faça a boa obra de querer me ensinar o que é mesmo que é: fasmisgerado... faz-me gerado... falmisgeraldo... famílias-gerado...?” (p.57); “ (...) Mais me diga: é desaforado? É caçoável? É de arrenegar? Farsância? Nome de ofensa?”(p.58). Ora, possivelmente o “nome de ofensa” que um jagunço matador repudiaria seria o palavrão¹⁸, revelando um significante que estaria associado à honra materna: “Trata-se da maior ofensa que se possa fazer a outra pessoa, pois atinge àquela que nos deu a vida” (MAIOR, 2010, p.96). Para afirmar a certeza ao desdobramento do significante, Damázio diz: “Vosmecê agarante, pra a paz das mães, mão na Escritura?” (p.58). Nessa fala, o matador apresenta elementos culturalmente sagrados, como as mães, a bíblia e, ainda, invoca a gestualidade “mão na escritura”, para, assim, não ter dúvidas quanto ao significante que se dobra.

Para finalizar a leitura da entrada ao arquétipo do signo de Áries, através da ilustração, podemos dizer que Damázio, regido pelo herói Ares, já atingiu, de alguma forma, uma certa maturidade que os arianos conquistam com o passar dos tempos. No

¹⁷ Para chegar a esta ideia agradeço às aulas na Pós-Graduação em Letras PUC Minas, ministradas pela Profª. Drª. Márcia Marques de Moraes. O artigo escrito por ela que analisa o conto “Famigerado” é “Do famigerado nome-da-mãe ao legítimo nome-do-pai; incursões etimológicas e psicanalíticas pelo texto rosiano”. In: **Revista da ANPOLL**, Brasília, n. 24, vol. I, 1º sem. 2008, p. 337–352;

¹⁸ Cumpre ressaltar, aqui, que, assim como a palavra “famigerado” expressa dois significados opostos, sendo, portanto, paradoxal, “filho-da-puta” também o é, podendo ser uma faca de dois gumes, que ora fere, ora elogia, representando um nó entre a consagração e o xingamento. Esse simbolismo sonoro e semântico conduz o leitor para além do lugar-comum da linguagem e para próximo ao inusitado. Igualmente significativos, à luz da proposta estética do texto, são também os silêncios, as omissões de palavras, o uso de parataxes e a estética “serpenteante”. Linguagem essa que também é silenciosa; camuflada; clandestina, sub-reptícia. Temos enfatizado essa característica por reconhecer que, ao leitor, é possível não somente ler a frase, mas jogar com ela, rastejar entre ela e senti-la.

conto, ele afirma ao narrador que já não é mais tão sanguinário: “...Cá eu não quero questão com o Governo, não estou em saúde nem idade...” (p.57). Essa maturidade também pode ser vista pelo fato de ele não ter matado de imediato o agente do governo, como possivelmente teria feito nos seus tempos de juventude. Na gestualidade apontada no conto, Damázio, ao falar, como um ariano, ainda agia de forma impetuosa “com arranco” (p.57); porém, calava-se e até mesmo sentia “arrependimento de ter começado assim, de evidente” (p.57), chegando inclusive a “cabismeditar” (meditar de cabeça baixa) sobre o momento.

Na sequência de imagens para o conto “Famigerado”, Luís Jardim desenhou, após o símbolo do signo de Áries, oito cavaleiros: os três primeiros indo para a esquerda; outro para a direita, empinando o cavalo; um ponto de interrogação no meio; outro cavaleiro, virado para a esquerda, onde há o ponto de interrogação; três outros indo para a esquerda, seguido pela lemniscata. Trataremos desses personagens que se espelham.



FIGURA 12 - Índice do conto “Famigerado”, enfatizando o espelhamento. Retiramos as imagens nas extremidades.

Fonte: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967 (1ª orelha do livro).

Os três cavaleiros que aparecem em sentido contrário ao ponto de interrogação provavelmente eram os “outros, tristes três”¹⁹ (p.55) que acompanhavam Damázio e mal olhavam para o narrador; na verdade, “nem olhassem para nada” (p.55), posto que eram tão receosos quanto o narrador, além do fato que formavam uma “tropa desbaratada” (p.55); estavam constrangidos por terem sido forçados, “coagidos” (p.55) a seguirem o jagunço, que mandava neles, os regia como um maestro. O fato de os “tristes três” não estarem voltados para o ponto de interrogação demonstra que eles não estavam necessariamente muito interessados no significado da palavra “Famigerado” mas, sim, que estavam na presença dos protagonistas pelo medo que sentiam de Damázio: “Semelhavam a gente receosa...” (p.55). Assim que a resposta da pergunta motivadora do

¹⁹ A sonoridade do termo remete ao popular trava-língua “Três tigres tristes”.

conto satisfaz Damázio, ele dispensou os cavaleiros e, dessa forma, partiram para testemunhar a resposta dada pelo farmacêutico, o que pode justificar o fato que, na imagem, eles estão em sentido contrário a Damázio.

Porém, na ilustração há duas imagens de Damázio: espelhadas, voltadas para a interrogação, conforme segue:



FIGURA 13 - Índice do conto “Famigerado” enfatizando o espelhamento, retiramos as imagens nas extremidades.

Fonte: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967 (1ª orelha do livro).

Essa imagem pode refletir não somente um Damázio valente, corajoso mas, também, um sujeito que guarda seu medo e suas inseguranças, pois carrega consigo sentimentos que são universais, como a dúvida em torno de uma palavra que fora direcionada a ele através da avaliação do outro. Para Guimarães Rosa, “a linguagem e a vida são uma só e mesma coisa” (COUTINHO, 1983, p. 202) e, assim sendo, praticamente todas as falas do jagunço terminam com reticências, demonstrando insegurança e dúvidas quanto ao que dizer.

Na ilustração, a figura do sertanejo se duplica diante do ponto de interrogação: é como se, neste ponto, houvesse uma porta para o destino das personagens, caso a resposta do farmacêutico fosse outra e ele reafirmasse que “famigerado” era realmente alguém de “má fama”, o que tornaria tudo diferente: “Assim no fechar-se com o *jogo*, sonso, no me iludir, ele *enigmava*” (p.57 – grifos nossos). Nessa citação, o narrador mostra ao leitor que havia realmente um jogo através do qual se protagonizavam a linguagem oral e a letrada, ambas motivadas pelo desejo de saber de um sertanejo. Eduardo Coutinho, no artigo “Guimarães Rosa e o Processo de Revitalização da Linguagem” (1983, p. 202), afirma que, para Rosa, a linguagem é a própria expressão da vida, e que o autor/poeta, ao “cabismeditar” sobre os significados da linguagem, passa por um procedimento de descobrir a “si mesmo e repete o processo da criação” (Id., p. 202). Logo, no jogo linguístico, o poder da palavra representa uma possibilidade de (re) construção das identidades do jagunço e do doutor.

A forma de desenhar uma imagem central, e outras que se duplicam em torno dela, é comum nas ilustrações dos contos do livro *Primeiras Estórias*, mas, em “Famigerado”, torna-se mais evidente, pois no próprio texto escrito há também uma possibilidade de se ler algumas expressões onde há um movimento especular, tais como em: “oh-homem-oh” (p.55); “O medo O” (p.56); “és-não-és” (p.56); “se sério, se” (p.57); “que é que” (p.58); “é que é” (p.58). A ambiguidade do espelho está também nas figuras de Damázio e do doutor, pois ambos, de certa forma, faziam jus ao adjetivo “famigerado”: no caso de Damázio, explicava-se pela fama da violência e ignorância; quanto ao farmacêutico, pela fama do conhecimento.

A situação de espelhamento invertido, que a ilustração mostra, se dá de várias formas no conto, até mesmo na própria espacialidade, onde se marcam o interior e exterior da casa e, também, na ideia de letrado e de pouco estudo; a paz e violência; dúvida e saber; mentira e verdade; a lei do governo e a lei do sertão. A palavra “famigerado” é também um espelho invertido, pois ela diz algo e também significa o oposto disso. Para Rosa, “uma pessoa que não faz da linguagem um espelho do seu próprio ser não chega a existir” (COUTINHO, 1983, p.202).

O ponto de interrogação que se centraliza na ilustração representa, justamente, o enigma da construção da linguagem, presente na obra de Guimarães Rosa em geral; porém, no conto “Famigerado”, o modo de se pensar a linguagem como enigma está potencializado, pois apresenta justamente o jogo linguístico e suas possibilidades dramáticas existenciais ou, como diria o próprio Guimarães, o fato de serem os livros tentativas de pesquisar o “mistério cósmico”, pois “precisamos também do obscuro” (ROSA, 2003, p.238), uma porta para o infinito ∞ .

3.2 Conto “A menina de lá” – “...de entusiasmar adultos e crianças”

Em geral, a presença da criança, na literatura de Rosa, é fundamental. No livro “Primeiras estórias” é ela quem praticamente assume o protagonismo, pois a presença pueril está nas posições extremas das sequências dos contos “As margens da alegria” e o “Os cimos”. Dessa forma, é uma criança que inicia e finaliza o livro e, no centro, ainda temos “A menina de lá”; “Pirlimpisquice”; “Nenhum, nenhuma” e “Partida do audaz navegante”.

O conto que iremos analisar, “A menina de lá”, nos conta a trajetória de uma criança peculiar, descrita como “cabeçudota e com olhos enormes” (ROSA, 2005, p.65), que tinha quase quatro anos e fazia milagres.



FIGURA 14 - Índice do conto “A menina de lá” – Ilustração de Luís Jardim.

Fonte: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967 (1ª orelha do livro).

A menina era quieta; ficava “sempre sentadinha” (p.65); recusava brinquedos; fazia perguntas enigmáticas, como “Ele xurugou?” (p.65); gostava de ouvir estórias absurdas e tinha “perfeita calma, imobilidade e silêncios” (p.65). Tanto o pai quanto a mãe da menina Nhinhinha não tinham “real poder sobre ela” (p.66); não ousavam puni-la e nem “bater-lhe” (p.66), pois não havia motivo algum para repreender uma criança tão “perpétua e impertubada” (p.66).

Certo dia, ela proferiu: “Eu queria o sapo vir aqui.” (p.67) e o ser, “reto, aos pulinhos” (p.67), entrou pela sala e foi até aos pés da menina, o que ficou conhecido como o seu primeiro milagre. Depois vieram outros prodígios, como a chegada dos “pãezinhos da goiaba” (p.67); a cura de uma doença da mãe através de um abraço da Nhinhinha; o arco-íris que ela queria ver... A família, por sua vez, preferiu manter segredo em relação aos milagres da menina.

Certa vez, a tia da garotinha repreendeu-a severamente, sendo que a menina ficou “inalterada que nem se sonhasse” (p.68). Contudo, ela “adoeceu e morreu” (p.68), num

“de-repente enorme” (p.68), deixando os pais e a Tiantônia como se tivessem “morrido por metade” (p.68). Quando se preparavam para os ritos fúnebres, a tia tomou coragem e contou que, naquele dia em que ela ralhara com a menina, o motivo foi que ela tinha dito que “queria um caixãozinho cor-de-rosa, com enfeites verdes brilhantes...” (p.69). O pai, chorando, disse que não iria consentir em dar-lhe isso, pois era como se estivesse ajudando a menina a morrer. Ao contrário, a mãe queria que ela tivesse o caixão. Por fim, o choro “se serenou” (p.69), e chegou-se à conclusão de que não seria preciso encomendar o caixão pois, de alguma forma milagrosa, o enterro seria do jeito que a menina queria, uma vez que era o desejo da garotinha que fazia milagres, a “Santa Nhinhinha” (p.69).

Cinco círculos com ações da menina compõem o núcleo das imagens, na perspectiva especular: o círculo do meio apresenta a menininha, com laço de fita no cabelo e saia, rosto frontal como que se mostrando ao espectador. Em torno dela, os demais círculos já a mostram interagindo com elementos naturais: (1º) a estrelinha; na outra ponta, os (2º) urubus; depois, o (3º) passarinho e o (4º) sapo. A ordem em que esses elementos aparecem no conto é demonstrada conforme os números abaixo, enfatizando o espelhamento da ilustração:

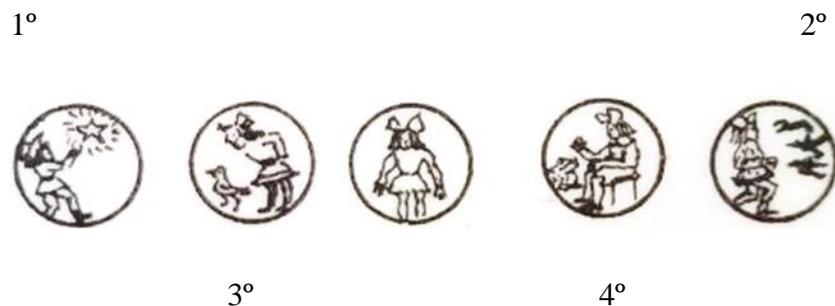


FIGURA 15- Índice do conto “A menina de lá”, com semicírculos que enfatizam a ordem em que as ações aparecem no conto, marcando, assim, o jogo de espelhamentos: 1º “olhava as estrelas”; 2º “Alturas de urubuir...”; 3º “O passarinho desapareceu de cantar...” e 4º “Eu queria o sapo vir aqui”.
Fonte: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967 (1ª orelha do livro).

Nhinhinha é mais uma das personagens infantis rosianas e, aqui, foi desenhada dentro de cinco círculos, cujas distâncias entre as extremidades não possuem rigor formal: são como bolas de gude, que se movem através da ilustração. Na linguagem dos símbolos, é de conhecimento geral que os círculos fazem parte de uma geometria sagrada, sem fim nem começo; trata-se de uma forma primordial, que pode ser “o símbolo do mundo espiritual, invisível e transcendente, (...) o céu cósmico” (CHEVALIER;

GHEERBRANT, 2008, p.250). No conto, os elementos relacionados ao céu (logo, aos círculos) são abundantes, sendo que, no próprio título, o “lá”, longínquo, já pode representar o firmamento. Outros exemplos podem ser pontuados, como o fato de ela falar de pássaros, estrelas, arco-íris, para citar alguns exemplos de elementos ligados ao céu.

O círculo também “é o símbolo do estado psíquico inicial e da situação primordial, em que a consciência e o ego do ser humano ainda são infantis (...)” (NEUMANN, p.31). Na estória, há uma candura pueril nas ações da menina, no pensamento dela; às vezes, o significante precede o significado: ela é mágica; intuitiva; capaz de muito se alegrar ao ver um arco-íris e rir diante de uma rã. O círculo pode vir a significar muitas coisas mas, neste estudo, escolhemos enfatizar os dois significados apontados acima: “céu cósmico” e “situação primordial- infância”, por acreditarmos que há aqui uma relação palavra-imagem lírica de profunda sensibilidade, levando-nos a relacionar, ainda, a garotinha ao mito da criança primordial.

Benedito Nunes (1983, p.157-169) desenvolveu um importante estudo em que, dentre outros assuntos ligados a Guimarães Rosa, ele fala dos infantes míticos rosianos como uma referência de retorno às origens, sendo que, além disso, são eles: conciliadores de opostos; possuidores de sabedoria inata; nascidos da Unidade Primordial e, por isso, são anteriores ao caos e à separação dos elementos; dotados de uma alma reintegrada e plena de essência arquetípica, além de estarem inseridos “nas formas religiosas arcanas: a Criança Primordial” (NUNES, 1983, p.162). Já em *O homem e seus Símbolos* (2002, p.219), de acordo com as teorias de Jung, a criança milagrosa é o símbolo do *self*, e é a única forma capaz de redimir o ser humano; para o autor, tanto a criança quanto a esfera são símbolos universais de totalidade.



FIGURA 16 - Imagem que ocupa o centro da ilustração de Luís Jardim.

Fonte: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967 (1ª orelha do livro).

A menina Nhinhinha, além de seduzir e fascinar quem está à sua volta, também pode inquietar e até aterrorizar (Id., 1983, p.164), podendo isso ser reafirmado pelo próprio nome do lugar onde habitava: “Temor de Deus”. A casa ficava atrás da “Serra do

Mim”, sendo que o uso do pronome “mim” indica a pessoa que fala. Portanto, aqui, o espaço ultrapassa o físico, pois faz referência a um “eu” subjetivo, a uma intimidade que se liga aos sujeitos ficcionais do conto e, até mesmo, aos leitores. Temos uma possibilidade de pensar que tal criança habita arquetipicamente o interior de cada sujeito, como bem pontuou Jung em relação ao *self*, sendo ela uma representação da “nossa criança interior”. Ainda na análise da topografia, a casa da menina ficava quase no meio de um “brejo de água limpa”: é interessante pensar que o brejo é lodoso, lameiro; entretanto, neste caso, a água é límpida, significando pureza; divindade; renascimento - nas religiões e mitologias, é comum reconhecer divindades que nascem das águas ou andam sobre ela (TRESIDDER, 2003, p.16). Logo, o próprio lugar onde a menina vivia já é mítico e carregado de valor simbólico espiritual.

Sua característica divina e transcendente já é colocada desde o início do conto, sendo que o narrador diz que ela tinha uma “precisão de se fazer lista das coisas todas que no dia por dia a gente vem perdendo. Só a pura vida” (ROSA, 2005, p.65). Logo, podemos pensar: o que era colocado nessa lista? O que a gente, no dia a dia, vem perdendo? Posto que consideramos a menina como uma representação da Criança Primordial, na lista da garotinha, possivelmente, estariam elementos que tratam da Unidade de todos os seres, algo que estaríamos perdendo no dia-a-dia: a comunhão com os elementos naturais tais como as abelhas, as nuvens, o tatu, as estrelinhas, o vento, o urubu, jabuticaba, os passarinhos, o sapo... A questão da Unidade pode ser enfatizada quando, em seu trabalho estético com a linguagem, a menina era comparada a uma flor “suasibilíssima, inábil” (p.66) ou, ainda, vista como uma andorinha. Na ilustração, há uma interação lúdica da menina com a natureza: em um dos círculos a menina quase toca uma estrelinha; em outro, se inclina para olhar o pássaro; em outro, se senta na cadeira e recebe um sapo e há, ainda, o círculo onde ela olha para três urubus. Sabemos que, se analisássemos cada significado dos significantes que estão na ilustração, teríamos novas possibilidades interpretativas, mas, por ora, pontuamos apenas que no texto escrito, quando aparecem os elementos estrela, urubu, passarinho e sapo, eles surgem como falas da menina: “estrelinhas pia-pia” (p.66); “Alturas de urubuir” (p.66); “o passarinho desapareceu de cantar” (p.66); “Eu queria o sapo vir aqui” (p.67). Cada um dos círculos mostra uma das ações de Unidade da menina/*self* com outros elementos naturais simbólicos, advindos das antigas estórias míticas que sempre foram formas de se compreender o mundo e a vida.

O desenho, de Luís Jardim, que inicia a sequência de imagens é o ícone do signo zodiacal de Câncer, um signo do elemento água.

69

FIGURA 17 - Imagem que ocupa o início da ilustração de Luís Jardim, glifo zodiacal de Câncer.
Fonte: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967 (1ª orelha do livro).

O glifo de câncer é formado por duas sementes, uma masculina e outra feminina, sendo que tais sementes germinam de várias formas: criatividade artística, intuitiva e mística no nível do esoterismo, ou seja, os cancerianos dão “luz à Criança Divina Interior” (BURT, 1988, p.117). Os mitos da criação, em diversas culturas, são repletos de elementos dos símbolos de Câncer, como água, chuva, córrego e ovos. Como já pontuado acima, cremos que Nhinhinha é uma personagem mitológica e, não apenas coincidentemente, isso está ligado ao fato de ela morar num brejo de águas limpas e ter a capacidade de fazer chover. Em relação aos ovos, podemos atrelar essa informação à ilustração onde aparecem cinco formas circulares.

O elemento regente de Câncer é a lua, que aparece por duas vezes no texto escrito: “Tatu não vê a lua...” (p.65- *grifo nosso*) e “Outra hora falava-se de parentes já mortos, ela riu: - *Vou visitar eles...* Ralhei, dei conselhos, disse que ela estava com a lua” (p.67 – *grifo nosso*). É a lua que, lendariamente, ordena o tempo, as águas, as renovações cíclicas, devido às suas mudanças de formas. Além disso, em relação à ilustração, podemos perceber que a “lua cheia partilha o simbolismo do círculo como uma imagem de totalidade ou perfeição” (TRESIDDER, 2003, p.208).

O glifo de Câncer é, também, associado às garras de um caranguejo, por causa da forma fechada e arredondada. Esse animal é aquático e tem uma carapaça protetora, associando os cancerianos às características de pessoas que se voltam para o interior, à vida íntima e à intuição: “Os seres marcados por esse signo gozam de um grande poder secreto, próprio a favorecer os renascimentos futuros” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p.174). Não há dúvidas que Nhinhinha trazia em si as características arquetípicas do signo: a personagem personifica a relação da criança com estado natural do nascimento da poesia. É imprescindível, aqui, pontuar que Guimarães Rosa, nascido em 27 de junho de 1908, era também um canceriano. Talvez, por essa razão, em *Tutaméia*, Rosa solicitou ao ilustrador Luís Jardim que fizesse o desenho de um caranguejo para apresentar seu signo zodiacal, conforme a figura:



FIGURA 18 - Ilustração de um caranguejo realizada por Luís Jardim, a pedido de Guimarães Rosa, presente no livro *Tutaméia*.

Fonte: ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979 (p. 114).

Outra referência de Guimarães ao caranguejo se dá no livro póstumo, *Magma* (1997), conforme ilustra o seguinte poema:

CARANGUEJO

(...) Gosto de ti, caranguejo,
Câncer meu padrinho
nas folhinhas,
pois nasci sob as bênçãos do teu signo
zodiacal...

Teu par de puãs cirúrgicas oscila
à frente do escudo lamaçento
de velho hoplita.
E mais oito patas, peludas,
serrilhadas,
de crustáceo nobre,
retombam no mole desengonço
de pés e braços muito usados,
desarticulados,
de um bebê de celulóide.

Caranguejo sujo,
desconforme,
como um atarracado Buda roxo
ou um ídolo asteca...

És forte e ao menor risco te escondes
na carapaça bronca,
como fazem os seres evoluídos,
misanthropos, retraídos,
o filósofo, o asceta,
o cágado, o ouriço, o caracol...

Caranguejo hediondo,
de armadura espessa,
prudente desertor...
Para as luas do amor, quero aprender contigo,
quero fazer como fazes, animalejo frio,
que, tão calcariamente encouraçado,
só sabes recuar... (ROSA, 1997, p.28)

Tanto Guimarães Rosa quanto sua personagem Nhinhinha, ambos cancerianos, nos revelam a linguagem da poesia ao se expressarem. A menina é como se fosse uma parte do próprio Rosa: o seu lado caranguejo que vive num brejo diferente, de água límpidas, puras como a criação Divina. Quando a menina diz: “Ele te xurugou? (p.65)” “Estrelinhas pia-pia” (p.66); “Eeu? Tou fazendo saudade” (p.67) ou “Jabuticaba de vem-me-ver” (p.66), reconhecemos a presença rosiana do enigma e do lirismo. As expressões poéticas que ela profere se tornavam realidade, realizadas através do encanto das palavras.

Ivete Walty (1979), por sua vez, afirma que as ações da menina estão ligadas à ideia do ato poético literário:

Cada um dos elementos do texto pode ser relacionado com o ato da criação literária. O poeta é o menino de lá, é Nhinhinha que mora atrás da Serra do Mim. É aquele que tem os olhos maiores que o corpo, é o bruxo de verdade que brinca com as palavras e com o mundo, ou melhor, faz o mundo, que só existe quando o colocamos em palavras. Não quer nada pronto porque está fa-a-zendo... Faz da linguagem a concretização do seu viver. Cria palavras esquisitas, tem ideias esquisitas e enfeita o sentido das frases. Ele não é o tatu, vê a lua. E a abelha e suas asas são seu texto que o levam para o outro lado, para as alturas, ao mesmo tempo que o texto é este próprio mundo. Ele partilha o texto com o leitor, como as crianças partilham a mesa de doce; e o texto é comprido porque é uma teia e uma fonte inesgotável. Ele vive o cotidiano com lentidão artística, como a menininha come o feijão com angu. Ele se relaciona com as estrelas e com as aves; faz nascer e vê tudo nascendo. Ele cria um mundo mágico que é, ao mesmo tempo, passado, presente e futuro porque é infinito. Ele vai à altura de urubu não ir, é vizinho das aves, faz saudades, transitando entre o reino dos vivos e dos mortos, aqueles que já são do lado de lá. Faz milagres, seus desejos se concretizam, seu verbo se faz carne. Ele é o sapo e faz feitiço; é encoberto como a noite encapotada ou como o pãozinho de goiabada. Não busca o remédio, o pão de cada dia, o arroz, o leite, etc., para sua sobrevivência, busca o que os outros não buscam, coisas levianas e descuidosas. Ele quer o arco-íris, o caixãozinho cor-de-rosa com enfeites brilhantes – o texto que o leva para a outra vida.” (WALTY, 1979, p. 6).

Assim como ninguém tinha poder sobre a menininha, também não se tem sobre o texto literário. Vilma Guimarães Rosa, filha do autor, lembra que o próprio Rosa admite isso, quando escreve que em torno dos livros literários há incontáveis mistérios, tanto para quem os escreve quanto para quem os lê, e, ainda, que “às vezes, quase sempre um livro é maior que a gente.” (ROSA, Vilma Guimarães, 2008, p.181). Em outro momento, ao dialogar com Curt Meyer-Clason (2003), Guimarães declara que, para sua literatura, tem-se que ter duas coisas sempre em mente: a primeira é que “tudo vai para a poesia” e a

segunda é que, em sua ficção, “estamos descobrindo novos territórios do sentir, do pensar, e da expressividade”, cada palavra já vale por si e quando combinadas permitem “variantes e variedades” (MEYER-CLASON, 2003, p. 314).

Nesse sentido, finalizamos a análise do conto “A menina de lá”, sabendo que há inúmeras variantes que ainda poderiam ser ditas na combinação de palavras poéticas rosianas e na combinação do texto escrito com o imagético. Escolhemos, então, uma citação de Octávio Paz (2012), que traz uma conexão da frase predileta da menina poetisa de lá, “Tudo nascendo” (p.66), com os círculos desenhados por Luís Jardim: “o poema (...) se oferece como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente cujo final é também um princípio que volta, se repete e se recria”. (PAZ, 2012, p. 75).

3.3 Conto “A terceira margem do rio”- Nosso pai e o Infinito

O conto em questão é o sexto e, possivelmente, o mais conhecido e estudado de todo o livro.



FIGURA 19 - Índice do conto “A terceira margem do rio” – Ilustração de Luís Jardim.

Fonte: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967 (1ª orelha do livro).

O enredo é narrado pelo personagem “filho” e gira em torno de um homem, “nosso pai”, que deixa a casa, família e convívio social para viver nos “espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa” (ROSA, 2005, p.78). Tal atitude, por apresentar um comportamento discrepante dos padrões sociais, leva a pensar que ele era um homem que sofria de “doidera” (p.78), ou que estivesse pagando promessa; ou, ainda, acometido pela hanseníase. Há várias tentativas de comunicação com o “nosso pai”: por parte do padre; “dois soldados” (p.79); “homens do jornal” (p.79); a própria família; mas, ainda assim, o solitário pai mantinha o silêncio. Com o passar do tempo - “semanas, meses, anos” (p.79) - a família se reestrutura: a irmã se casa e vai embora; a mãe se muda com ela; o irmão se muda para outra cidade; sendo que somente o filho-narrador permanece: “Eu permaneci, com as bagagens da vida. Nosso pai carecia de mim, eu sei — na vagação, no rio no ermo — sem dar razão de seu feito” (p.81). Certo dia, o filho, com um lenço na mão, propõe ao pai tomar o lugar dele na canoa. O pai “apareceu, aí e lá o vulto” (p.81) e aceitou, levantando o braço e saudando-o com um gesto. Porém, o filho sente pavor e foge. Após tal acontecimento, o filho pede (aos leitores?) que, quando estiver no “artigo da morte” (p.82), que o coloquem também em uma canoa, na “água que não para” (p.82).

No presente conto, deparamos com dois sujeitos que tomam atitudes que os individualizam diante de toda a sociedade: o pai, que decide morar em uma canoa no meio do rio, e um filho, “de tristes palavras” (p.81), que escolhe permanecer próximo ao pai, dando a ele comida e roupas. O acontecimento final - a negação em substituir o pai - faz com que o filho questione sua própria existência.

Passaremos, agora, à análise das ilustrações, sendo que iniciaremos pelo meio, onde há um homem sentado em uma canoa no rio: “Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, *de meio a meio*, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais” (p.78- *grifo nosso*). O pai se colocava “de meio a meio” no rio e, na ilustração, ele está exatamente no meio da sequência de imagens, conforme o que segue:



FIGURA 20 - O “nosso pai” sentado em sua canoa sobre o rio– Ilustração de Luís Jardim.
Fonte: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967 (1ª orelha do livro).

Para Guimarães Rosa, o rio era um dos elementos mais importantes no conto, conforme demonstra a correspondência entre ele e seu tradutor alemão:

É a respeito do título da estória “A Terceira Margem do Rio”. Vejo que a tradução foi: “Das Dritte Flussufer”. Acho, porém, que, se possível, o preferível seria: “DAS DRITTE UFER DES FLUSSES”. (Porque o “rio” é individualizado como *símbolo*, e deve ser destacado fortemente (...)). (ROSA, 2003, p.406-407).

No próprio título já se encontra o termo ‘rio’ e, quando se lê que ele possui uma terceira margem, causa-nos um estranhamento por isso não estar de acordo com as leis da física, encontrando-se fora do tempo e do espaço, numa dimensão transcendental, o que nos leva a presumir que a presença dessa terceira margem vai de encontro com a metafísica rosiana. Além do fato de o título apresentar a ideia de ‘terceiro’, o conto em si é repleto de expressões que remetem a estruturas triádicas, conforme ilustram os seguintes exemplos:

Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo (...). (ROSA, 2005, p. 77).
(...) minha irmã, meu irmão e eu. (ROSA, 2005, p. 77).
(...) grande, fundo, calado que sempre. (ROSA, 2005, p. 77).
Cê vai, ocê fique, você nunca volte! (ROSA, 2005, p.77).
(...) parentes, vizinhos e conhecidos nossos (...). (ROSA, 2005, p. 78).
(...) no seguinte, apareci, com rapadura, broa de pão, cacho de bananas (ROSA, 2005, p. 78).

Não pojava em nenhuma das duas beiras, nem nas ilhas e croas do rio (...). (ROSA, 2005, p. 79).
(...) e o rio-rio-rio (...). (ROSA, 2005, p. 81).
(...) corri, fugi, me tirei de lá (...). (ROSA, 2005, p. 82).
(...) pedindo, pedindo, pedindo um perdão. (ROSA, p. 82).
(...) rio abaixo, rio a fora, rio a dentro (...). (ROSA, 2005, p.82).

Até a palavra rio possui três letras. Esse número é a expressão da totalidade; da conclusão; da perfeição da Unidade divina; designando as etapas da evolução mística: material, racional e espiritual ou purgativa, iluminativa e unitiva (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 899-902). O número três corresponde a outro símbolo equivalente: o triângulo, que traz consigo o arquétipo da “divindade, harmonia e proporção” (Id., 2008, p. 903). O triângulo, está presente na ilustração:



FIGURA 21 - O pai: a presença do triângulo.

Fonte: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967 (1ª orelha do livro).

Assim, sobre o rio está o nosso pai e, sob(re) sua figura “triangular”, está associada a sabedoria, na figura daquele que aprendeu a profundidade dos mistérios. Ao simbolismo do número três e ao triângulo, associa-se o monossílabo sagrado *OM*, cujo som é composto de três letras, “*aum*”, constituindo o símbolo mais forte das tradições védicas²⁰: é o som primordial, é Deus e toda a existência (Ibid., 2008, p. 99). Esse som é um mantra, ou seja, uma combinação de sons que, ao ser entoada, segundo as tradições, dá-nos o controle da existência cósmica, trazendo-nos recolhimento e tranquilidade.

Podemos associar esse movimento meditativo à postura do “nosso pai” na canoa. Até porque, se não houvesse algo de “transcendente” na ação desse sujeito, como poderíamos explicar o fato de ele se manter quase que o tempo inteiro no mesmo lugar, no meio de um rio, conforme o seguinte trecho: “não subia ou descia o rio, para outras paragens, longe, no não-encontrável? Só ele soubesse” (ROSA, 2005, p.80). É como se

²⁰ A cosmogonia hindu que compõe uma tripla divindade será tomada brevemente, quando falarmos do símbolo da flecha.

ele fosse para o rio na busca de superação aos apegos humanos, à evolução maior, conforme sugere a ideia de uma terceira margem.

Além de mostrar um sujeito que fica idoso e passa por diversas situações, quase humanamente impossíveis de serem vividas sobre uma canoa, o conto insinua a possibilidade dessa meditação transcendental: “(...) só assim, ele no ao-longe, sentado no fundo da canoa, *suspendida* no liso do rio”. (p.78-79 – *grifo nosso*). O adjetivo “suspendida” pode apontar que a canoa estivesse levitando, como um acontecimento mágico/místico.

A canoa, assim como o rio, também é um elemento simbólico forte, pois está ligada à ideia da travessia. É feita de pau de vinhático, própria para durar vinte ou trinta anos (p.77), e é a materialização da jornada que esse pai optou por viver. A ilustração seguinte mostra um pai ainda jovem, como se estivesse no início da ida ao rio.

Em comparação com as outras ilustrações do livro, faz-se curioso perceber que, na mesma ilustração, há um espaço significativo entre a canoa e os signos zodiacais de Libra:



FIGURA 22 - Setas mostrando a ausência de imagem em torno do homem na canoa.

Fonte: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967 (1ª orelha do livro).

A esta ausência de imagens chamaremos de silêncio, pois é nele que o pai se define, se encontra consigo mesmo, vive sem dissimulações e convenções sociais. Esse não-lugar de fala é uma terceira margem, onde se guardam os segredos e mistérios da existência, além do real sentido da sua travessia: “silêncio constitutivo, o que indica que para dizer é preciso não-dizer.” (ORLANDI, 1995, p.24). O pai e a natureza, num espaço sem margens, início ou fim, se comunicavam e se descobriam²¹.

²¹ Podemos pensar num ato de retiro parecido ao que fez Jesus Cristo no deserto ou quando Zaratustra deixou o conforto, as pessoas e suas convicções para se recolher numa isolada montanha onde viveu por dez anos (NIETZSCHE, 2011, p.11).

O desenho do signo zodiacal de Libra/Balança está nas duas margens da ilustração do pai na canoa. A escolha desse signo traz uma possibilidade de afirmação de que o “nosso pai” estava em estado meditativo na dada embarcação, pois a grande busca de um libriano arquetípico é o equilíbrio entre os quatro reinos da natureza (mineral, vegetal, animal e humano). Por isso, é comum associar Libra com as virtudes de um iogue²², uma vez que se refere a pessoas movidas pela calma, senso de equidade e paz interior. (BURT, 1988, p.242). Um libriano deve ser o ponto de harmonia; beleza; tolerância: entre a luz e as trevas, a noite e o dia, o bem e o mal, deus e o diabo, equilibrados como que numa balança.

É um signo zodiacal regido por Vênus-Afrodite, deusa do amor e da beleza, que segura um espelho. Heloisa Araújo (1998, p.86), através dos estudos sobre o ‘espelho’ em *Primeiras Estórias*, afirma que o rio, neste conto, deve ser contemplado como um espelho que reflete “a Eternidade – Deus” (ARAÚJO, 1998, p.86), sendo o ponto mais alto da busca espiritual, semelhante à transformação da pedra bruta em diamante. Em *Arquétipos do Zodíaco* (BURT, 1988, p. 2017- 246), Libra é apresentado como o sétimo signo do ciclo zodiacal, o que o torna semelhante ao sétimo dia da criação da história do Gênesis bíblico, segundo o qual Deus teria descansado no sétimo dia. Portanto, em Libra, têm-se o repouso e a contemplação das criações divinas. Seu elemento primordial é o ar, que traz consigo a calma, a brandura, o recolhimento e a serenidade.

Dando continuidade à leitura das imagens temos, na ponta da sequência, uma flecha e, na outra ponta, o símbolo do infinito. É interessante notar que as imagens que aparecem nas extremidades de todas as sequências das ilustrações sempre trazem, de certa forma, a ideia de infinidade, sendo que cada uma possui uma possibilidade de leitura diferente.

Nesse caso, a flecha é, também, um ícone do infinito e, ao longo da interpretação, iremos explicar o porquê desta afirmação. A flecha possui uma significação muito vasta, além de ser uma iconografia do signo de Sagitário, mas não analisaremos por tal viés, pois consideramos que as atitudes do pai estão, na verdade, ligadas ao signo zodiacal de

²² Na biblioteca de Rosa havia um volume de “mais de quinhentas páginas, editado em Paris por Albin Michel em 1950, reunindo sob o título *Yogas pratiques* as conferências, dadas nos EUA, no último decênio do século XIX, por Swami Vivekananda, sobre o *Karma-Yoga* [Ioga da ação] e o *Bhakti-Yoga* [Ioga da devoção], acrescido da tradução do *Raja-Yoga* [Ioga da meditação], um dos raros textos que esse mestre do hinduísmo compôs para ser publicado”. (UTÉZA, 1994, p.37-38).

Libra. A flecha será analisada pela perspectiva dos estudos dos Vedas, o *Upanishads*.²³ Esse conhecimento, na biblioteca de Rosa, está relatado na obra *Chandogya-Upanishad*, um texto sagrado que veio antes do budismo, reunido na tradução francesa publicada pela Belles Letres, Paris, 1930. (UTÉZA, 1994, p.37).

Dácio Antônio de Castro (1993, p.69) aponta que Rosa consultava, com bastante frequência, o *Upanishads* e que, nele, a “flecha” representa uma intuição fulgurante e de natureza epifânica; Castro ainda pondera que a palavra “flecha”, oriunda do latim, compartilha da mesma raiz do verbo *sagire*, que significa perceber rapidamente, de maneira semelhante a um estalo de iluminação mental.

Uma das citações do livro sagrado afirma o seguinte:

Juntai-vos ao Upanishad, o arco incomparável, a flecha afiada do culto devocional; então, com a mente absorta e o coração fundido no amor, arremessai a flecha e acertai o alvo - o imperecível Brahman. OM é o arco, a flecha é o ser individual, e Brahman é o alvo. Mirai com o coração tranquilo. Perdei-vos dentro dele, do mesmo modo como a flecha se perde no alvo. Nele estão reunidos o céu e a Terra, junto com a mente e todos os sentidos. Conhecei-o, apenas o Eu. Desisti de conversas fúteis. Ele é a ponte da imortalidade. Dentro do lótus do coração ele habita, onde, como os raios de uma roda, os nervos se encontram. Meditai nele como OM. Facilmente podereis atravessar o mar da escuridão. (PRABHAVANANDA, *s/d*, p.31).

Logo, pode-se afirmar que o arco é o *OM* (o som do universo que é proferido na meditação); a flecha é a pessoa que foi afiada e fundida no amor, na tranquilidade e no silêncio; o alvo é Brahman, o “Ser Supremo perfeito (...), é a fonte da vida e a alma do mundo, e está presente em todas as coisas como o *atman*, a própria verdade ou a essência do ser vivo individual”. (O’CONNELL, AIREY, 2010, p.40). Assim, podemos pensar que o arqueiro é o pai e, através da serenidade e da prática de contemplação do infinito, realizada em sua canoa, lançou a flecha para atingir o Ser Sagrado que ocupa a terceira margem.

Nos *Upanishads*, Brahman é chamado, dentre outros nomes, de o “Infinito”. Assim podemos associar o desenho da flecha com o símbolo do infinito, como um duplo.

²³ “Traduzido no sentido de “doutrina esotérica”, ou interpretação dos Vedas, no sentido de *Vedânta*. (...) Os *Upanishads*, contudo, são, como documentos (...). A palavra *Upanishad* é explicada, pelos *panditas* hindus, como “aquele que destrói a ignorância, produzindo, assim, a libertação” do espírito, através do conhecimento da verdade suprema, embora oculta (...). Tratam de todas as coisas obscuras, metafísicas, tais como a origem do Universo, a natureza e a essência da Divindade não manifestada e dos deuses manifestados; a conexão primitiva e final entre o Espírito e a matéria; a universalidade da mente e da natureza do Ego e da Alma Humana”. (BLAVATSKY, *s/d*, p.719-720).

Há várias citações que poderiam confirmar isso, mas optamos por esta, em forma de diálogo:

“O infinito é a fonte da felicidade. Não existe felicidade no finito. Somente no infinito existe a felicidade. Pede para conhecer o Infinito.”

“Senhor, desejo conhecê-lo.”

“Onde não se vê nada exceto o Uno, não se ouve nada exceto o Uno, não se conhece nada exceto o Uno lá é o Infinito. Onde se vê outro, se ouve outro, se conhece outro - lá é o finito. O Infinito é imortal, o finito é mortal.”

“No que repousa o Infinito?” (...)

“O Infinito está embaixo, em cima, atrás, na frente, à direita, à esquerda. Sou tudo isso. Esse Infinito é o Eu. (...) Aquele que conhece, que medita a respeito e percebe a verdade do Eu (...) se torna mestre de si mesmo, e mestre de todos os mundos”. (PRABHAVANANDA, *s/d*, p.48- 49).

Como já dissemos, o conto “A terceira margem do rio” é muito estudado e possui interpretações riquíssimas. Em relação à ilustração, os elementos descritos são: o homem na canoa, o signo zodiacal de libra, a flecha e a lemniscata. Pode-se dizer, assim, que a personagem que “era homem cumpridor, ordeiro, positivo” (ROSA, 2005, p. 77) assume atitudes de um sábio, liberto de ordens sociais e, possivelmente, conhecedor do Infinito, conforme ilustra a seguinte passagem:

Quando a morte surpreende o corpo, a energia vital penetra na força cósmica, os sentidos se dissolvem na sua causa e os armas e a alma individual se perdem em Brahman, o puro, o imutável, o infinito. Do mesmo modo como os rios correm para o mar e, ao fazerem isso, perdem o nome e a forma, assim o homem sábio, liberto do nome e da forma, alcança o Ser Supremo, o Autoluminoso, o Infinito. (PRABHAVANANDA, *s/d*, p.31).

3.4 Conto “Sequência”: “Em seus ondas, por seus passos” - (Con) Sequências de uma Travessia

O décimo conto do livro *Primeira Estórias* traz, como título, a palavra “Sequência”, cuja ilustração é a seguinte:

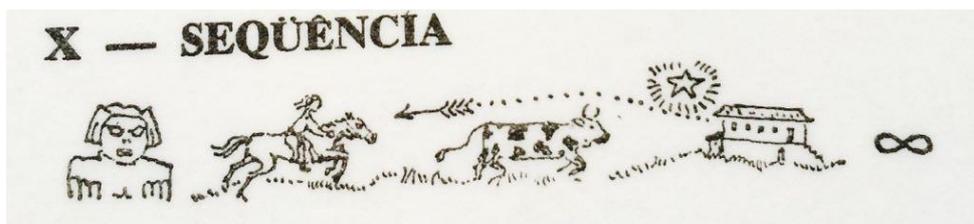


FIGURA 23 - Índice do conto “Sequência” – Ilustração de Luís Jardim.
Fonte: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967 (1ª orelha do livro).

Porém, antes de começar a análise dessas imagens, faz-se importante parafrasear o conto.

A narrativa gira em torno da fuga de uma vaca, quando esta abandona a propriedade de Seu Rigério, a fim de voltar ao lugar de origem ou sua antiga morada e, para tal intento, “nem hesitava nas escruzilhadas” (ROSA, 2005, p.107), pois tinha muitas saudades de sua terra.

Ainda que os vaqueiros do Seo Rigério estivessem “postos, prontos” (p. 108), quem tomou a decisão de ir atrás da “rês fujã” (p. 107) foi um dos filhos dele. Esse resolveu, repentina e “desconhecidamente” (p.108), montado em seu cavalo, ir rumo à vaca. O moço passou por várias situações complexas em sua aventura/travessia. A vaquinha sempre ia à sua frente, vencendo muitos obstáculos. Em certo momento, o rapaz se sente desanimado, triste e reflete sobre a situação; porém, lança um olhar ao longe e a avista, seguindo-a novamente.

Antes de chegar ao seu destino Pãodolhão, havia um rio, “liso e brilhante, de movimentos invisíveis” (p.109) e, então, a vaca vermelha o transpôs. O filho do Seo Rigério hesitou mas, movido por uma “oculta, súbita saudade” (p.110), descalçou as botas, entrou no rio e conseguiu atravessá-lo.

O enalço continuou, sendo que os joelhos do cavalo já estavam bambos e ainda passaram por um campo onde havia um incêndio; a noite chegou e eles, também,

chegaram à fazenda de origem da vaca. Lá o rapaz passou pela “porteira-mestra dos currais” (p.111) e deparou com as quatro filhas do major, posto que a segunda “se desescondia dele” (p.111) e, subitamente, ambos são tomados por um sentimento transformador de almas. Amaram-se.

A estória dessa “vaquinha pitanga” (p.108) pode assim ser sintetizada. Não é de se espantar que o conto “Sequência” seja o predileto do autor em *Primeiras Estórias*, pois nele o autor fala, explicitamente, de uma busca que é, de fato, uma alusão a algo muito caro à literatura rosiana: a ideia de travessia: “Rogo cuidar muito desse ‘Sequência’, que é talvez no livro o meu conto predileto, e que quer ser pura poesia”, afirmou Guimarães Rosa, em uma carta a seu tradutor alemão, em 23 de março de 1966 (ARAÚJO, 1998, p.122).

A busca/travessia tratada aqui é, inicialmente, de algo muito simples, a estória de um rapaz que vai atrás de uma vaca: “O rapaz, no vão do mundo, assim vocado e ordenado (...). Aonde um animal o levava? O imcomeçado, o empatoso, o desnorte, o necessário (...). Por que tinha assim tentado? (...) Transcendia ao que se desatinava”. (p.109). Ser levado por uma vaca a conhecer sua amada é uma espécie de (con)sequência à vocação, ao destino transcendente. Ainda que o filho do Seo Rigério só chegasse a compreender isso no momento em que ele retorna à fazenda, de onde veio a vaca, e encontra sua amada.

Assim, reafirmamos que a travessia do filho do Seo Rigério foi para muito além de uma viagem física: a busca da vaca e, conseqüentemente, o encontro do amor, retoma a “Jornada do Herói”, cuja missão foi explicitamente cumprida. O herói/ moço encontrou o amor e subiu ao metafórico “trono”²⁴: ele ganhou sua amada, e ela, além de também encontrar o amor, recebeu, como presente de noivado, a “vaca-vitória” (p.111). Sendo a vaca considerada um animal sagrado, em algumas culturas como a hindu, por exemplo, pode-se pensar, ainda, na tentativa de se recuperar o animal como um ritual do herói em busca do sagrado.

A saída de casa em busca de uma vaca instaura a estória, travessia à procura do amor, cujo instrumento de busca é a palavra escrita, simbolizada por uma vaquinha que nos leva à ‘Casa do Pai’. Quando, no conto, se afirma que a vaquinha ia “respoeirando”

²⁴ Vladimir Propp desenvolveu um estudo denominado *Morfologia do Conto Maravilhoso* (1984), uma análise comparativa entre mito e literatura ligada aos contos de fadas. O autor afirma que há certas estruturas, na composição do mito, que se releem nas narrativas literárias em geral. Propp atesta que a transgressão é a instauradora da estória; sendo assim, é necessário que o herói abandone uma situação inicial, rompa com a passividade e o comodismo e se lance na travessia (PROPP, 1984, p. 41-43).

(p.109), podemos pensar que além da ‘poeira’ que ela levantava, ela igualmente nos apresenta a ‘POEsIa’ rosiana.

Para a leitura das imagens correspondentes ao décimo conto do livro podemos escolher, de forma aleatória, por qual símbolo começar, pois eles estão bem delineados. Optamos, então, por começar pela flecha que sai de um casarão. Tal escolha se deu pelo fato de o dado símbolo nos remeter, de imediato, ao mito romano do Cupido, que comumente retrata o amor, tema citado no final do tópico anterior.

Acreditamos que essa flecha assume a fabulação do mito do Cupido, identificado também como Eros, o deus do amor. O tema do amor, no conto, está bastante relacionado à travessia, pois o filho do Seo Rigério transita por um espaço que, em princípio, era de “Chatos Mapas” (p.109), para, ao fim, reconhecer que esse caminho lhe propiciou uma transformação de alma. O tema das relações amorosas em Guimarães Rosa tem sido estudado por muitos teóricos mas, para nos auxiliar na leitura dessa imagem, destacaremos o texto de Benedito Nunes, do livro *O Amor na Obra de Guimarães Rosa* (1983, p.144), cuja referência é imprescindível.

Para o autor Benedito Nunes, na literatura rosiana, muitas vezes, o amor carnal é superado pelo amor espiritual, resultando em uma transcendência, um destino que se completa. A flecha que sai do casarão faz uma pequena curva, passa por baixo de uma estrela brilhante, por cima da vaca e, possivelmente, atingirá a testa do cavalo. Esse animal associa-se, muitas vezes, à virilidade. Então, podemos pensar que o cavalo, no conto, traz consigo a ideia do ‘carnal’, da vitalidade sexual; é ele, nessa metáfora, que recebe a flechada de Eros bem na frente.

O casarão onde estava a moça era um espaço para se regressar: “*Eros* cumpre seu ciclo cósmico, unindo o princípio e o fim, o primeiro e o último termo de uma trajetória, o amor carnal ao espiritual, as bodas dos corpos às núpcias da alma” (NUNES, 1983, p.150). Assim, temos o casarão como uma “unidade primeira” (Id., p.152); a flecha saiu de um espaço que era de origem da vaca, ou seja, a casa do pai da moça, para onde o moço ansiava retornar, conforme mostra a seguinte passagem: “A fatal perseguição, podia quebrar e quitar-se. Hesitou-se. Por certo não passaria, sem o que ele mesmo não sabia — *a oculta, súbita saudade*” (ROSA, 2005, p.110 - *grifo nosso*). Ou seja, o moço sentia saudades do lugar para onde estava indo, ainda que, no plano físico, ele não o conhecesse; mas, no campo da sua essência, ele buscava tal lugar, pois estava flechado por Eros.

A flecha, neste contexto, cumpre a função cósmica do mito, “a transubstanciação do carnal no espiritual” (NUNES, 1983, p.153), aludindo à energia sexual, representada

pelo cavalo que se transforma em energia espiritual, formando, assim, a concepção erótica que se repete na literatura de Guimarães Rosa. Outro ponto complementar da flecha é sua imagem fálica: ela sai da fazenda do *pai* da moça, nos remetendo também ao patriarcado e suas regras, variando um pouco a temática do erótico apontada, mas, ainda assim, trazendo, ao personagem da busca, novos ensinamentos e mistérios do Eros.

No caminho da flecha, o primeiro elemento que aparece é uma estrela brilhante, pontuando esse espaço, iluminando a travessia do filho do Seo Rigério. Ela é a luz depois da escuridão: “Iam-se, na ceguez da noite. (...) Semiluz: sós estrelas” (p.110), um símbolo celestial e sagrado em várias tradições do mundo.

Na ilustração, a estrela com seus raios de luz se coloca um pouco mais alta que as outras imagens: ela está em posição superior, no plano celeste. Intuímos que ela faz uma contraposição ao cavalo, pois este se coloca no mundo sensível, onde suas patas recebem a força da terra: “Se descia era beira-abismos, patas abertas, se borneando. Após, no plano, trotava” (p.108). Em outro momento, “Ia o longo, longo, longo. Deu patas à fantasia” (p.108). Assim sendo, o cavalo representa o impulso sexual, a força para se locomover e ir ao encontro do objeto desejado. A estrela possui uma dimensão cósmica, um pulsar que irradia e atrai. Enquanto o cavalo dava “patas à fantasia”, a estrela dava “asas à fantasia”.

A posição em que se encontra a estrela (próxima à casa da moça), aliada à questão do ‘ir ao encontro de’, nos rememora a tradição cristã do nascimento de Jesus, pois uma estrela teria guiado os três reis magos para Belém, acontecimento esse que inaugura a era cristã. Um fenômeno grandioso, que teria norteado os caminhos dos magos, indicando-lhes a direção certa. Nesse sentido, o astro funciona, também, como um duplo da vaca: na ilustração, a estrela ganha um certo destaque, assim como a vaca, pois, nas passagens cegas da noite, na grande aventura, busca-se pela vaca que o levará a uma espécie de (re) nascimento da alma.

Em acréscimo, é possível pensar que a presença da estrela, no desenho de Luís Jardim, nos remeta a outro mito: o de Vênus, mãe de Eros. Nesse caso, o movimento é menos explícito, mas achamos interessante pontuar que a órbita de Vênus está dentro da órbita da Terra e, dependendo do seu ciclo, pode ser vista quando o sol está nascendo ou se pondo, recebendo, assim, nomes como: Estrela Matutina, Estrela D’alva, Estrela Vespertina (O’CONNELL; AIREY: 2010, p. 122). Consideramos a estrela do conto como uma entrada ao mito de Vênus, a deusa do Amor e da Beleza, associada à primavera. Nota-se que o conto inicia falando do mês de outubro e seus trovões, passando para o

roxo-escuro de julho, os ipês de agosto e finaliza-se em setembro, mês em que se inicia a primavera:

Com roubada rapidez, ia a levantar o desterro. Foi uma mexidinha figura — quase que mal os dois chifres nadando — a vaca vermelha o transpondo, a esse rio, de tardinha; que em *setembro*. Sob o céu que recebia a noite, e que as fumaças chamava.

Outrarte o *ouro* esboço do crepúsculo (ROSA, 2005, p.110 - *grifos nossos*).

Em referência à citação acima, frequentemente Vênus era chamada de ‘a dourada’, não apenas pela sua grandeza reluzente mas, também, porque o ouro denota consciência, no caso, feminina; instintiva; o princípio de Eros. Outro ponto interessante é que a deusa, em algumas de suas representações, traz na cabeça um enfeite em forma de lua crescente, como uma espécie de chifres, sendo, por isso, associada à vaca (QUALLS-COBERTT, 2014, p.74-75).

A presença da associação da deusa/estrela com a vaca, para este estudo, não deve ser tida como uma coincidência; reafirmamos, aqui, que a estrela é um duplo da fêmea do boi: esta andou pela terra, a outra pelos domínios do céu; ambas desbravando o mundo misterioso do divino, um princípio ativo de Eros, conduzindo o rapaz ao “mel do maravilhoso” (ROSA, 2005, p.111).

A vaca compõe o centro da ilustração e lembremos que, para Guimarães Rosa, os animais são seres muito especiais, principalmente os cavalos e as vacas. Em entrevista para Günter Lorenz, realizada em 1965, Rosa declara que o mundo interior dele se configura, entre outras coisas, pela diplomacia, religiões, idiomas, cavalos e vacas. E, em certo momento da conversa, ele ainda afirma que:

(...) não se esqueça de meus cavalos e de minhas vacas. As vacas e os cavalos são seres maravilhosos. Minha casa é um museu de quadros de vacas e cavalos. Quem lida com eles aprende muito para sua vida e a vida dos outros. Isto pode surpreendê-lo, mas sou meio vaqueiro (...) (LORENZ, 1983, p.67).

Na ilustração do conto “Sequência”, a vaca aparece malhada, com chifres, indo para a direita rumo ao casarão, guiando o moço. Tem-se, no senso comum, a ideia de que a direita é o lado mais confiável; o fazer correto às vezes vem na fala popular ‘fazer direito’ e, por ter cumprido tão ‘direitamente’ seu designo na condução do herói, julgamos que o bovino seja tão protagonista da história quanto o rapaz a quem ele conduz. A travessia do moço, mediada pelo animal, determina o tempo e o espaço do conto. E esse espaço, a que a vaca o leva, é aberto, de “movimentos invisíveis” (p.109), como o

rio. Eles passam por morros, campinas, chapadas, serras... apresentando, com efeito, grande plasticidade imagética, pois eles veem pássaros, o florir de árvores, ipês amarelos, estrelas, córregos. Os elementos naturais reafirmam a densidade da prosa poética rosiana e conferem um senso de harmonia à ligação homem-animal.

Em relação ao tempo, orquestrado pela correria da vaca, tem-se um caráter épico, pois o conto fala de 4 meses: outubro, julho, agosto e setembro mas, na possibilidade mitopoética rosiana, o conto totaliza um único dia, pois inicia-se com a madrugada, quando o céu ainda está vermelho e passa para o correr do dia azul; na ‘sequência’, torna-se amarelo pelo crepúsculo, finalizando com uma noite estrelada. Ou seja, o tempo marcado vai além do cronológico: ele é cíclico, como a lemniscata que aparece no final da ilustração, sugerindo que a jornada não tem tempo exato, princípio ou fim.

A escolha de uma vaca para conduzir o destino do filho do seu Rigério é bastante metafórica e simbólica. Já no início do conto, informa-se que ela “Vinha pelo meio do caminho, como uma criatura cristã” (p.107) e, na ilustração, ela também se apresenta exatamente no meio das imagens. Essa localização no ‘Meio do caminho’ nos aponta para ‘o caminho do meio’, local esse bastante significativo pois há, aqui, uma alusão a um preceito budista fundamental, supostamente cunhado por Siddhartha Gautama, o *Buddha*. Segundo ele, o ‘caminho do meio’ ou ‘o nobre caminho óctuplo’, é um princípio de revelação da prática da verdade; de libertação; equilíbrio; moderação. É representado por uma roda de oito aros em movimento, sendo que cada um traduz uma verdade budista: “entendimento correto; pensamento correto; linguagem correta; ação correta; modo de vida correto; esforço correto; atenção plena correta; concentração correta.” (BODHI, 2015, p. 24) e, para se alcançar tais princípios, é necessário passar pelo ‘caminho do meio’. Assim acontece também no conto, valendo observar duas citações como exemplos: “Apanhara a boca-da-estrada — para os onde caminhos — fronteando o nascente” (p. 108) e, também, “Como cortando o mundo em dois, no caminho se atravessava — sem som. “ (p.109). Acreditamos, aqui, que a vaca conduziu o rapaz aos oito estágios do ‘caminho’, lembrando que, na ilustração, a última imagem que aparece é um 8 deitado ∞, símbolo da infinitude. Estar na infinitude, conforme simbolizado pela lemniscata, é enfatizar o trânsito, a ‘roda a girar’, ampliando a perspectiva da universalidade do infinito.

Entretanto, no texto escrito, afirma-se que a vaca era uma criatura cristã, não budista. Uma possível ironia que nos faz pensar que tudo está interrelacionado: que tanto as religiões cristãs, quanto a budista, fazem parte de um todo e acolhem, em suas

essências, homens, animais, serras, córregos, ipês, filosofias, artes, palavras e tudo mais que existe pelo ‘caminho’ da individuação.

Assumindo uma dimensão cósmica universal, a estrela e a vaca possuem uma força que atrai e seduz o herói. Sendo assim, a busca pela vaca passa assumir um outro sentido de busca, pela transformação da alma.

O filho do Seo Rigério que, na imagem de Luiz Jardim, aparece montado no cavalo, é um buscador de algo para além do físico, que nem ele mesmo sabia claramente o que era e que teve desdobramentos diversos, compreendidos como uma espécie de purificação, pois ele passou por rumos e dificuldades inesperadas. Um aspecto interessante para observarmos na ilustração é um efeito de combinação dos signos, onde a vaca é a intermediária entre dois mundos. A Esfinge liga-se ao símbolo do infinito e vice-versa. O cavaleiro liga-se ao casarão, onde está a segunda filha do Major Quitério, e vice-versa. Vejamos:

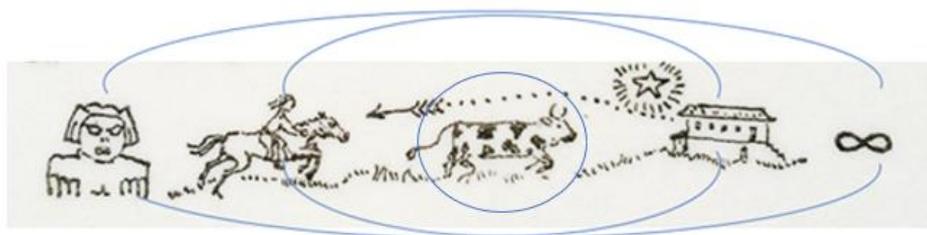


FIGURA 24 - Índice do conto “Sequência” – Ilustração de Luís Jardim, como adicionais em arcos feito por nós.

Fonte: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967 (1ª orelha do livro).

A vaca constitui o ponto central para essas ‘ligações’, sendo, também, responsável pela perseguição transcendente, marcada pelos fios invisíveis que tomam a estória. Os fios da ilustração estampam o modo de ‘estar’ do rapaz no mundo, aliado a uma rica elaboração de um desenho que muito se assemelha a uma mandala. A mandala, em sânscrito, quer dizer ‘círculo’, caracterizada por possuir uma estrutura concêntrica - no caso da ilustração, no centro está a vaca e ela diz respeito a uma espiritualidade. Algumas religiões, como o budismo, veem a mandala como auxiliar no exercício de meditação, por ela representar um espaço sagrado.

Se aceitarmos a ilustração acima, marcada por seus traços circulares, como uma mandala, podemos perceber que há um equilíbrio cuidadoso na colocação das imagens, onde um elemento dialoga com outro. Para Jung (2000), ao tratar do simbolismo das

“Mandalas”, ele afirma que, no centro, está a Essência, o *Self*, o nosso Eu verdadeiro, simbolizado, aqui, pela vaca. No segundo movimento, estariam o inconsciente pessoal; a representação das nossas vivências como indivíduo; nossa estrutura psíquica de interações com o *Self*, simbolizado pelo rapaz e pelo casarão, onde se encontra a moça. No terceiro movimento, estaria o “Inconsciente Coletivo”, isto é, a representação das nossas vivências gregárias e das nossas memórias ancestrais, retratadas na ilustração pela “Esfinge” e pela lemniscata. Esse conjunto de pares mostra um mapa metafísico, sobrenatural, marcado pelos intrincamentos das trilhas, problematizando o nosso modo de ler o conto. Logo, seguindo os passos de Jung, podemos pensar que se trata, aqui, de uma estória da psiquê humana, tendo como representação do *Self* a vaca, animal sagrado para os hinduístas e associado a várias divindades.

Outro ponto que toca na teoria junguiana é associar o encontro com a moça que estava na fazenda com a integração com a “anima”, que, em latim, significa “alma”. Tal ideia/palavra aparece, implicitamente, na seguinte citação: “Desanimadamente, ele, malandante, podia tirar atrás. Aonde um *animal* o levava? O inomeçado, o empatoso, o desnorte, o necessário” (p.109 - *grifo nosso*). Seria possível, assim que o *animal* estivesse levando o homem para o (re)encontro com sua alma, pois ele estava ‘desanimado’. Quando ele (re) encontra a amada, “Suas duas *almas* se transformavam?”. (p.111 - *grifo nosso*). Reintegrar a “anima” para Jung, é acolher a própria natureza feminina presente no homem: ela é o caráter transformativo do homem, o instigador de mudanças, quem o atrai às aventuras do mundo interno (QUALLS-CORBETT, 2014, p.86). Observe que, na ilustração, o cavaleiro que persegue a vaca tem feições femininas, podendo se passar também por uma mulher:



FIGURA 25 - Índice do conto “Sequência” – Ilustração de Luís Jardim, cavaleiro com feições femininas.
Fonte: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967 (1ª orelha do livro).

Interpretamos, então, que a ilustração confirma uma busca de integração do masculino com seu feminino, conforme simbolizado pela moça que se encontrava na casa grande. Com efeito, a casa já é uma metáfora da mulher, pois é aquela que acolhe e guarda os seus, que *casa* os princípios do masculino e do feminino.

A chegada do rapaz à casa grande se deu como um ritual de iniciação²⁵: quando chegou, ele precisou passar pela porteira; porém, não era uma porteira comum, ela tinha o adjetivo de ser “mestra”, como um portal transformador dos contos maravilhosos. Dando sequência, desapeou do cavalo, visto aqui como um desapego aos instintos sexuais; subiu a escada, como uma forma de ascensão; viu uma roda de pessoas e as quatro moças da casa, apaixonando-se pela segunda. Consideramos que a casa trouxe ao casal uma possibilidade de inteireza e união: “E tudo à sação do ser” (p.111), ou seja, uma época oportuna para viver um estado semidivino de plenitude.

Passaremos, então, a estudar a presença da “Esfinge” e da lemniscata na ilustração, considerando, aqui, que ambas as imagens possuem pontos de ligação. A esfinge se apresenta como o primeiro desenho da sequência, um animal quadrúpede que se deita apoiado nas patas dianteiras, semelhante a uma vaca que se deita. No desenho não há asas, tal qual a importante esfinge de Gizé, no Egito.

A Esfinge, tradicionalmente falando, é um símbolo de totalidade, aquela que une em si os quatro elementos primordiais: ar, terra, água e fogo. Esse modelo quaternário apresenta uma tipologia muito antiga que, para Jung, remete às 4 estruturas essenciais na consciência dos homens: pensar, sentir, perceber e intuir (BANZHAF, 1997, p.77-78). No texto rosiano o número 4 é enfatizado, posto que o herói, quando chega ao casarão, se depara com 4 moças e se relaciona com a segunda, aquela que se ‘desescondia dele’.

Há um arcano maior, no baralho do tarô, que se liga bastante a alguns elementos que já citamos no decorrer desse estudo, denominado “A Roda da Fortuna”, ilustrada a seguir:

²⁵ Pretendemos focalizar os símbolos que estão presentes nas ilustrações, mas achamos interessante pontuar que, antes de adentrar a casa grande, o moço enfrentou uma queimada (fogo) e um rio (água), reafirmando o caráter iniciático da estória, pois tanto o rio quanto a queimada figurariam, aqui, como uma espécie de rito de purificação; transmutação; o novo; o mutável.

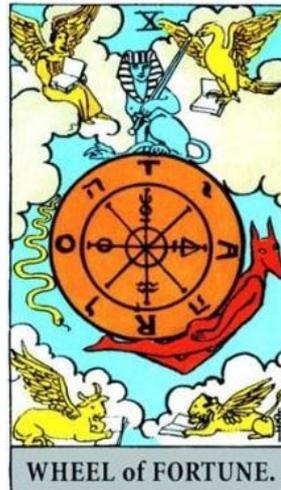


FIGURA 26 - A roda da fortuna.

Fonte: BANZHAF, Hajo. *O Tarô e a Viagem do Herói: A Chave Mitológica para os Arcanos Maiores*. São Paulo: Pensamento, 1997 (p.77).

Ele representa a busca do herói pelo oráculo, para quem ele tem uma pergunta: “Qual é a minha tarefa?”. No conto em questão, há várias perguntas a serem decifradas pela Esfinge, sendo que destacamos algumas que consideramos relacionar com o que apontamos: “Aonde um animal o levava?” (p.109); “Por que tinha assim tentado?” (p. 109); “Tinha de perder de ganhar?” (p.110); “Vinha-se a qual destinatário?”(p.110); “Onde e aonde?” (p.110). Perguntas como essas só poderão ser respondidas depois que o herói adquire consciência de si, tanto na carta do tarô, quanto no final do conto. A carta apresenta uma roda de 8 aros (elemento que já citamos em parágrafos anteriores). Nos cantos da lâmina, há figuras simbólicas dos 4 evangelistas e, acima, há uma esfinge, como sendo aquela que rege a roda.

A esfinge egípcia, retratada na ilustração do livro, não é a mesma que foi imortalizada no mito de Édipo: ela tem caráter quase diabólico, ao passo que a egípcia é um símbolo masculino associado ao deus Sol, Horo (NICHOLS, 1980, p.184). Porém, acreditamos que a presença da esfinge na ilustração, ainda que não seja a mesma do mito edipiano, evoca consigo uma palavra-chave: enigma. Tanto o texto escrito quanto o imagético faz com que leitores e personagens coloquem-se diante de um grande enigma a se decifrar, de um desafio contendo a missão oracular de saber a verdade. Consideramos que a “Esfinge” é uma criatura mágica e que, somente através do movimento de retorno à essência, pode alguém desvendar seus segredos. O filho do seu Rigério intuía um enigma, um mistério da natureza que talvez o homem não seja capaz de entender. Por isso, precisou penetrar em caminhos que lhe possibilitassem compreender “a oculta,

súbita saudade” (p.110), e o caminho pelo qual ele passou o levou ao encontro da sua missão, pois ele chegou à “sazão do ser” (p.111), indubitavelmente infinita ∞ .

A “criatura cristã” (p. 107), que também poderia ser budista, representada pela vaca, viaja pelo meio do caminho e pelo caminho do meio; ela tem a tarefa de conduzir o moço ao seu destino, “Seu fim que é, na verdade seu começo” (ARAÚJO, 1998, p.117), simbolizado no conto pela lemniscata ∞ .

No desenho de Luís Jardim, a vaca segue centralizada, voltada para a direita e, em seu encaixe, há um rapaz montado a cavalo, na imagem. Ele tem feições femininas, o que, em interseção com o texto escrito, consideramos a presença da “anima” (alma), que ele estaria tencionando integrar. Essa figura feminina está simbolizada pela presença da segunda moça, que não aparece explicitamente na ilustração, mas consideramos que ela se encontra tanto dentro dele como “anima”, quanto dentro do casarão, sendo a segunda filha do Major Quitério.

As presenças da estrela, da flecha, da Esfinge, da lemniscata e demais imagens, podem ser pensadas como uma espiral, em movimento, onde fim e começo se encontram e levam as personagens a um casamento para se vencer “a solidão metafísica” (p.313). Temos, então, na ilustração e no texto escrito, a ideia de um ciclo, “o anel dos maravilhados” (p.111), que, aqui, chamamos também de a ‘Roda da Fortuna’.

Analisar as ilustrações em conjunção com o texto, no caso do conto “Sequência”, foi singularmente complexo, pois cada símbolo possui um vasto escopo de significados, sendo que tentamos nos ater àqueles que poderiam completar e/ou reler o texto escrito, buscando sempre adequá-los aos limites dos textos, porém cientes de que muito deixamos para trás. Acreditamos que poderíamos usar muitas páginas para tratar apenas da “Esfinge”, por exemplo, mas buscamos seguir um caminho levado por nossa vaquinha vitória interior, passando por ‘nossos ondes’ e ‘nossos passos’, na tentativa de ‘transformar nossas almas’ e, assim, ampliar as possibilidades interpretativas do texto escrito por Rosa.

3.5 Conto “A Benfazeja”, ou “A Executora da Obra Altíssima”: Ela olha para tudo com singeleza e admiração

Para análise deste conto, as citações aqui presentes foram extraídas da edição da José Olympio (1967). Em breves palavras, o enredo do conto XVII, “A Benfazeja”, pode ser apresentado da seguinte forma: uma mulher, marginalizada socialmente, cujo apelido é Mula-Marmela, fora casada com um sujeito conhecido como Mumbungo: “Esse Mumbungo era célebre-cruel e iníquo, muito criminoso, homem de gostar do sabor de sangue, monstro de perversias. Esse nunca perdoou, emprestava ao diabo a alma dos outros. Matava, afligia, matava” (ROSA, 1967, p.163). Esse sujeito tinha um filho, o Retrupé, tão cruel quanto o pai. Mula-Marmela amava o marido mas, de acordo com o relato da sociedade, ela o tinha assassinado. Além disso, ela fez com que seu enteado ficasse cego e tornou-se sua guia. Ao aproximar do final do conto, Retrupé, ainda que cego, tenta matar Mula-Marmela e, apesar de ela não reagir, ele não consegue acertá-la, sendo que, após essa cena, ele “Parece que gemeu e chorou: — “Mãe... Mamãe... Minha mãe!...” — esganiçado implorava (...)” (p.169). No final, Mula-Marmela, de acordo com a afirmação da sociedade, mata o enteado, sufocando-o e depois o leva ao cemitério. Após esses acontecimentos, a madrasta abandona o lugar mas, antes, avista um cachorro morto, apodrecendo. Marmela, então, pega o cão e o leva consigo.

A ilustração que corresponde a este conto traz possibilidades de várias direções interpretativas. Podemos pensar numa espécie de leitura do centro para as extremidades ou das extremidades para centro; ou, ainda, da direita para a esquerda, ou esquerda para a direita, conforme sugere a seguinte ilustração:



FIGURA 27 - Índice do conto “A Benfazeja” – Ilustração de Luís Jardim.
Fonte: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967 (2ª orelha do livro).

De forma arbitrária, decidimos eleger a leitura começando do centro para as extremidades, tendo em vista que as imagens que não estão no centro se repetem, numa

espécie de jogo de espelhos, com exceção das duas imagens que estão nos polos; à esquerda, a lemniscata, e, à direita, o símbolo do signo de Escorpião.

Nesse referido centro temos, possivelmente, a figura dos protagonistas do conto, a Mula-Marmela e seu enteado cego, Retrupé. Ela o guia. Segundo o conto, a relação dos dois é bastante ambígua, pois ela, ainda que madrasta, foi chamada de “mãe” por Retrupé: “Ela não tinha filhos. – *Ela nunca pariu.* – vocês culpam-na” (p.166). O cego é um seguidor dos atos demoníacos do pai e, por isso, foi cegado pela madrasta. Podemos notar, neste conto, algo muito presente na literatura de Guimarães Rosa: a alusão às formas clássicas, no caso, aqui, observamos ecos da tragédia *Édipo Rei* (1998), de Sófocles. Etimologicamente, o nome Édipo quer dizer *pés inchados* (ABRÃO, Bernadette; COSCODAI, Mirtes, 2000, p.106), Retrupé traz, como Édipo, a palavra *pé* presente no seu nome, além do *retru*, o que remete a um andar errado, *andar para trás*. Porém, a semelhança mais evidente entre Édipo e Retrupé é que ambos eram cegos e tinham uma mulher como guia, de modo que podemos associar Mula-Marmela a Antígona que, assim como ela, vagava guiando um cego.

O conto “A Benfazeja”, cuja protagonista é Mula-Marmela, é narrado de forma a sensibilizar o leitor para que alcance a ambiguidade dessa mulher, pois ela mata o marido e cega o enteado, matando-o depois. Esses motivos fazem-na ficar marginalizada, carregando um estigma de assassina. Mas, através do narrador, vemos que Marmela amava seu marido e o assassinato, que ela cometera, teria sido para “salvar” a sociedade dos crimes do seu amado, posto que ela era uma *benfazeja*, uma benevolente. Além de sentir amor pelo marido, ela foi uma espécie de mártir.

Curiosamente, na ilustração, a face de Marmela está vazia: não aparece olho, nariz ou boca; porém, na de Retrupé, há esses elementos, o que aponta, provavelmente, para a nulidade social que esta mulher apresentava e uma possível forma de questionar sua aparência diante dos outros. Ela recebe o ódio da comunidade: “mulher-malandraja, a malacafar, suja de si, misericordiosa, tão em velha e feia, feita tonta, no crime não arrependida” (p.161), o que também sugere que Marmela estivesse fora dos padrões estéticos e éticos socialmente aceitos. Suas descrições são, muitas vezes, associadas a animais, inclusive o próprio apelido: Mula; “égua solitária”; de “lobunos” cabelos e “sumir de sanguexuga”.

Outra ideia que essa ausência de rosto da mulher - e presença de rosto do homem - pode nos remeter é a questão das oposições, como se essas duas faces fossem forças

antagônicas, também presentes na narrativa do conto. As ambiguidades se dão no jogo de bem e mal, de luz e “sombras frouxas”.

Na ilustração, ao lado os dois personagens, temos a imagem de dois animais que supomos serem cachorros ou lobos. No decorrer da narrativa vemos, muitas vezes, a evocação do animalesco, principalmente do cão para falar dos personagens.

Sobre Mumbungo, segue esta descrição:

(...) o cão de homem, calamidade horribilíssima (p.162).
Era o punir de Deus, o avultado demo — o “cão” (p.163).

Sobre Retrupé, ele pode ser descrito das seguintes maneiras:

E gritava, com uma voz de cão, superlativa. (p.162).
Alguém seria capaz de querer ir pôr o açamo no cão em dana? (p.167)
O cego Retrupé, sedicioso, então, insulta, brada espumas, ruge — nas gargantas do cão (p.167).
De repente, levantou-se, sem bordão, estorvinhado, gritou, bramou: exaltado como um cão que é acordado de repente. (p.168).

Por último, sobre Mula-Marmela, são feitas as seguintes afirmativas::

(...) matou o marido, e, depois, própria temeu, forte demais, o pavor que se lhe refluía, caída, dado ataque, quase fria de assombro de estupefazimento, com o cachorro uivar. E ela, então, não riu. (p.164).

Se o que os há é apenas embruxar e odiar, loba contra cão, ojeriza e osga; convocam demônios? Ou algum encoberto ultrapassar — posto o que também há: uma irmandade das almas más, alcateia e matilha? (p.116).

De como, quando ia a partir, ela avistou aquele um cachorro morto, abandonado e meio já podre, na ponta-da-rua, e pegou-o às costas, o foi levando (p.170).

É comum, nas tradições artísticas, os animais apresentarem uma rica linguagem simbólica. O cão, em relação a Mumbungo, está claramente relacionado ao “avultado demo”, conforme segue:

O Diabo assume outras e variadíssimas formas animais (...). Mas a sua aparição como um cão, e um cão preto – a cor denunciando a presença demoníaca – ocupa o segundo lugar de preferência dos relatos. Leão, bispo de Chipre, conta que o diabo saiu de um possesso sob a forma de um cão preto. (...). Collin de Plancy, em seu *Dicionário infernal*, conta que, ainda no século XIX, nos Países Baixos, era comum expulsar os cães das igrejas e inscrever à porta da casa do Senhor: “Os cães, fora do templo do Deus”. (NOGUEIRA, 1986, p.59-60).

A associação do diabo com o cão é muito comum em variadas culturas. No Brasil, tal costume chegou por meio da cultura judaico-cristã. É interessante observar que a citação acima fala que é comum ligá-lo a um cão negro. E a ideia de o cão/Diabo ser negro, além de trazer a imagem do demônio como o príncipe das trevas e pai de toda escuridão, pode, também, ter outra explicação de acordo com o texto bíblico. A situação é que a África foi colonizada por Cam, filho amaldiçoado de Noé e, assim, originou-se a ideia de que os elementos africanos estariam associados ao “maldito”.

O próprio nome Mumbungo é um termo, possivelmente, de origem africana, que pode ser fragmentado em “um”, referente à pessoa, e “bungo”, associado semanticamente à ideia de “destruição”, tendo sido incorporado ao vocabulário folclórico de certas regiões brasileiras (BRANDÃO apud PASSOS, 2000, p. 112). Pode ser válido lembrarmos, aqui, que o diabo se faz presente em vários textos de Guimarães Rosa, sendo ele a “causa ou explicação de eventos ou comportamentos”. (MENEZES, 1985, p.100).

Ao final do conto, o cão se torna um personagem importante e enigmático, pois Marmela apegava-se a um cachorro morto. Logo, o narrador solicita ao leitor que levante alguns questionamentos sobre qual motivo teria levado a mulher a agir dessa forma: “Se para livrar o logradouro e lugar de sua pestilência perigosa, se para piedade de dar-lhe cova em terra, se para com ele ter com quem ou quê se abraçar, na hora de sua grande morte solitária?” (p.170).

Acreditamos que a figura desse cão personifica a relação que ela teve com o enteado Retrupé: assim como ela retirou o cão que estava “sujando” a cidade e o levou consigo, ela fez algo semelhante com o enteado, quando o cegou e posteriormente o matou – uma forma de “higienizar” o local. Se ela foi dar uma cova ao cão, também se relaciona com o enteado, pois, quando ele morreu, ela o levou ao cemitério, sepultando-o. Se Marmela apegou-se ao cão para ter com quem se abraçar na hora da morte, sendo que ela era solitária, pode-se estar remetendo ao Retrupé pois, no decorrer do conto, após a morte do marido, ele era sua única companhia. Ela também era uma mulher ambivalente. Em Marmela, coexiste tanto a luz, “a executora-da obra altíssima” (p.164), quanto a sombra, “dizem-na maldita” (p.165): o benéfico e o demoníaco. Assim como o simbolismo de um cão que, ao mesmo tempo, é tido como quem “convoca demônios” (p.116), ele também representa lealdade, proteção e companheirismo, sendo “o melhor amigo do homem”. Outro aspecto do cachorro é que ele tem uma relação próxima com a

morte. Se nos remetermos à mitologia grega, por exemplo, o cão Cérbero, atuava como guia e guardião.

Até o momento, na leitura da ilustração, interpretamos os simbolismos do homem, da mulher e dos animais, constatando que a relação com o texto escrito é muito próxima, mais simples de ser comentada. Porém, ao lado da imagem dos animais, o ilustrador Luís Jardim, de acordo com as orientações de Rosa, desenhou o naipe de espadas, um símbolo que, no jogo de cartas, vai além do previsível.

É notório que o baralho de 52 cartas seja tido como uma versão reduzida do Tarô, e que as cartas, no passado, fossem usadas para ler a sorte. Há diversas formas de interpretar os quatro naipes, sendo que uma forma mais conhecida é ligá-los aos quatro elementos: o naipe de *ouros* equivale à terra; *paus*, ao fogo; *copas*, à água e *espadas*, ao ar (KING, 2001, p.33). O ar é, dentre todos, o elemento mais complexo de se conhecer, ainda que esteja presente o tempo inteiro. Ele é um mistério, assim como as ações de Marmela no decorrer do conto. O naipe de espadas é comumente ligado ao destino, à luta e também à morte. A espada também é um instrumento, usado ora para atacar, ora para se defender.

Nas sequências das cartas de espadas do Tarô de Waite-Smith²⁶, por exemplo, algumas imagens dos arcanos menores trazem símbolos que, de certa forma, se assemelham à “sina forçosa demais” (p.165) das personagens Marmela, Retrupé e Mundungo. Essas imagens trazem a ideia de conflito; dor; forças ambivalentes; cegueira; ferimentos do corpo físico; solidão; assassinato; violência e traumas.

²⁶ Guimarães Rosa estudou o baralho de Tarô, o que pode ser constatado através de cadernos e folhas soltas que apresentam os seus estudos, conforme informa o Arquivo do IEB-USP. Cf. DI AXOX, 2009, p. 35-40.

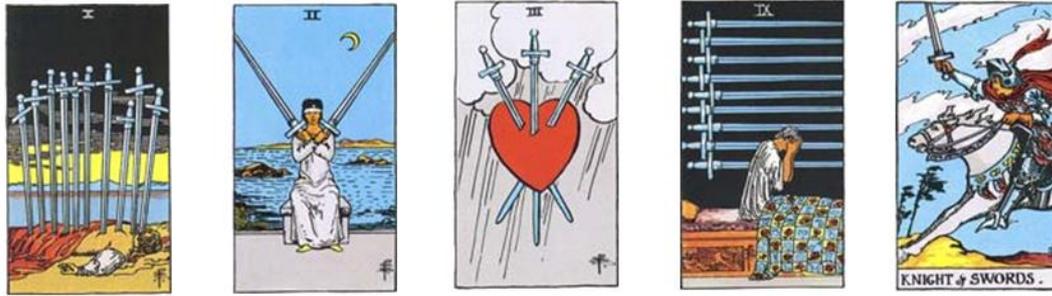


FIGURA 28 - Arcano Menor: O um de Espadas/ Arcano Menor: O Dois de Espadas/ Arcano Menor: O Três de Espadas/ Arcano Menor O Nove de Espadas/ Arcano Menor: O Cavaleiro de Espadas.
 Fonte: WAITE Edith. *Tarô Universal de Waite*. São Paulo: ISIS, 2004, pp.195-223.

Se imaginarmos a espada nas mãos de Retrupé, tem-se que “Ele precisava matar, para fundo se cumprir” (p.167), ou, nas de de Mumbungo, presumiríamos que seria uma forte ameaça aos outros como a si próprios. Há, no conto, uma passagem em que Retrupé usa sua faca. Acreditamos que a palavra “faca” poderia ser substituída por espada, nesse contexto, devido à tamanha semelhança com as funções das duas, conforme segue:

Sacou o *facão*, tacava-o, avançava às doidas, as mesmo cegas, tentando golpeá-la, em seu desatinado furor. E ela, erguida onde estava, permaneceu, não se moveu, não se intimidava? Olhava na direção do não. Se ele acertasse, poderia em carnes trucidá-la. Mas, aos poucos, acreditou que o *facão* não a encontraria nunca, sentiu-se desamparado demais e sozinho. Temeu, de todo em pé. O *facão* lhe caiu da mão (ROSA, 1967, p.168 - grifo nosso).

De certa forma, poderíamos imaginar que Marmela é uma espécie de guerreira disciplinada, que cumpriu com aquilo que era seu destino: “sina forçosa demais apartou-a de todos” (p.165); uma heroína às avessas, uma mártir, com sua espada invisível. Marmela é responsável por tecer destinos, até mesmo a sina da sociedade que a desprezou.

A sociedade está expressa na ilustração, apresentando três pessoas ao lado direito e três ao esquerdo, junto aos naipes de espada. Consideramos, aqui, que a sociedade também possui uma espécie de cegueira em relação à Mula-Marmela: o povo foi incapaz de ver, ou de tentar compreender, sua missão de salvar as pessoas da maldade, da violência e do medo daquele lugar: “Mula-Marmela, os dois, ambos: uns pobres, de apelido. E vocês não veem que, negando-lhes o de cristão, comunicavam, à rebelde indigência de um e outra, estranha eficácia de ser, à parte, já causada?” (p. 162). Nessa

citação, reconhecemos que até mesmo o nome de batismo “cristão” foi negado a ela, ressaltando, assim, sua rejeição social.

Além da citação acima, a narrativa traz explícitos exemplos de sua falta de pertencimento social: “Sei que não atentaram na mulher” (p.161); “Soubessem-lhe ao menos o nome. Não, pergunto, e ninguém o inteira” (p.161); “Vocês nunca pensaram nisso, e culparam-na” (p.164); “Sei que vocês não se interessam nulo por ela, não reparam como essa mulher anda, e sente, e vive e faz” (p.165); “Vocês odeiam-na, destarte” (p.166) e muitas outras passagens. Fica bastante evidente, até aqui, o caráter de marginalidade da mulher. Faz-se indispensável observar que, na ilustração, a sociedade é representada por seis homens, uma possível referência à sociedade machista e patriarcal. Isso evidencia a anulação da alteridade e uma grande exclusão do feminino, a ponto de ela ter de se apegar a um não-humano, um cachorro, pois afeto e diálogo ela não tinha com as pessoas que ela, de certa forma, salvou. Mula-Marmela personifica o ensimesmamento do sujeito-mulher pela não consideração e forte julgamento do outro.

A fim de prosseguirmos com a leitura dos símbolos, expressos na *Figura 08*, sintetizaríamos que, até o momento, analisamos, primeiramente, as figuras centrais: o homem e a mulher, Retrupé e Marmela e, em seguida, os dois animais que os ladeavam, os cães e/ou lobos. Próximo a eles, os naipes de espadas e três figuras de homens, de cada lado, foram vistos como uma representação da sociedade patriarcal. Até o momento tínhamos, então, um jogo de espelhamentos, pois as figuras se repetiam lado a lado.

Porém, dois significativos símbolos aparecem nas extremidades da imagem. Elegemos falar, inicialmente, do que está ao final da sequência: o símbolo do signo zodiacal de Escorpião. Para a referida análise, optamos por dois apoios bibliográficos: o primeiro aborda o símbolo do signo de Escorpião enquanto arquétipo²⁷; o segundo, por sua vez, é um dicionário de Astrologia²⁸. Em ambas as obras tentaremos achar correspondências para o conto “A Benfazeja”. Porém, a princípio, achamos necessário conceituar o que são arquétipos antes de darmos prosseguimento ao estudo da obra.

Quem introduziu o conceito de arquétipo na Psicologia foi o suíço Carl Gustav Jung (1875-1961). Ele percebeu padrões de comportamentos instintivos que pertenciam ao inconsciente coletivo, sendo esse, parte do inconsciente universal, não individual, com maneiras de comportamentos e conteúdos que são, de certa forma, comuns em vários contextos e para todos os indivíduos. Jung (apud BURT, 1988, p.54) afirma que o

²⁷ BURT, Kathleen. *Arquétipos do zodíaco*. São Paulo: Pensamento, 1988.

²⁸ AUBIER, Catherine. *Dicionário prático de astrologia*. São Paulo: Melhoramentos, 1988.

arquétipo é como “um recipiente vazio”, que contém em si “modos de comportamento idênticos em todos os lugares e em todos os indivíduos”. De acordo com tal padrão, é possível dar forma consciente ao arquétipo; além disso, pode-se definir participar da energia positiva ou da energia negativa dele. Como cada horóscopo tem seus arquétipos, cabe a nós, agora, explorarmos o arquétipo de Escorpião, observando seus padrões de comportamento e tentando achar semelhanças com os personagens do conto estudado.

Segundo Kathleen Burt (1988), estudar o signo de Escorpião arquetipicamente implica adentrar as turbulentas águas de um mundo infernal, escondido, invisível aos olhos de muitos: “A gente não revê os que não valem a pena” (BURT, 1988, p.161). É descer ao reino de Hades²⁹, pois é ele quem rege as profundezas inconscientes da personalidade do dado signo zodiacal.

Nos últimos dias de outubro, data dos nascidos pertencentes ao signo, comemora-se, sobretudo nos países anglófonos, o *Halloween*, ou o “Dia das Bruxas”. Na era medieval, nessa época, as pessoas se reuniam para rezar pelas almas dos mortos, principalmente aquelas do Mundo Inferior, “como alma que caiu no inferno” (p.164). Em relação à ideia de bruxaria, poderíamos lembrar que Mula-Marmela é apresentada com “faces de jejuadora” (p.161) e tinha “modos contidos de ensalmeira” (p.161) e, ainda, que: “Sabem, contudo, que há leites e pós, de plantas, venenos que ocultamente retiram, retomam a visão, de olhos que não devem ver” (p.166). A primeira citação já abarca a imagem de bruxaria, pois curar pelo ensalmo é curar com magias, benzeduras e encantamentos. O ato de jejuar, por sua vez, é uma forma de seguir um preceito espiritual e assim se purificar, abstendo-se de alimentos. Outra passagem também nos aponta para a característica assinalada: “Se o que os há é apenas *embruxar* e odiar, loba contra cão, ojeriza e osga; convocam demônios?” (p.166 - *grifo nosso*). Os escorpianos, em sua faceta “bruxa”, possuem conhecimentos intuitivos dos segredos mais extremos da vida e do universo. No Egito, o escorpião era o deus principal dos curandeiros e dos bruxos.

O signo de Escorpião também se associa bastante à escuridão pois, no final de outubro e início de novembro, no hemisfério norte, os dias são mais curtos e a luz do sol é esmaecida, dando à época em questão um aspecto fúnebre e sombrio. No conto encontramos várias referências às sombras, como as que seguem:

²⁹ Hades, ou Plutão, era o deus das profundezas subterrâneas, dos infernos. Reinava sobre os mortos. Tinha ao seu lado um cão de três cabeças, chamado Cérbero, que servia como intercessor entre os dois mundos.

(...) às sombras frouxas, a gente se afaz ao devagar das pessoas (p.161).

(...) as sombras carecem de qualquer conta ou relevo (p.161).

(...) as sombras de outroras coisas? (p.162).

Em volta de nós, o que há é a sombra mais fechada (...) (p.164).

(...) sua sombra-da-alma (...) (p.165).

As sombras também estão ligadas ao inconsciente, à morte, aos hábitos ocultos. No livro de astrologia consultado, fala-se que passar pelo signo de Escorpião é uma experiência fundamental para o indivíduo, através da qual ele pode progredir ou retroceder, tornar-se anjo ou demônio, ou o duplo emblema da águia ou serpente: “Cada qual com sua baixeza; cada um com sua altura” (p.167).

Essa dupla simbologia vai de encontro com o texto escrito, em vários aspectos. Ao mesmo tempo que temos Mumbungo e Retrupé, como “escorpiões” que matam quem tiver a infelicidade de tocá-los, temos Marmela como uma possibilidade de sacrifício e abnegação, sendo ela como um escorpião que, segundo a lenda, se auto sacrifica para que seus filhotes se alimentem de suas entranhas. Pensemos que ela estaria volvida para o lado “águia” do signo, “que representa as almas mais evoluídas nesse período do ano” (BURT, 1988, p.263), posto que é uma criatura que tem uma visão ampla da Terra: “só ela mesma poderia ser a executora – da obra altíssima” (p. 164). Opostamente, Mumbungo e Retrupé estariam no nível “serpente” do signo, um tipo involuído do signo de Escorpião, com características cruéis, más, criminosas. Nos arquétipos de Escorpião, a águia (lado benéfico do signo) é opositora à serpente (lado maléfico do signo), sendo que a águia “retira a cobra da água lamacenta e, em alguns minutos, a destrói” (BURT, 1988, p. 264). Tal metáfora pode ser pensada na relação Marmela X Mumbungo e Retrupé, numa relação de analogia possibilitada pela passagem a seguir:

Mas, quando ela matou o marido, sem que se saiba a clara e externa razão, todos aqui respiraram, e bendisseram a Deus. Agora, a gente podia viver o sossego, o mal se vazara, tão felizmente de repente. O Mumbungo; esse, foi o que tivera de se revoltar a um outro lugar, foi como alma que caiu no inferno (ROSA, 1967, p. 164).

A discussão do signo de Escorpião poderia, ainda, ser bastante ampliada, mas abreviamos dizendo que os personagens do conto apresentam muitas características do signo zodiacal estudado uma vez que, através desses personagens, podemos observar a possibilidade de encarar as profundezas e, também, de escalar as alturas.

Como dissemos no início, as possibilidades de leituras são intermináveis, aleatórias, intuitivas e, muitas vezes, indizíveis, pois há várias possibilidades de leituras a serem feitas. Contudo, há momentos em que não existem palavras para expressar os pensamentos e os sentimentos que a interpretação de uma imagem pode produzir. Finalmente, fechemos a leitura da ilustração com a lemniscata, (∞): “o infinito não é um ponto a ser alcançado, mas um lugar — ponto de partida — de onde o movimento se inicia” (ALBERGARIA, 1977, p. 76).

A lemniscata é um símbolo grego para o infinito, dado que o conto é todo ele uma busca de transcendência: “cor do carvão é um mistério; a gente pensa que ele é preto, ou branco” (ROSA, 1967, p.165). O espaço de Mula-Marmela não é apenas uma área geográfica, mas um microcosmo, com ilimitadas possibilidades de questionamento da condição humana. O infinito, tal qual representado na ponta da ilustração, parece perpassar por toda a obra, evocando outras imagens, como num jogo de espelhos, produzindo sentidos infinitos e inesperados, atraindo o leitor a achar o início ou o fim da meada com a qual tentará interpretar o código fabuloso.

Tivemos como objetivo, até esse momento de nossa escrita, analisar a ilustração correspondente ao conto “A Benfazeja”, de *Primeiras estórias*. Recapitulemos que, na ilustração desse conto há o símbolo do infinito, a lemniscata; três homens; o símbolo do naipe de espadas e um cachorro ou lobo; um homem e uma mulher de mãos dadas; outro cachorro ou lobo; mais uma vez, o símbolo do naipe de espadas, seguido por três homens e, finalmente, o símbolo do signo de Escorpião.

A lemniscata é um símbolo muito comum nas obras de Guimarães Rosa e, na leitura desse conto, observamos, dentre outras coisas, que ela pode representar a infinitude de interpretações, tanto do texto escrito quanto do imagético.

Os três homens de cada lado, possivelmente, estariam ligados à população do vilarejo, que rejeitava a mulher. Um aspecto ainda não abordado é que, dentre esses seis homens, há um que se vira para Marmela. É difícil especular isso mas, no momento, acreditamos que ele pode representar o narrador, pois esse caminha em sentido contrário a toda sociedade, induzindo o leitor a sentir que Marmela, ainda que tenha cometido terríveis crimes, seja uma benfeitora para a sociedade.

O Naipe de Espadas, por sua vez, pode estar associado à luta, ao destino e à morte, elementos muito ligados aos personagens.

Continuando a análise da ilustração, o cão, além de símbolo de proteção, parece estar ligado ao submundo, ao inferno e suas ligações demoníacas. Tentamos apresentar a relação muito próxima que esse animal tem com Retrupé, principalmente.

A figura da mulher e do homem ligamos, evidentemente, a Marmela e a Retrupé. Ela, uma mulher incompreendida que, a seu modo, busca promover a justiça e livrar a sociedade do mal, pagando um alto preço por isso. Ele, um homem pavoroso, cegado pela madrasta por causa de sua sede de “sangue das pessoas” (p.164). Tem-se, finalmente, o símbolo do signo de Escorpião, regido por Hades, deus do submundo e das sombras, cujas características boas e más correspondem bastante às ações de Mula, Retrupé e Mumbungo.

João Guimarães Rosa e Luís Jardim, no conto “A Benfazeja”, fizeram com que nosso olhar se estendesse a diversas dimensões da condição humana: a *estória* de uma mulher e seu fado, atingida por uma faísca de eternidade. Acreditamos que, a cada olhar lançado para as ilustrações do conto, consideramos novas ideias. Há infinitas possibilidades de leituras para a ilustração e, igualmente, para o texto escrito, levando-nos a pensar que Guimarães Rosa nos dá uma certa liberdade para romper os paradigmas, atar e desatar as interpretações. Por essas razões, adentramos leituras místicas, esotéricas, religiosas e filosóficas. Rosa parece ter o dom de tornar tudo sagrado: os acontecimentos se dão graças a uma “sina” traçada em outra dimensão.

Considerações Finais

“O menino repetia-se em íntimo o nome de cada coisa. A poeira, alvissareira. A malva-do-campo, os lentiscos. O velame-branco, de pelúcia. A cobra-verde, atravessando a estrada. A arnica: em candelabros pálidos. A aparição angélica dos papagaios”. (ROSA, 2015, p.51).

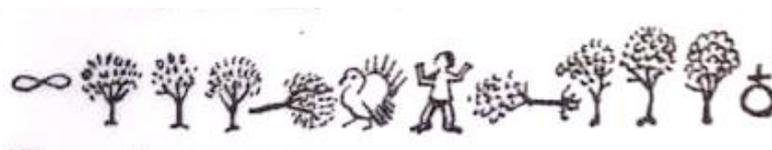


FIGURA 29 - Índice do conto “As margens da alegria”.

Fonte: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967 (1ª orelha do livro).

Esta citação se encontra no primeiro conto do livro *Primeiras estórias*, intitulado “As margens da alegria” (ROSA, 2015, p.49). Ela foi escolhida por nos remeter à estória de um menino rosiano, que mimetiza a origem do indivíduo como um ser em trânsito, que vai descobrindo as imagens do mundo que ora são de vida, ora de morte, ora de alegria e ora de tristeza. O menino de Rosa percorre um caminho labiríntico para a casa imemorial existente em si mesmo. De “As margens da alegria” a “Os cimos”, último conto do livro, percorre-se a própria jornada do herói, o destino do homem arrebatado em sua “circuntristeza”, num movimento impreciso espaço-temporal, fluindo além das margens. E o que ampara esse menino é a natureza, o “sagrado”, dando a ele a possibilidade de reinventar a vida para continuar a travessia.

Além do primeiro grande símbolo que é o menino, que aparece ao centro da ilustração de Luís Jardim, destacamos, também, a presença da *cobra verde*, para metaforizar e rememorar o objetivo geral desta pesquisa: o movimento serpenteado das palavras e das imagens presentes em cinco contos do livro. Esse rastejar da serpente favoreceu o impreciso; a oscilação; o hermético; o mágico; as dualidades *yin* e *yang*; o intuitivo, além de outros elementos responsáveis pelas transgressões das margens entre o texto escrito e o texto imagético.

Paulo Rónai, ao analisar a obra *Primeiras estórias*, afirma que quase todas as estórias “[...] são pluridimensionais, carregadas de significado oculto [...]”(ROSA, 2005, p.31) Poderíamos, assim, dizer que as ilustrações também o são; logo, nosso objetivo geral foi realizar, através da tradução intersemiótica, uma leitura da relação palavra-imagem presente no livro e atestar como tal leitura permitiu uma ampliação interpretativa

da obra como um todo. Como já dissemos, o *corpus* investigativo para a tese foram cinco contos. Limitamo-nos a esses pela necessidade de produzir um trabalho com extensão equilibrada, sendo que para tal feito nos apoiamos no roteiro de leitura de Dácio Antônio de Castro (1993, p.16-17), idealizado para *Primeiras estórias*. Castro apresenta cinco categorias de temas, sendo elas: a loucura, a infância, a violência, o misticismo e o amor. Logo, para cada bloco elegemos uma obra. Para a loucura, o conto “A benfazeja”; para a infância, o conto “A menina de lá”; para o tema da violência, o conto “Famigerado”; para o misticismo, escolhemos o conto “A terceira margem do rio” e, para o tema do amor, o conto “Sequência”. Temos plena consciência de que os temas destacados no roteiro de leitura deslizam praticamente por todos os contos e que utilizamos essa forma de redução apenas para que ela apoiasse na eleição dos contos a serem analisados. Aproveito para já deixar aqui registrado para fins de futuros intuitos acadêmicos, que os demais contos devem ser analisados como objeto de continuidade da pesquisa.

No desenvolver da tese, constatamos a sustentabilidade do argumento que nos levou à pesquisa, argumento segundo o qual, ao ler as duas linguagens (palavras e imagens) haveria uma ampliação dos significados para os significantes na obra, cabendo perfeitamente a confiança de estarmos lidando com o discurso hermético-alquímico (ECO, 1995) por ele apresentar uma possibilidade de transcendência interpretativa. Em razão disso, parece-nos procedente o entendimento de que as características hermético-alquímicas postas em jogo por Guimarães Rosa e por Luís Jardim realmente tratam de algo que resulta de uma profunda interpenetração metafísica, no sentido rosiano, conforme segue:

“Em geral, quase toda frase minha tem de ser meditada. Quase todas, mesmo as aparentemente curtas, simplórias, comezinhas, trazem em si algo de meditação ou de aventura. Às vezes, juntas, as duas coisas: aventura e meditação. Uma pequena dialética religiosa, uma utilização, às vezes, do paradoxo; mas sempre na mesma linha constante, que, felizmente, o amigo já conhece, pois; mais felizmente ainda, somos um pouco parentes, nos planos, que sempre se intersecciona, da poesia e da metafísica”. (ROSA, 2003, p. 239).

A construção de uma terceira margem na relação palavra-imagem, com a competência estética que as diferem, apresenta profundas questões da experiência humana, ligando-se, certamente, a um importante papel da literatura.

Um outro ponto que gostaríamos de retomar é que temos sempre chamado as ilustrações do livro *Primeiras estórias* de índice do livro, em vista do qual achamos necessário explicar brevemente sobre o assunto. Por índice entendemos que se trata de

um gênero textual e paratextual, que orienta o leitor a localizar os itens num determinado texto (COSTA, 2009, p.131), sendo que tais itens podem ser nomes de pessoas, nomes geográficos e acontecimentos. Sendo assim, é legítimo chamar as orelhas do livro *Primeiras estórias* de índice, pois, através dos desenhos e do numeral romano, indica-se a ordem dos contos no livro e torna-se guia ao leitor, abrindo a este, de certa forma, uma possibilidade de nova travessia, que o leitor pode fazer ou ignorar. Com a realização deste trabalho, enfatizamos que uma leitura do livro *Primeiras estórias* só será realmente significativa se o leitor aceitar o desafio de ler a interação complexa das duas principais linguagens: texto escrito e texto imagético. E que as edições que não apresentam as ilustrações de Luís Jardim são "mutiladas" e "pobres" em relação àquelas em que se respeita o projeto inicial.

Ampliando o espectro, por signo indicial entendemos, através da semiótica peirciana, que é aquele que cria uma relação de contiguidade com o objeto ao qual se refere. Por isso, o índice ilustrado do livro estudado nos permite supor um tipo de pacto entre Guimarães Rosa e Luís Jardim, com intenções específicas e ampliadas para um atributo simbólico, pois supõe uma espécie de vinculação proposital entre o signo e o referente. Então, afirmamos que as ilustrações indiciam os contos, mas, como se trata de um objeto artístico, é possível pensar num movimento circular, deslizante, onde os contos também são índices das ilustrações.

Outro aspecto que diz respeito à visualidade dos paratextos das orelhas do livro, que aqui chamamos de índice, é a semelhança que os desenhos têm com os hieróglifos, os caracteres sagrados da antiga linguagem egípcia (BLAVATSKY, s/d, p.227).

Além da semelhança visual que há entre a sequência de desenhos de Luís Jardim, apontamos outra semelhança, segundo Margaret Bakos (1996, p.21): os hieróglifos podem ser lidos da direita para a esquerda, da esquerda para a direita e, até mesmo, verticalmente. Nas leituras que fizemos para a tese, pontuamos o fato de as imagens não obedecerem uma ordem de leitura, sendo que era possível lê-las do meio para as laterais; da direita para a esquerda; da esquerda para a direita, dos extremos para o centro. As orelhas do livro *Primeiras estórias* são como duas colunas, ou dois papiros, parecendo convidar o leitor a tentar desvendar o enigma da esfinge.

Aqueles que produziam os hieróglifos eram chamados de escribas e tinham um relevante papel social, dado que a eles era atribuída uma ideia mítica do mundo. Para os antigos egípcios, o mundo foi criado pelos deuses que, por sua vez, se individualizaram e depois designaram seres e coisas. Ou seja: tudo passou a existir pelas palavras. Além

disso, acreditavam que foi o deus Thoth quem ensinou os hieróglifos para os humanos (BAKOS, 1996, p.35). Assim, também percebemos que o poder conferido às palavras, tanto nas ilustrações de Luís Jardim quanto nos hieróglifos, estabelece uma aproximação com a cosmovisão e a origem divina. Rosa, Jardim e os escribas repetem o ato da criação e se manifestam como deuses. Na feitura do índice ilustrado, Rosa e Jardim, além de enfatizarem o lado luminoso das palavras, deram também importância à não-palavra; aos silêncios; ao indizível que há em uma imagem, onde o verbal cede lugar ao não-verbal: o silêncio como forma de transcendência.

Ainda na busca de achar uma finalização para a presente tese, em conversa com o orientador, ele disse-me: “Escreva, nas considerações finais, o que realmente ficou para você de todo esse percurso”. Em reflexão, e por considerar que esta etapa está sendo a parte mais desafiadora de toda a pesquisa, ouço adentrar a um (não) lugar que chamei, desde o título, de “Jardim de Rosa”. Nesse espaço não há apenas roseiras, pois nele tudo “é muito misturado”; por isso, notei uma explosão de cores, desde “um azulado pé de flor, da mais rara e inesperada”; à grandes “árvores deixadas para darem sombra”; “sapucaias”; “sambaíba sertaneja à borda da sorocaba”; avistei, também, “florinhas amarelas josés-moleques, douradinhas e margaridinhas”; “flor azul”; o “roxo-escuro as carobinhas”; “ipês amarelos” e um “céu de se abismar”. E, em meio a tal paraíso, habita, rastejante, aquela que esteve presente desde o título da tese: uma serpente. E é pelo sabor do fruto do conhecimento, que me foi oferecido por ela, que trilhamos a última etapa.

Nos dicionários de símbolos consultados, o verbete “serpente” é o que possui o significado mais extenso, posto que representa um dos principais arquétipos da alma humana (BACHELARD apud CHEVALIER & GHEERBRANT, 2008, p.202). Em nosso trabalho reconhecemos que, na relação palavra-imagem, há uma proposta estética do serpentear; um sub-reptício de significados; um constante som sibilante; o *ouroboros*³⁰; uma circularidade, como um eterno retorno nietzschiano. Uma cobra mística sempre à espera para dar o bote, num devir-SERPente.

O simbolismo da serpente está exatamente ligado à própria ideia de vida: em árabe, a serpente é *el-hayyah* e a vida, *el-hayat*. *El-Hay*, vindo a ser um dos principais nomes divinos que encerram o princípio da vida (GUÉNON apud CHEVALIER &

³⁰ Emblema do eterno, do indizível e do tempo cíclico. Ele é representada pela serpente engolindo sua própria calda. Representa a totalidade da existência.

GHEERBRANT, 2008, p.815), em convergência com os significados que Rosa e Jardim se dedicaram a darem sua obra *Primeiras Estórias*.

Em se tratando de alma e arquétipos, ligamos à presença da serpente a teoria de Jung, para quem o símbolo da serpente é associado à transcendência, pois ela é tradicionalmente conhecida como a criatura do mundo subterrâneo, ctônica e, por isso, uma "mediadora" entre dois modos de vida. (JUNG, 2000, p.152). As formas serpenteantes, enquanto modo de percepção estética, sugerem cenários e desenhos ondulantes; o movimento da "água, que não para"; as curvas dos rios; "dos arco-íris da chuva"; das raízes das árvores; do voo "do passarinho-verde pensamento"... Ou seja, o movimento do próprio cosmo, num eterno contrair e expandir. Diga-se de passagem, a lemniscata é a letra "S" traçada na dimensão do *ouroboros*, porém de forma retorcida; além disso, o "S", à maneira rosiana, provoca sensações visuais e auditivas como o sibilar da serpente.

Nesse percurso ondulante, a serpente permitiu-nos uma factual entrada à teoria de Umberto Eco (1995), à medida em que o autor expõe os desafios e meandros necessários ao se analisar um texto hermético, onde a verdade se identifica com o não-revelado - ou, ainda, com o revelado - de forma para além das aparências. A linguagem se apresenta, assim, como um universo espelhado: cada coisa é o reflexo de todas as outras e interpretar pode vir a ser uma ação infinita desencadeada pela polifonia de sentidos. Eco busca, no mito de Hermes, o respaldo necessário à sua teoria: por ser um deus que não conhece os confins espaciais, possui formas diferentes em diferentes lugares.

A simbologia da serpente está exatamente ligada ao mito de Hermes. Em *O homem e seus símbolos*, Jung analisa:

Um símbolo ctônico da transcendência ainda mais importante e mais conhecido é o motivo das duas serpentes entrelaçadas. São as célebres serpentes naja da Índia antiga; encontramos-las também na Grécia, entrelaçadas no bastão do deus Hermes. (...) Hermes é Trickster num papel diferente, de mensageiro, de deus das encruzilhadas é aquele que conduz as almas ao mundo subterrâneo. (...) No Egito, originalmente, Hermes era conhecido como Tote, o deus com cabeça de íbis, representado como uma forma alada do princípio transcendente. No período olímpico da mitologia grega, Hermes readquire novamente os atributos de pássaro, acrescentados à sua natureza ctônica de serpente. Foram fixadas asas acima das serpentes do seu bastão, que se tornou um caduceu, ou bastão alado de Mercúrio; o próprio deus transformou-se num "homem voador", com chapéu e sandálias alados. Vemos aqui a força total da transcendência, pela qual a consciência subterrânea da cobra, ao passar pela realidade terrena, vai atingir no seu voo uma realidade sobre-humana ou transpessoal. (JUNG, 2002, p. 155-156).

Em última análise das imagens de Luís Jardim, tivemos a ousadia de acompanhar o rastejar da serpente ao ligar os símbolos da lemniscata e, nesta peregrinação labiríntica pelas imagens, adentramos o mistério inconcluso do “mundo misturado”, indo além dos limites físicos da obra. Guimarães Rosa e Luiz Jardim nos apresentam um livro que é um caduceu de Hermes, sendo que o resultado é um serpentejar entre a dimensão finita da obra e o infinito (∞) que nela se apresenta. O *Tao* se bifurca e se reencontra, desafiando-nos para o deciframento do enigma, pois o que interessa à serpente não é por onde deve entrar - nem por onde sair - mas, sim, o desafio de conhecer o “extenso outro-lado – aquele escuro campo, sob rasgos, neblinas (...) ir até a fim de vista, à linha do céu” (ROSA, 2005, p.204).

O símbolo do infinito se apresenta no início ou ao fim de cada sequência de imagens³¹ e, ao ligarmos começo e fim, temos a imagem da própria serpente, nos dois lados, sendo que, no meio delas, estão as páginas do livro, ou o bastão de Hermes, formando, assim, uma espécie de caduceu. A lenda do caduceu relaciona-se ao caos primordial, conforme representado pela luta das serpentes, sendo que o movimento ondulatório final ao redor do bastão é a realização do equilíbrio das forças contrárias em torno do eixo do mundo (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2008, p.160). O eixo representado pelo bastão, que neste trabalho temos como as próprias páginas do livro postas em vertical, sugerem o poder fálico e a Árvore da Vida, forças fertilizantes da terra e do mundo subterrâneo (TRESSIDDER, 2003, p.62).

³¹ O único conto que, em suas ilustrações, não possui o símbolo do infinito, é “Nenhum, nenhuma”. No lugar da lemniscata há o Ω , símbolo de ômega, última letra do alfabeto grego. Juntamente com o α (alfa), que está na outra ponta da ilustração, simbolizam a unicidade e a totalidade infinita do espaço, tempo e espírito. Portanto é mister que ele também represente o infinito, mas acreditamos que, aqui, esteja algum enigma rosiano para o qual, em outro momento, caberia um estudo mais minucioso.

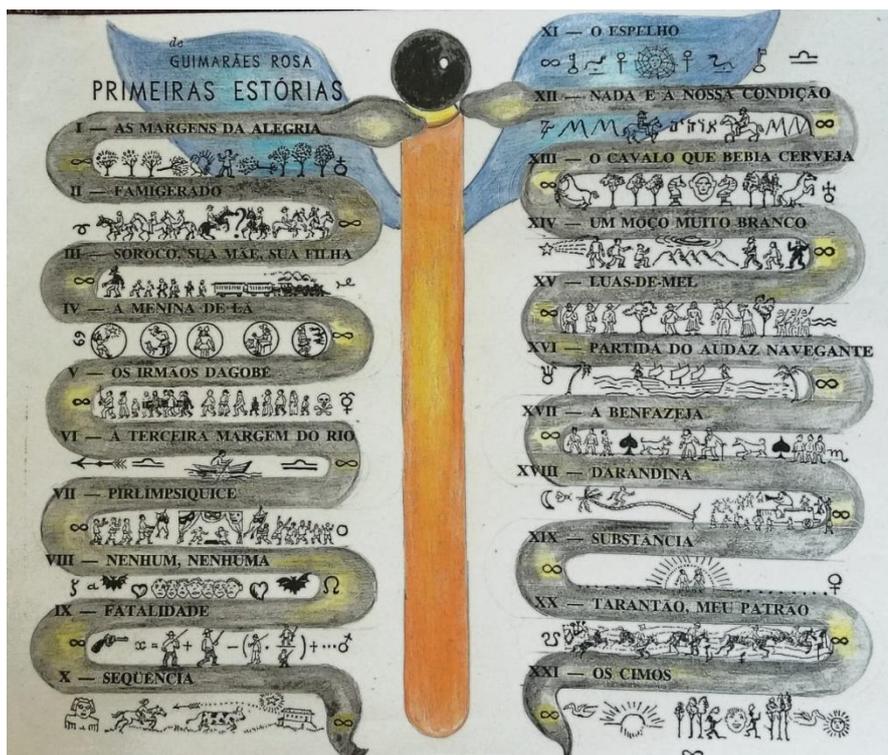


FIGURA 30- Imagens das orelhas do livro *Primeiras estórias* com desenho cujas serpentes foram feitas a partir da ligação dos símbolos do infinito e no meio o bastão com asas.
 Fonte: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1964 (orelhas).

Poderíamos ter ficado mais tempo contemplando e descobrindo novos paraísos, mas, neste momento, precisamos, temporariamente, fechar as portas do jardim e deixar que a serpente ouça os sons da terra e, após isso, reviva o processo de renovação de sua pele e, conseqüentemente, de todo o mistério da vida. Por tudo isso, para este momento, retomamos a última parte do texto escrito, que reforça exatamente a ideia de um não fim, tão presente na literatura rosiana:

“Só aquilo. Só tudo.
 — "Chegamos, afinal!" — o tio falou.
 — "Ah, não. Ainda não..." — respondeu o menino.
 Sorria fechado: sorrisos e enigmas, seus. E vinha a vida” (ROSA, 2005, p. 209).

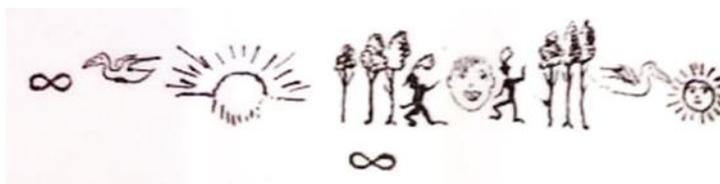


FIGURA 31 - Índice do conto “As margens da alegria”.
 Fonte: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967 (1ª orelha do livro).

Referências Bibliográficas Teóricas:

- ABRÃO, Bernadette; COSCODAI, Mirtes. **Dicionário de Mitologia**. São Paulo: Nova Cultural e Best Seller, 2000, p.106.
- ALBERGARIA, Consuelo. **Bruxo da Linguagem no Grande Sertão**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.
- AUBIER, Catherine. **Dicionário Prático de Astrologia**. São Paulo: Melhoramentos, 1988.
- ANDRADE, Mário de. **Maria Perigosa**. In: JARDIM, Luís. *Maria Perigosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.
- ARAÚJO, Helena Vilhena de. **O Espelho: Contribuição ao Estudo de Guimarães Rosa**. São Paulo: Mandarin, 1998.
- BANZHAF, Hajo. **O Tarô e a Viagem do Herói: A Chave Mitológica para os Arcanos Maiores**. São Paulo: Pensamento, 1997.
- BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo : Cultrix, 2006.
- BLAVATSKY, Helena. **Glossário teosófico**. São Paulo: Ground, s/d.
- BELO, André. **História & Livro e Leitura**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- BODHI, Bhikkhu. **O Nobre Caminho Óctuplo: O Caminho para o fim do Sofrimento**. Belo Horizonte: Edições Nalanda, 2015.
- BRANDÃO, Junito. **Mitologia Grega**. V.I. Petrópolis: Vozes, 2004.
- BRANDÃO, Junito. **Mitologia Grega**. V.II. Petrópolis: Vozes, 2003.
- BRANDÃO, Junito. **Mitologia Grega**. V.III. Petrópolis: Vozes, 2002.
- BURT, Kathleen. **Arquétipos do Zodíaco**. São Paulo: Pensamento, 1988.
- CAMARGO, Luís. **Ilustração do Livro Infantil**. Belo Horizonte: Lê, 1995. (Apoio).
- CAMARGO, Luís. Para que serve um Livro com Ilustrações? In: JACOBY, Sissa (Org.). **A Criança e a Produção Cultural: do Brinquedo à Literatura**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.
- CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

- CASTRO, Dácio Antônio de. **Primeiras Estórias: Roteiro de Leitura**. São Paulo: Ática, 1993.
- CHERNG, Wu Jyh. **Iniciação ao Taoísmo**. Volume 2. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro. José Olympio, 1997.
- COSTA, Sérgio Roberto. **Dicionário de gêneros textuais**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009)
- COUTINHO, Eduardo F. (Org.). Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem. In: **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1991 (Coleção Fortuna Crítica 6).
- DAIBERT, Arlindo. **Imagens do Grande sertão**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- DANTAS, **Luís Jardim**: ficção e vida. Recife: FUNDARPE, 1989.
- DEBRAY, Régis. **Vida e Morte da Imagem: Uma História do Olhar no Ocidente**. Tradução de Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DERRIDA Jacques. **Torres de Babel**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- DRUMOND, Josiana Nunes. **As Dobras do Sertão: Palavra e Imagem**. São Paulo: Annablume, 2008.
- ECO, Umberto. **Os Limites da Interpretação**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.
- FÁVERO, Leonor Lopes; KOCH, Ingedore G. Villaça. **Linguística Textual: Introdução**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 1994.
- FREYRE, Gilberto **Casa-Grande & Senzala**. São Paulo: Global, 2003.
- GUÉNON, René . **A Crise do Mundo Moderno**. São Paulo: Clube do Tarô, 2007.
- GIANNOTTI, José Arthur. **O Jogo do Belo e do Feio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ROSA, João Guimarães. **Correspondência com o Tradutor Alemão, Comunicação Pessoal do Senhor Curt Meyer-Classon**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- ROSA, João Guimarães. **O Verbo e o Logos**, In: *Em memória de João Guimaraes Rosa*, 1968.
- ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996a, 1 v.

JAUSS, Hans Robert et al. **A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção**. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. 2. ed. re. e ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Prefácio de Izidoro Blikstein. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1996.

JUNG, Carl Gustav. **Os Arquétipos e o Inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000.

KING, Francis. **O Livro Ilustrado dos Mistérios**. São Paulo: Publifolha, 2001.

LARA, Cecília de. **Arquivo João Guimarães Rosa do IEB**. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17407>. Acesso em: 14/07/2017.

LORENZ, G.W. **“Diálogo com Guimarães Rosa”**. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983.

MORAIS, Márcia Marques de. "Do famigerado nome-da-mãe ao legítimo nome-do-pai; incursões etimológicas e psicanalíticas pelo texto rosiano". In: **Revista da ANPOLL**, Brasília, n. 24, vol. I, 1º sem. 2008, p. 337–352;

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens: Uma História de Amor e Ódio**. Tradução de Rubens Figueiredo, Roaura Eichenberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MAIOR, Mário Souto. **Dicionário do palavrão e termos afins**. Belo Horizonte: Leitura, 2010.

MARINHO, Marcelo. **Grnd Srt ~ : Vertigens de um Enigma**. Campo Grande: Letra Livre 2001.

MARTINS, Nilce Sant´Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. São Paulo: EDUSP, 2008.

MENEZES, Eduardo Diatahy B. de. A Quotidianidade do Demônio na Cultura Popular. In: **Religião e Sociedade**. Rio de Janeiro: Campos, 1985. Nº12/2, p. 91-130.

NEUMANN, Erick. **A grande mãe**. São Paulo: Cultrix, 2006.

NIETZSCHE, F. **Humano, demasiado humano**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, F. **Assim falou Zaratustra**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NICHOLS, Sallie. **Jung e o Tarô: Uma Jornada Arquetípica**. São Paulo: Cultrix, 1980.

- NIKOLAJEVA, Maria. **Livro ilustrado: palavras e imagens**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- NOGUEIRA, Elza de Sá. **Daibert, tradutor de Rosa: Outras veredas do Grande Sertão**. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.
- NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O Diabo no Imaginário Cristão**. São Paulo: Ática, 1986.
- NUNES, Benedito. O Amor na Obra de Guimarães Rosa. In: **Guimarães Rosa: Coletânea** Organizada por Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- O'CONNEL, Mark; AIREY, Raje. **O Grande Livro dos Signos & Símbolos**. Volume II. São Paulo: Editora Escala, 2010.
- ORLANDI, Eni Pulcinelli. **As formas do silêncio.- no movimento dos sentidos**. Campinas, S. R: Editora da Unicamp, 1995.
- PASSOS, Cleusa Rios P. **Guimarães Rosa: do Feminino e suas Estórias**. São Paulo: Hucitec: FAPESP, 2000.
- PAZ, Octávio. **O arco e a Lira**. São Paulo: Cosac Naify. 2012.
- PIERCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva.1977. Col. Estudos, 46.
- PEREIRA, José Mário. **José Olympio: O Editor e sua Casa**. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.
- PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- PRABHAVANANDA, Swami. **Os Upanishads: Sopro vital do eterno**. São Paulo: Pensamento, *s/d*.
- PROPP, Vladimir. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- QUALLS-CORBETT, Nancy. **A Prostituta Sagrada: A Face Eterna do Feminino**. – São Paulo: PAULUS, 2014.
- RÓNAI, Paulo. **Os vastos espaços**. In: ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. 1. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 31.
- ROSA, Vilma Guimarães. **Relembraimentos: João Guimarães Rosa, Meu Pai**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- ROSA. João Guimarães. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003

RÖSING, Tania M. Kuchenbecker (Org.). **Questões de Leitura**. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 2003.

SOETHE, Paulo Astor. **Ethos, corpo e entorno**: sentido ético da conformação do espaço em Der Zauberberg e Grande Sertão veredas. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

TÁPIA, Marcelo; Nóbrega, Thelma. **Haroldo de Campos – Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

TRESIDDER, Jack. **O grande livro dos símbolos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

UTÉZA, Francis. **João Guimarães Rosa: Metafísica do Grande Sertão**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 1994.

WAITE Edith. **Tarô Universal de Waite**. São Paulo: ISIS, 2004.

WALTY, Ivete Lara. O Pensamento Lógico/Mágico em “A Menina de Lá”. In: **Suplemento Literário**, Belo Horizonte, 2 jun. 1979.

Referências Bibliográficas Literárias³²:

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da Vida Inteira**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1976.

FONSECA, Terezinha. **A menina que não falava o vinte**. Minas Gerais: Estrela do Oeste Clube, 1985.

JARDIM, Luis. **As Confissões de meu Tio Gonzaga**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

JARDIM, Luis. **Isabel do Sertão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

JARDIM, Luis. **Maria Perigosa**. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

JARDIM, Luis. **O ajudante de mentiroso**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

JARDIM, Luis. **O Boi Aruá**. 9 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

JARDIM, Luis. **O Meu Pequeno Mundo**: Algumas Lembranças de Mim Mesmo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

JARDIM, Luis. **Proezas do Menino Jesus**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

QUEIROZ, Raquel de. **O Quinze**. São Paulo: Copyright, 1937.

³² Para *Primeiras Estórias*, optamos por traçar o estudo utilizando as duas obras, pois a edição de 1967 apresenta as ilustrações com maior nitidez. Já a edição do ano de 2005 tornou mais prática a leitura, pois já apresenta as devidas reformas ortográficas.

ROSA, João Guimarães. **Magma**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1964.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

ROSA, João Guimarães. **Tutaméia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

REGO, José Lins. **Fogo morto**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982

REGO, José Lins. **Menino de Engenho**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.