

Jadilson Marinho da Silva
(Organizador)

LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES:

Descrição, análise e práticas sociais 4



Atena
Editora
Ano 2023

Jadilson Marinho da Silva
(Organizador)

LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES:

Descrição, análise e práticas sociais 4



Atena
Editora
Ano 2023

Editora chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Editora executiva

Natalia Oliveira

Assistente editorial

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto gráfico

Bruno Oliveira

Camila Alves de Cremona

Luiza Alves Batista

Imagens da capa

iStock

Edição de arte

Luiza Alves Batista

2023 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2023 Os autores

Copyright da edição © 2023 Atena

Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.

Open access publication by Atena

Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-Não-Derivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial**Linguística, Letras e Artes**

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins

Prof. Dr. Alex Luis dos Santos – Universidade Federal de Minas Gerais

Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profª Drª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará

Profª Drª Edna Alencar da Silva Rivera – Instituto Federal de São Paulo

Profª Drª Fernanda Tonelli – Instituto Federal de São Paulo

Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará

Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia

Linguística, letras e artes: descrição, análise e práticas sociais 4

Diagramação: Camila Alves de Cremo
Correção: Yaidy Paola Martinez
Indexação: Amanda Kelly da Costa Veiga
Revisão: Os autores
Organizador: Jadilson Marinho da Silva

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)	
L755	Linguística, letras e artes: descrição, análise e práticas sociais 4 / Organizador Jadilson Marinho da Silva. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2023. Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-65-258-0889-5 DOI: https://doi.org/10.22533/at.ed.895231602 1. Linguística. 2. Artes. I. Silva, Jadilson Marinho da (Organizador). II. Título. CDD 410
Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166	

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná – Brasil
Telefone: +55 (42) 3323-5493
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.

DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código Penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access*, *desta forma* não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.

No capítulo 1, Vítor Hugo da Silva investiga a linguagem dos missivistas e o seu trabalho de construção do gênero literário também será realizado por meio da análise da linguagem que oscila de cerimoniosa a íntima, pela percepção da construção da amizade entre os dois escritores. Para isso, o autor analisa a linguagem das cartas trocadas entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira, no período de 1922 a 1944, num total de 420 missivas, publicadas no livro *Correspondência* por Marcos Antônio de Moraes em 2000. Pretende-se investigá-las como texto literário e, por meio dessa discussão, problematizar como a prática confessional domina esse gênero textual, mesmo nos momentos em que a ação crítica é predominante.

No capítulo 2, Alessandra Fonseca aborda o tema “OS CRIVOS SIMBÓLICOS ROSEANOS: Um estudo sobre as relações entre palavras e imagens em *Primeiras Estórias*, de João Guimarães Rosa”. A autora faz leituras intersemióticas dos contos rosianos “Sorôco, sua mãe, sua filha”, “Um moço muito branco”, “Substância” e suas respectivas ilustrações realizadas por Luís Jardim para o livro *Primeiras estórias*.

No capítulo 3, Clarice da Silva Costa analisa o texto dramático **Tarsila**, de Maria Adelaide Amaral, apoiando-se no conjunto teórico de Mikhail Bakhtin. Essa peça além de apresentar o relacionamento amoroso entre Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, mostra a amizade desses com Anita Malfatti e Mário de Andrade

No capítulo 4, Elza Carolina Beckman Pieper discute sobre os aspectos da política intervencionista norte-americana. Com base em autores como Frédéric Gros, Michel Foucault e Tzvetan Todorov, de modo particular, pela mobilização de conceitos como “poder”, “saber”, “território” e “verdade”. A pesquisadora pretende mostrar como os Estados Unidos da América tratam as outras nações, hierarquizando valorativamente os lugares de tal modo que separa os territórios entre civilizados e bárbaros, cabendo a solução para os problemas de violência ao sujeito exógeno.

No capítulo 5, Marcos da Silva Sales e André Luiz Gomes discutem e analisam a primeira cena da peça teatral *A Fábrica* (2005) do dramaturgo Romero Nepomuceno, considerando nesse percurso as ligações existentes entre os elementos sociológicos das personagens e suas implicações na concepção de um imaginário social proposto pelo escritor.

No capítulo 6, Silvana Alves Cardoso aborda sobre o ato enunciativo, de perspectiva bakhtiniana, contido na enunciação do tradutor/intérprete durante o processo de tradução/interpretação do Português para a Libras, e tem como objetivo analisar os sentidos dos enunciados produzidos por esse profissional.








No capítulo 7, Layane Ferreira Dules, Jenaice Israel Ferro e Bruna

Izabela Ribeiro Alves dos Santos investigam a relação que os acontecimentos históricos têm na contribuição nas aulas de literatura. Além disso, apresentam seus desdobramentos no contexto atual e a necessidade de construção de uma leitura crítica sobre o tema, buscando instrumentalizar o processo de reflexão cultural dos sujeitos da Educação de Jovens e Adultos – EJA.

No capítulo 8, Sabrina Batista Justiniano, Clodoaldo Rodrigues Vieira, Irlane Silva De Souza, Regiane Magalhães Rêgo e Rodolfo De Lyra Ferreira analisam os desafios e percepções que permeiam o ensino e aprendizado do componente curricular Língua Inglesa. Para tanto, investigam os entraves dos professores e projeções dos alunos em relação ao ensino e aprendizado de Inglês no contexto de uma escola estadual do interior do Amazonas.

No capítulo 9, Lígia Chaves Ramos dos Santos, Lindsei Chaves Ramos e Janaína dos Santos Miranda observam que o pensador Paul Ricoeur, destaca a necessidade em se colocar à prova proposições e conceitos abordados em disciplinas de historiografia e de narrativa de ficção.

Jadilson Marinho da Silva

CAPÍTULO 1	1
AS MISSIVAS DE MÁRIO DE ANDRADE E MANUEL BANDEIRA: INTIMIDADE E ESTÉTICA DA LINGUAGEM	
Vitor Hugo da Silva	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.8952316021	
CAPÍTULO 2	12
OS CRIVOS SIMBÓLICOS ROSEANOS: UM ESTUDO SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE PALAVRAS E IMAGENS EM <i>PRIMEIRAS ESTÓRIAS</i> , DE JOÃO GUIMARÃES ROSA NO JARDIM DE ROSA, O SERPENTEAR DE IMAGENS E PALAVRAS	
Alessandra Fonseca	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.8952316022	
CAPÍTULO 3	53
TARSILA E O MELODRAMA	
Clarice da Silva Costa	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.8952316023	
CAPÍTULO 4	64
EFEITOS DE VERDADE NA JUSTIFICATIVA NORTE-AMERICANA DAS GUERRAS ÀS DROGAS E AO TERROR	
Elza Carolina Beckman Pieper	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.8952316024	
CAPÍTULO 5	70
A <i>FÁBRICA</i> DE ROMERO NEPOMUCENO, UM OLHAR SOBRE O BRASIL CONTEMPORÂNEO	
Marcos da Silva Sales	
André Luiz Gomes	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.8952316025	
CAPÍTULO 6	86
CONSIDERAÇÕES ENUNCIATIVAS ACERDA DO PROCESSO TRADUTÓRIO/ INTERPRETATÓRIO	
Silvana Alves Cardoso	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.8952316026	
CAPÍTULO 7	100
OS FATORES HISTÓRICOS NAS AULAS DE LITERATURA E SUAS CONTRIBUIÇÕES NA CULTURA DO SUJEITO DA EJA	
Layane Ferreira Dules	
Jenaice Israel Ferro	
Bruna Izabela Ribeiro Alves dos Santos	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.8952316027	

CAPÍTULO 8 112

ENSINO E APRENDIZADO DE LÍNGUA INGLESA: DESAFIOS E PERCEPÇÕES
NA ESCOLA ESTADUAL CORONEL FIÚZA, EM CAREIRO DA VÁRZEA-AM


Sabrina Batista Justiniano

Clodoaldo Rodrigues Vieira

Irlane Silva De Souza

Regiane Magalhães Rêgo

Rodolfo de Lyra Ferreira

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.8952316028>


CAPÍTULO 9 125

RICOEUR E O TEMPO: AS RESPOSTAS QUE FOMENTAM NOVAS AFORIAS

Lígia Chaves Ramos dos Santos

Lindsei Chaves Ramos

Janaína dos Santos Miranda

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.8952316029>

SOBRE O ORGANIZADOR 129**ÍNDICE REMISSIVO 130**

CAPÍTULO 2

OS CRIVOS SIMBÓLICOS ROSEANOS: UM ESTUDO SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE PALAVRAS E IMAGENS EM *PRIMEIRAS ESTÓRIAS*, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA NO JARDIM DE ROSA, O SERPENTEAR DE IMAGENS E PALAVRAS

Data de aceite: 01/02/2023

Alessandra Fonseca

O objetivo desta pesquisa é realizar leituras intersemióticas dos contos rosianos “Sorôco, sua mãe, sua filha”, “Um moço muito branco”, “Substância” e suas respectivas ilustrações realizadas por Luís Jardim para o livro *Primeiras estórias* (2005). Ao realizar as leituras mostraremos que a relação palavra/imagem, sugere uma forma de recriação da linguagem.

Os resultados apresentados serão formulados a partir das teorias gerais da ilustração em consonância com a base teórica de Umberto Eco sobre os aspectos da semiose hermética, presentes no livro *Os limites da interpretação* (1995).

A introdução que se segue, antes das análises em si, é fruto de um estudo que já desenvolvo, portanto busquei iniciar apresentando considerações base para as análises:

Primeiras estórias, segundo Dácio Antônio de Castro (1993), continua, 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 mostrar a possibilidade de as imagens gráficas produzidas por Luís Jardim abrirem novos vieses interpretativos para os contos que serão analisados nesta pesquisa. 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 este estudo, 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 modo de recriar, atualizar, transpor a linguagem; uma forma de tradução que alarga os horizontes.

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 ao 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 pesquisa 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 Daibert¹. 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 tratam das ilustrações de Daibert trazendo uma integração dos sistemas sógnicos: as relações entre linguagem verbal e linguagem visual através da tradução intersemiótica. Elas trouxeram ao estudo 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.

¹ 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 exilografuras baseados na obra *Grande sertão: veredas* (NOGUEIRA, 2006, p.18).

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

A atividade de traduzir 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 ao versar da prosa-poética. Por isso, a tentativa de uma tradução do escrever rosiano foi chamado por Haroldo de Campos (TÁPIA; NÓBREGA 2015, p. 107) 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 Zarathustra. 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.

A TEORIA DE UMBERTO ECO

Para definir a base teórica desta tese optamos, ainda, por Umberto Eco, em seu livro *Os limites da interpretação* (1995). 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 semiótico 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 prática 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 alquímica 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 ilustração².

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).

A RELAÇÃO DE ROSA COM A ILUSTRAÇÃO

Reiteramos a consideração de que o livro *Primeiras estórias* 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 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,

² 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, “Pirlimpisquice”, o símbolo do ferro; em “O cavalo que bebia cerveja” temos o sal hermético e em “Darandina” o símbolo alquímico da lua.

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”³, 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 envoltórios de lençóis lavados e soltos”⁴ (*Caderno 16*, 1987, p. 30), ecoado na imagem da personagem de *Grande Sertão: Veredas*, Otacília: “Otacília deitada, rezada, feito uma gatazinha branca, no cavo dos lençóis lavados e soltos”. O “cavo 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).

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 *Tutameia*, cujos desenhos foram feitos por Luís Jardim. Nos originais

3 “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 jul. 2017.

4 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.

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.

A VIDA E AS OBRAS DO ILUSTRADOR 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 Garanhus.
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”⁵ (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 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.

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

CARACTERÍSTICAS DO LIVRO *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.

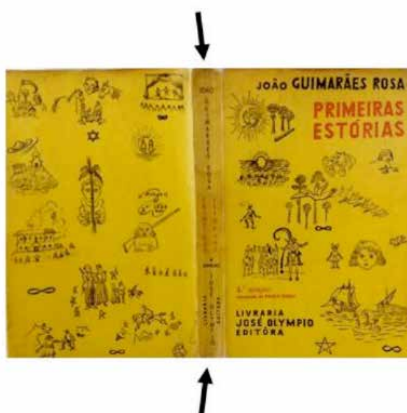


FIGURA 01: Capa do livro *Primeiras Estórias* com setas indicando a lombada.

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 importante⁶. 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.

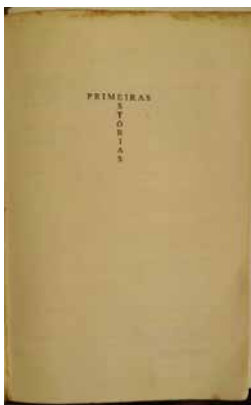


FIGURA 02 – Folha de guarda do livro *Primeiras estórias*.

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, 1997, 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).

⁶ 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).

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).

Lembre-mos 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*, delineada como uma reta, e o título *Primeiras estórias*, como duas retas paralelas. Pesquisando os signos e símbolos (O'CONNELL; AIREY, 2010, p. 244, v. 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 sapear 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 2690 a 2590 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.

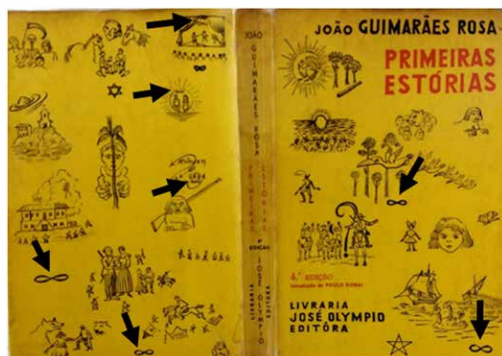


FIGURA 03 – Capa e quarta capa do livro *Primeiras estórias*, com setas indicativas mostrando a presença de sete símbolos do infinito.

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 04 – 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 05 – Lâmina 13 do Tarô de Marselha.

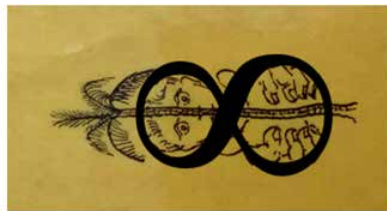
Fonte: BANZHAF, Hajo. *O tarô e a viagem do herói*. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 1997. p. 117.

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:



A



B

FIGURA 06 – 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).

OS CRIVOS SIMBÓLICOS ROSEANOS: UM ESTUDO SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE PALAVRAS E IMAGENS EM *PRIMEIRAS ESTÓRIAS*, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

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

análise dos contos a seguir, as citações aqui presentes foram extraídas da edição da Nova Fronteira (2005).

Conto “Sorôco, sua mãe, sua filha” – para longe, para sempre

Para Dácio Antônio de Castro (1993, p. 16-17), *Primeiras estórias* apresenta cinco categorias de temas, sendo elas: a loucura, a infância, a violência, o misticismo e o amor.

O conto “Sorôco, sua mãe, sua filha” trata, principalmente, da temática da loucura, ainda que abranja os outros temas.

Parafraseando o texto a ser analisado, podemos dizer que o conto nos apresenta uma família: o pai Sorôco, a mãe dele e a filha. Sorôco era viúvo, e tanto sua mãe quanto sua filha eram tidas como loucas. O narrador assiste a uma cena desta família e relata o que presenciou; segundo ele, Sorôco estava levando sua mãe e sua filha para entrarem num vagão, às 12h45, que as levaria para Barbacena, cidade onde elas iriam morar num hospício. As pessoas da localidade se ajuntaram para esperar e assistir à partida delas. No percurso da família, ao caminharem para o local onde havia o trem, a filha começou a cantar uma cantiga tresloucada, “a cantiga não vigorava certa, nem no tom nem no se dizer das palavras – o nenhum” (p. 62). O pai estava de braços dados com as duas e, segundo o narrador, parecia um casamento ou um enterro. Todos os cumprimentavam sentindo dó e ele respondia: “Deus vos pague essa despesa...” (p. 62).

A velha sentou-se no degrau do trem e a menina continuou a cantar, a velha então lançou um olhar amoroso à neta e ambas cantaram juntas a mesma cantiga disparatada. O trem então partiu levando as duas. As pessoas que assistiam à partida da neta e da avó tiveram sentimentos de empatia/compaixão para com Sorôco. Ele se virou para ir embora, porém, ao ir, ele começou a cantar a cantiga que a mãe e filhas loucas cantavam, e as pessoas, inclusive o narrador, cantaram alto também e caminharam com ele “para a casa dele, de verdade. A gente, com ele, ia até aonde que ia aquela cantiga” (p. 64).

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 da esquerda para a direita, conforme sugere a seguinte ilustração:

III — SORÔCO, SUA MÃE, SUA FILHA



FIGURA 07 – Índice do conto “Sorôco, sua mãe, sua filha” – Ilustração de Luís Jardim.

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

A imagem para o conto apresenta uma espécie de jogo de espelhos (humanos/máquina), há ainda duas imagens que estão nos polos; à esquerda, a lemniscata; e, à direita, o símbolo do signo de capricórnio. Nesse referido centro temos dois núcleos, no da esquerda há, possivelmente, o pai, Sorôco, com um tamanho muito maior que os demais personagens, e seis pessoas atrás dele. No outro núcleo, virado para a direita, há a locomotiva, com dois vagões e a fumaça saindo da chaminé.

Iniciaremos nossa análise pelo símbolo que há na ponta esquerda da ilustração, o símbolo do signo zodiacal de capricórnio. Para adentrarmos a análise do glifo, 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. 198), sendo que, neste último, focalizamos as características do deus Cronos, regente do signo em questão.

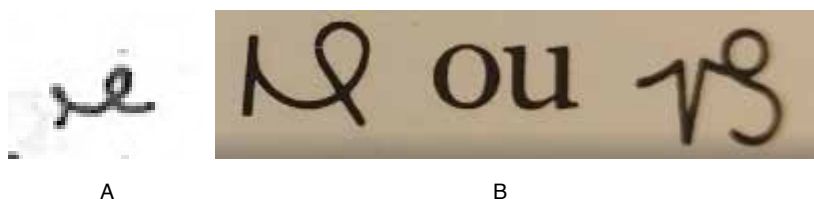


FIGURA 08 – Última imagem da sequência (A) e o tradicional símbolo do signo de Capricórnio (B).

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. 87.

Capricórnio pode ser definido como um signo zodiacal do elemento terra. O seu glifo reflete a forma de um bode mitológico e rege os ossos. As pessoas nascidas entre 21 de dezembro e 19 de janeiro, capricornianos, têm por características: rigidez, sobriedade, pontualidade, rigor, integridade, solidão, isolamento, paciência e conserva uma “perseverante subida em direção à luz” (AUBIER, 1988, p. 88).

No contexto em que “Sorôco, sua mãe, sua filha” se encontra, poderíamos dizer que o conto é em si uma constelação de capricórnio. As duas características do signo que enfatizaremos aqui são: a solidão e o fato de este signo ser regido por Cronos, o deus grego do tempo.

No texto escrito, temos a presença da solidão em diversos momentos do conto. Em relação ao sistema familiar: “A mãe de Sorôco era de idade, com para mais de uns setenta. A filha, ele só tinha aquela. Sorôco era viúvo. Afora essas, não se conhecia dele o parente nenhum” (p. 61). Outro momento que enfatiza a solidão é quando temos somente a palavra “Sorôco?” (p. 64) no parágrafo, isto é, o nome desse personagem compõe toda a semântica

7 O nome do personagem traz em si uma importante problemática, uma rede de significados. Além de nos fazer pensar em: “sou louco”, “socorro”, “sorocó”; nele também há a ideia de solidão, pois há: “só” + “oco”. Tanto o substantivo “só”,

do parágrafo; tal nome solitário aparece no momento que a máquina fazia a manobra para pegar o carro e depois “O trem apitou, e passou, se foi, o de sempre”⁸ (p. 64). Então o pai “Só ficou de chapéu na mão, mais de barba quadrada, surdo – o que nele mais espantava” (p. 64 – grifo nosso). Após “Num rompido – ele começou a cantar, alteado, forte, mas *sozinho para si* – e era a cantiga, mesma, de desatino, que as duas tanto tinham cantado” (p. 64 – grifo nosso).

Além dessas citações que provam o quanto a solidão, característica do signo de capricórnio, aparecem no conto, há outra que traz uma significativa interpretação: “O trem chegando, a *máquina* manobrando *sozinha* para vir pegar o carro” (p. 64 – grifos nossos).

Ao relermos a frase podemos observar que há uma entrada para a ideia de que a máquina é personificada, pois ela também compartilha do ato de ser “sozinha”, ou seja, a locomotiva e Sorôco possuem semelhanças, ambas “levam” as duas, ele as leva de forma metafísica, já a máquina as leva de forma física.

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).

Essa semelhança da máquina com Sorôco se dá também na ilustração. Se olharmos de forma minuciosa, podemos perceber que o rosto de Sorôco, de alguma forma, apresenta a parte do “limpa-trilhos”, como a locomotiva.



FIGURA 09 – Imagem de Sorôco cujo rosto e mão se assemelham ao limpa-trilhos (A) e a parte da frente da locomotiva, o limpa-trilhos. (B).

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

Antes de enfatizar o fato de o signo de Capricórnio ser regido por Cronos, o mito grego que simboliza o *tempo*, é importante dizer que o signo está diretamente ligado ao *tempo* do Natal (25 de dezembro) – nascimento da criança sagrada. E a presença da criança, na literatura de Guimarães Rosa, é muito importante. No livro *Primeiras*

quanto o “oco” nos dão ideia de algo solitário.

⁸ Esta citação é composta por orações coordenadas: “O trem apitou, / e passou, /se foi, /o de sempre” cuja fonética traz a ideia do barulho da locomotiva se movendo, partindo e, no caso, levando as únicas companhias de Sorôco.

estórias é ela quem praticamente assume o protagonismo, pois a apresentação pueril está nas posições extremas das sequências dos contos “As margens da alegria” e o “Os cimios”. Dessa forma, é uma criança que inicia e finaliza o livro e, no centro, ainda temos “A menina de lá”; “Pirlimpsiquice”; “Nenhum, nenhuma” e “Partida do audaz navegante”.

Na estória analisada, há algo de encantatório na cantiga da filha/moça, é ela quem inicia a música e é essa música que perpetua até depois que ela parte. Além disso, a cantiga é que faz toda a sociedade local, de alguma forma, conduzir o pai a ir à “casa dele, de verdade” (p. 64 – grifo nosso). Onde é a casa “de verdade” de Sorôco? Quais simbolismo têm esta casa? Pressupomos aqui que novamente estamos diante da metafísica roseana, e que a “casa” que o narrador fala é o próprio “ser interior” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 197), o que nos faz pensar que a filha é uma entrada ao mito da criança primordial, cujo exemplo mais conhecido está relacionado à história do menino Jesus.

Benedito Nunes (1983, p. 157-169) desenvolveu um importante estudo em que, entre outros assuntos ligados a Guimarães Rosa, fala dos infantes míticos rosianos como uma referência de retorno às origens. 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; a criança é um símbolo universal de totalidade. A filha de Sorôco é aquele ser louco e sagrado que habita arquetipicamente o interior de cada sujeito, como bem pontuou Jung em relação ao *self*, sendo ela uma representação da “nossa criança interior”.

Sua característica divina e transcendente pode ser percebida logo no momento que ela começou a cantar, erguendo os olhos para o céu, lugar onde, segundo diversas religiões, habita o sagrado; além disso, ela usava uma carapuça na cabeça, tal acessório, também é, segundo Jung, um simbolismo de elevação ao mundo celeste (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 185),

A moça punha os olhos no alto, que nem os santos e os espantados, vinha enfeitada de disparates, num aspecto de admiração. Assim com panos e papéis, de diversas cores, uma carapuça em cima dos espalhados cabelos, e enfunada em tantas roupas ainda de mais misturas, tiras e faixas, dependuradas – virundangas: matéria de maluco (ROSA, 2005, p. 62).

Outra citação que nos reafirma a possibilidade de a filha ser uma entrada ao mito cristão é: “A moça, aí, tornou a cantar, virada para o povo, o ao ar, a cara dela era um *repouso estatelado, não queria dar-se em espetáculo*, mas representava de *outras grandezas, impossíveis*” (p. 63 – grifos nossos). Analisando as partes grifadas, podemos ver que ela abaixou o rosto, não estava querendo chamar atenção de forma vaidosa, cantou, e a cantiga possuía algo de transcendente.

Assim, podemos sintetizar que esta moça alude ao mito cristão do Natal (nascimento da Criança Primordial), pois foi ela quem iniciou a cantiga que levou Sorôco a sua verdadeira casa. Além disso, ela traz consigo a loucura, o zero do arcano “O louco”, no tarô⁹. Aquele que, segundo as tradições Waite, segue seu caminho, segue a luz que brilha antes da construção do mundo, a luz que só os loucos e as crianças podem ver (WAITE, 2004, p. 44).

Em relação a Cronos¹⁰, ele é um mito grego identificado com o Tempo personificado, é aquele que devora seus filhos e também os regenera, estanca as fontes da vida, mas torna-se, ele próprio uma fonte de vida (BRANDÃO, 2004, v. III, p. 198). No conto em questão, há algumas marcas físicas de tempo, tais como: “O trem do sertão passava às 12h45m” (p. 61 – grifo nosso), “A mãe de Sorôco *era de idade, com para mais de uns setenta*” (p. 61 – grifo nosso), “A *hora* era de muito sol” (p. 61 – grifo nosso), “Daí, *com os anos*, elas pioraram, ele não dava mais conta, teve de chamar ajuda, que foi preciso (p. 62 – grifo nosso), “Aí que já estava *chegando a horinha do trem*, tinham de dar fim aos aprestes, fazer as duas entrar para o carro de janelas enxequetadas de grades” (p. 62 – grifo nosso). E também há marcas de tempo metafóricas, nas quais vislumbramos a entrada ao mito de Cronos, no sentido de que temos uma ênfase em relação ao tempo.

Podemos observar que “Sorôco estava dando o braço a elas, uma de cada lado” (p. 61), ou seja, percebemos que Sorôco ocupa um (entre)lugar diante das duas, de um lado há uma moça, representação da juventude, e do outro há uma idosa, representação da velhice e/ou da própria morte, tendo em vista que ela “só estava de preto, com um fichu preto”. Essas marcas de tempo da avó e da neta, velha e moça, morte e vida, podem ser realçadas também ao pensar no verso: “(...) parecia entrada em igreja, num *casório*. Era uma tristeza. Parecia *enterro*” (p. 62 – grifos nossos). A neta: representa a etapa da vida cronológica de quando se casa; a avó: quando se morre.

As duas são as pontas da vida: o antes e o depois, começo e fim. Com a partida daquelas que eram a representação do tempo, ele perde “o de si” (ARAÚJO, 1998, p. 66). Eloísa Vieira de Araújo, no livro *O espelho*, completa: “E teríamos também, a morte, a saída da vida, o *excessus vitae*, o abandono do tempo, pois a viagem de trem não terá volta. A via termina, os reflexos terminam, num fim” (1998, p. 66).

Dando prosseguimento à análise das ilustrações e seu diálogo com o texto escrito, vamos analisar agora os jogos de espelhos que compõem o núcleo da imagem:

9 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.

10 “SATURNO: Cronos, para os gregos. Era um dos Titãs, filho do Céu e da Terra. Com uma foice mutilou o pai, tomando o poder entre os deuses. Foi destronado, por sua vez, por seu filho Júpiter” (FRANCHINI, 2007, p. 11).



FIGURA 10 – Índice do conto “Famigerado” – Ilustração de Luís Jardim. Dividido por nós em duas partes e que fazem um jogo de espelhamento.

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

Da esquerda para a direita, temos uma figura de um homem grande, a quem entendemos que seja Sorôco; atrás dele, seis personagens, possivelmente a representação das pessoas que participaram da cena; depois, virado para a direita está o trem, soltando fumaça, com dois vagões. Já colocamos (figura 09), que o rosto de Sorôco na ilustração é semelhante ao limpa-trilhos da locomotiva, o que enfatiza a ideia de espelhamento. Porém, o que nos resta perguntar agora é: Qual é a interpretação cabível ao pensarmos nas semelhanças entre Sorôco com a “multidão” e o trem?

Há algumas possibilidades de resposta para a pergunta anterior, mas aquela que se torna mais evidente é a de que ambos os lados do espelho estão fazendo sua *travessia*, seja pelas *linhas* do trem, seja pela condução da sociedade. O trem leva a mãe e a filha, loucas, para se “remirem”, verbo que significa livrar, libertar, resgatar, ou seja, foram seguir sua *via*, seu caminho, seu destino. Assim como Sorôco, que foi conduzido para sua casa “de verdade”, tida aqui como uma referência ao *self*.¹¹ Na literatura roseana, temos presente, quase sempre, a referência à via, à travessia, ao *Tao*. Que para ele, de acordo com nossos estudos, são basicamente sinônimos.

Em *Bruxo da Linguagem no Grande Sertão*, Consuelo Albergaria (1977, p. 120), nos explica que o significado da palavra *Tao* é “caminho; via; uma ação que precisa ser percorrida”. 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*” (UTÉZA, 1994, p. 427-428).

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*. No conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”, como já mencionado estamos diante da dualidade o tempo todo: “‘pelo antes, pelo depois’, passado e futuro, começo e fim, mocidade e velhice, casamento e enterro, ‘uma de cada lado’” (ARAÚJO, 1998, p. 65).

A *linha* do trem é um dos símbolos importantes para esta pesquisa, pois é com ela que Rosa inicia o conto: “Aquele carro parara na *linha* de resguardo...” (p. 61 – grifo nosso), é ela que nos traz a continuidade do espaço e do tempo da narrativa, ela é quem leva os

¹¹ Para Jung (2000), o *self* representa a essência, o nosso eu verdadeiro, simbolizado, aqui, pela ideia da “casa de verdade”.

personagens aos seus destinos, os resguardam, os unem e os separam, ligada ao sutil tecido da vida humana. Observe a conversa de Guimarães com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason sobre o conto, esta citação é uma fala do tradutor respondendo ao escritor:

O Sr. tem total razão: “uma visão mística do intacto mundo de Deus”. O conto me dá a impressão de ser uma pequena cena fechada em si mesma de uma epopeia. E nisso se incluem também suas duas palavras tão certeiras: “místico” e “intacto”. (...) Esta estória curta aparece-me, aliás, esclarecer *in nunc* porque nós alemães não podemos ver o mundo como Rosa – (...). Na célula cerebral mais posterior, o mundo é *uno*, fechado, unificado, e este mundo ainda envia os seus raios para os fragmentos estilhaçados de nosso ser, fazendo com que o fato mais destruído, mais irremediável, continue refletindo a visão mística de Rosa do verdadeiro mundo espiritual. Vemos criticamente que ele vê de maneira mística – e essa é a diferença, por isso a ausência de qualquer parcialidade (ROSA, 2003, p. 219).

Posto isso, podemos reafirmar o caráter místico do conto, e acreditamos que é com esta linha mística que Luís Jardim traçou a lemniscata, que está na ponta direita da ilustração.

Então, 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:

(...) representava de outroras grandezas, impossíveis. Mas a gente viu a velha olhar para ela, com um encanto de pressentimento muito antigo – um amor extremoso. E, principiando baixinho, mas depois puxando pela voz, ela pegou a cantar, também, tomando o exemplo, a cantiga mesma da outra, que ninguém não entendia (ROSA, 2005, p. 63).

Uma transcendência de “outroras grandezas”, louca e divina. O espaço do “desvio de dentro”, 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.

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

Os seis personagens ao lado da locomotiva, possivelmente, estariam ligados à população do lugar. Um aspecto ainda não abordado é que, entre esses seis homens, há dois um pouco menores do que os outros e um pouco separados. É difícil especular isso, mas, no momento, acreditamos que eles podem representar “(...) o Nenêgo, despachado e animoso, e o José Abençoado, pessoa de muita cautela (...)” (p. 63).

João Guimarães Rosa e Luís Jardim, no conto “Sorôco, sua mãe, sua filha”, fizeram com que nosso olhar se estendesse a diversas dimensões da condição humana: a *estória* de um pai, uma mãe/avó, uma filha/neta e seus fados, atingidos 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 ao “para longe, para sempre”.

Conto “Um moço muito branco” – nas altas atmosferas, aumentava sua presença

O conto “Um moço muito branco”, presente no livro *Primeiras Estórias* de João Guimarães Rosa e ilustrado por Luís Jardim é o 14º e foi publicado pela primeira vez em 1962.

A paráfrase do conto é ao mesmo tempo simples e complexa. Simples porque o enredo, se analisado de forma superficial é fácil e breve de ser contado. Mas é complexo pois possui muitos detalhes e símbolos.

Vamos então a um breve resumo: Numa certa noite, no ano de 1872,

(...) um fenômeno luminoso se projetou no espaço, seguido de estrondos, e a terra se abalou, num terremoto que sacudiu os altos, quebrou e entulhou casas, remexeu vales, matou gente sem conta; caiu outrossim medonho temporal, com assombrosa e jamais vista inundação, subindo as águas de rio e córregos a 60 palmos de plana (ROSA, 2005, p. 139).

Esse “fenômeno” que apareceu no espaço aconteceu em Minas Gerais, na comarca de Serro Frio. Foi um fato que assolou a região que, segundo o narrador, pode ser provado. E adjunto a este fenômeno apareceu um moço mudo, estranho e muito branco.

Tão branco; mas não branquicelo, senão que de um branco leve, semidourado de luz; figurando ter por dentro da pele uma segunda claridade. Sobremodo se assemelhava a esses estrangeiros que a gente não depara nem nunca viu; fazia para si outra raça (ROSA, 2005, p. 140).

O fazendeiro Hilário Cordeiro foi quem o acolheu e nos meses que se seguiram, após a chegada do moço muito branco, algumas pessoas se modificaram de forma positiva, manifestando alguns prodígios milagrosos tais como: Hilário Cordeiro que se tornou mais próspero “passou a dar sorte, quer na saúde e paz, em sua casa, seja no assaz prosperar dos negócios” (p. 140) ; o cego Nicolau recebeu do moço uma semente e dela nasceu uma árvore de especial beleza; a moça Viviana “mui bonita”, que sempre vivera triste, foi tocada no seio pelo moço, “a partir dessa hora, despertou em si um enfim de alegria, para todo o restante de sua vida, donde um dom” (p. 143); já Duarte Dias, um homem “maligno e

injusto”, passou por uma conversão, pois transformou-se em um homem “sucinto, virtuoso e bondoso” (p. 144), e além disso fez encontrar “uma grupiara de diamantes; ou um painelão de dinheiro, segundo diversa tradição” (p. 143), um grande tesouro em suas terras.

O conto termina quando o moço muito branco vai embora de forma estranha, ele desaparece. O personagem José Kakende é quem demonstra ter presenciado a partida, ele diz que na noite anterior ao dia de Santa Brígida, ele e o moço acenderam nove fogueiras, em seguida houve “nuvem, chamas, ruídos, redondos, rodas, geringonça e entes. Com a primeira luz do sol, o moço se fora, tidas asas” (p. 144).

Para a leitura das imagens correspondentes ao conto do livro podemos escolher, de forma aleatória, por qual símbolo começar, pois eles estão bem delineados.

XIV — UM MÔÇO MUITO BRANCO



FIGURA 11 – Índice do conto “Um moço muito branco” – Ilustração de Luís Jardim.

Fonte: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967 (2ª orelha do livro).

Na sequência de imagem temos, na ponta esquerda uma estrela cadente, três pessoas do lado, uma cadeia de montanhas sobre a qual paira um disco voador em movimento, após, mais três pessoas e o símbolo do infinito.

Iniciaremos a análise pela estrela, um símbolo importante do plano celeste, pois possui uma dimensão cósmica. Por ter uma calda, “estrela-cadente”, 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. Estrelas em movimento ou cadentes geralmente são presságios do nascimento de deuses como Cristo, Agni (índiano) e Buda (TRESIDDER, 2003, 135).

O que o narrador nos conta e reafirma ser verdadeiro se passa num contexto cristão/católico¹², no qual o povo de Serro Frio vive algo de semelhante à chegada de Jesus na Terra. Seu correspondente é um moço muito branco; ele, assim como Jesus, apresenta características transcendentais. O moço, por ser “Tão Branco”, “um branco leve, semidourado de luz: figurando ter por dentro da pele uma segunda claridade” (p. 142), já nos leva a pensar em Jesus Cristo, que se transfigurou diante dos apóstolos. Em *A Cidade de Deus*, Santo Agostinho nos diz que Jesus ressuscitado era “claro como

¹² No conto, há diversas passagens que fazem referência ao catolicismo, tais como os dias de santos e a missa.

o olho do sol” (SANTO AGOSTINHO, 1990, p. 564), possuía um corpo glorioso. Assim reafirmamos que o moço muito branco e Jesus são ambos, talvez, um duplo. No antigo testamento, Cristo é como a gloriosa e resplandecente estrela da manhã (TRESIDDER, 2003, p. 135).

Porém, o moço é também uma figura angélica, pois o negro José Kakende o viu partir com asas na companhia de outros “entes”. Ele era um “espiador de estrelas” e voltou para onde elas vivem, inclusive há outras citações que são características angelicais, como “andava muito na lua”, gostava de “olhar sempre para cima”. Inclusive, a característica de ser um “espiador de estrelas”, nos permite intuir que, na ilustração, o personagem que está olhando a estrela, seja o próprio moço muito branco:



FIGURA 12 – Índice do conto “Um moço muito branco” – Ilustração de Luís Jardim.

Fonte: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967 (2ª orelha do livro).

Ele é quem busca a luz, uma metáfora do *self*, da divindade, da iluminação, do poder cósmico do ser verdadeiro, o próprio Deus.

Na outra ponta temos o símbolo do infinito, assim como o moço muito branco, todos os personagens também estão na infinitude, conforme simbolizado pela lemniscata, é uma forma de enfatizar a chegada e a partida, o “disco a girar”, ampliando a perspectiva da universalidade do infinito.

Passamos agora à análise do centro da imagem onde há um disco voador girando em cima de 5 montanhas.



FIGURA 13 – Índice do conto “Um moço muito branco” – Ilustração de Luís Jardim.

Fonte: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967 (2ª orelha do livro).

A imagem mostra claramente um disco voador girando no centro da sequência de

imagens. Para esta interpretação, iniciaremos tratando da questão do óvni, após, falaremos da relação com as montanhas e, depois, abrindo o espectro, analisaremos a presença das pessoas que olham o disco voador.

Inicialmente é importante dizer que o texto escrito não nos diz claramente que o moço muito branco era um alienígena, se somente lermos o conto temos uma suposição¹³ quando diz: “que seus olhos eram cor-de-rosa!”, “fazia para si outra raça”, e também pelos seus feitos tidos como “milagrosos”, tais como o enriquecimento de Hilário Cordeiro, a alegria de Viviane, a mudança do comportamento de Duarte Dias (...), seu vocabulário espacial e pela forma de como chegou e de como partiu do sertão de Minas Gerais.

Porém, o texto em questão possui ilustrações¹⁴ que estão no índice e na capa do livro. E ao lermos tanto os textos imagéticos quanto o texto escrito, temos a clara possibilidade de afirmar que o moço muito branco era um óvni.

Na própria capa já temos a referida alusão ao assunto ufológico:

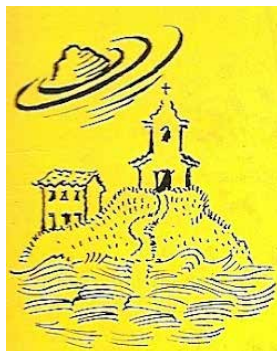


FIGURA 14 – Detalhe da capa do livro *Primeiras Estórias* que cita o conto “Um moço muito branco” – Ilustração de Luís Jardim.

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

O detalhe da capa já demonstra que o moço muito branco é um alienígena, vindo de outro lugar.

Trata-se daquela notícia que chega até nós de todos os cantos da Terra; daquele boato sobre corpos redondos que percorrem a nossa troposfera

¹³ Possivelmente a parte em que, no conto, o leitor pode visualizar uma nave extraterrestre está na fala desbaratada de José Kakende, quando ele relata o que viu: “o rojo de vento e grandeza de nuvem, em resplendor, e nela, entre fogo, se movendo uma artimanha amarelo-escura, *avoante trem, chato e redondo, com redoma de vidro sobreposta, azulosa, e que pousando*, de dentro, desceram os Arcanjos, mediante rodas, labaredas e rumores” (p. 141 – grifo nosso).

¹⁴ Reiteramos a consideração de que o livro *Primeiras estórias* 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), no qual se encontra uma vasta pesquisa sobre os livros publicados pela Editora José Olympio, é dito 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.

e estratosfera e são chamados "Saucers, pratos, soucoupes, discos, Ufos (unidentified flying objects) e Ovnis (objetos voadores não identificados)" (JUNG, 2013, p. 12).

Para falarmos da presença do moço muito branco como um alienígena, nos apoiaremos no livro *Um mito moderno sobre coisas vistas no céu*, de Carl Gustav Jung (2013). Já no prefácio do volume, sua tradutora nos diz que a chegada de mitos como os seres do céu, "é uma compensação da tendência cientificista de nossa era tecnológica" (p. 12), pois estamos vivendo uma crise que põe em jogo nossas concepções morais, de bem e mal e de nossa consciência, por isso a presença de personagens como o moço do conto é uma possibilidade de volta ao (re)equilíbrio que tanto almejamos para vivermos de forma digna. Os seres de outros mundos nos provocam, tanto de forma consciente quanto inconsciente, e trazem um pensamento mitológico que nos desafia a reconhecer novas possibilidades de existir.

O narrador do conto inicia sua estória contando que na noite de 11 de novembro de 1872,

(...) um fenômeno luminoso se projetou no espaço, seguido de estrondos, e a terra se abalou, num terremoto que sacudiu os altos, quebrou e entulhou casas, remexeu vales, matou gente sem conta; caiu outrossim medonho temporal, com assombrosa e jamais vista inundaçãõ, subindo as águas de rio e córregos a 60 palmos de plana (ROSA, 2005, p. 139).

Nessa citação já temos uma questão que vai de encontro à teoria do inconsciente coletivo: em todos os povos e todos os tempos, há na humanidade uma tendência em acreditar em óvnis.

Luís Jardim, no índice ilustrado em geral, nos apresenta elementos que são símbolos de totalidade, tais como os círculos, o sol e, no caso do conto analisado, há o disco voador. O disco voador é uma mandala em movimento, marcada por seus traços circulares. Ao tratar do simbolismo das mandalas¹⁵, Jung (2000) diz que, no centro, está a Essência, o *Self*, o nosso Eu verdadeiro, simbolizado, aqui, pelo núcleo da nave. No segundo movimento, estariam o inconsciente pessoal; a representação das nossas vivências como indivíduo; nossa estrutura psíquica de interações com o *Self*. No terceiro movimento, estaria o "Inconsciente Coletivo", isto é, a representação das nossas vivências gregárias e das nossas memórias ancestrais. Esse conjunto mostra um mapa metafísico, sobrenatural, problematizando o nosso modo de ler o conto.

(...) mandala descreve a totalidade psíquica protegendo de dentro para fora e procurando unir opostos internos. Paralelamente é um declarado símbolo de individuação, já conhecido como tal na alquimia medieval. Já se atribuiu à alma a forma esférica, em analogia com a alma universal de Platão; em sonhos modernos, também encontramos o mesmo símbolo. Assim, em razão de sua origem antiga, nos leva às esferas celestiais, aos "lugares supracelestes"

15 A mandala, em sânscrito, quer dizer "círculo", caracterizada por possuir uma estrutura concêntrica. Algumas religiões, como o budismo, veem a mandala como auxiliar no exercício de meditação, por ela representar um espaço sagrado.

de Platão, onde as “ideias” de todas as coisas estão guardadas. Por isso, nada poderia se opor à interpretação ingênua dos Ovnis como “almas”. Eles, naturalmente, não representam o nosso conceito moderno de alma, mas muito mais uma imagem involuntária, arquetípica, ou seja, mitológica, de um conteúdo inconsciente de um rotundum (redondo) que exprime a totalidade do indivíduo (JUNG, 2013, p. 37).

Logo, podemos entender que há uma ideia arquetípica em torno da chegada do disco voador, pois os elementos *rotunduns*, ou seja, circulares, sempre são importantes e significativos para quaisquer culturas. Para nossa cultura, Jung (2013) usa como exemplo uma antiga afirmação “*Deus est circulus cuius centram est ubique, cuius circumferentia vero nusquam* (Deus é um círculo cujo centro está em todo lugar; cuja circunferência, porém, em nenhum lugar)”. O moço muito branco, como já foi dito, é uma possibilidade de presença crística, e tais epifanias são na maioria das vezes ligadas ao fogo e à luz, no conto há passagens que exploram isso: “Tão branco; mas não branquicelo, senão que de um branco leve, semidourado de *luz*: figurando ter por dentro da pele uma segunda *claridade*” (p. 139 – grifos nossos); “divertimento de *acender fogos*, sendo de reparo o quanto se influiu, pelo São João, nas tantas e tamanhas *fogueiras* de festa” (p. 143 – grifos nossos); “de secreto, com formato, *nove fogueiras*” (p. 144 – grifo nosso).

Desde a antiguidade, e no conto não foi diferente, os óvnis, são muitas vezes associados a seres divinos. Representando o arquétipo de totalidade e a união dos opostos, como uma compensação à maldade, aos horrores e desequilíbrios de nossa era; sua característica principal, para Jung (2013, p. 39) é ser:

(...) ordenador de situações caóticas e o que proporciona à personalidade a maior unidade e totalidade possíveis. Ele cria a imagem da grande personalidade do homem-deus, do homem primordial ou anthropos, de um Chenyen, de um Elias que invoca o fogo do céu, que sobe ao céu num carro de fogo e é um predecessor do Messias, a figura dogmaticamente definida de Cristo e – *last but not least* – do cádi islâmico, o esverdeante, que por sua vez é um paralelo de Elias, a peregrinar como o cádi pela terra como personificação de Alá (JUNG, 2013, p. 39).

Portanto, entendemos que seres extraterrestres, como o moço muito branco, são desejados por toda a humanidade, pois são uma esperança de cura às nossas vidas.



FIGURA 15 – Índice do conto “Um moço muito branco” – Ilustração de Luís Jardim.

Fonte: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967 (2ª orelha do livro).

Dando prosseguimento à análise da imagem, temos, abaixo do disco voador, cinco montanhas e, ao lado das montanhas, cinco pessoas que olham para a nave espacial. Podemos presumir que cada uma dessas pessoas são aquelas que tiveram um maior contato com o moço no decorrer do conto. São elas:

- 1- Hilário Cordeiro.
- 2- Duarte Dias.
- 3- Nicolau.
- 4- Viviana.
- 5- José Kakende.

Dentro dos estudos simbólicos, o número 5 é aquele que mais está diretamente ligado à totalidade. Para os pitagóricos o referido número é holístico, pois nele há a comunhão do céu (número 3), com a terra (número 2) (TRESIDDER, 2003, p. 85-86). O mesmo autor nos fala que o 5 também é um número ligado à iconografia cristã, pois é o número das chagas¹⁶ de Cristo. É interessante lembrar que no conto um dos grandes prodígios feito pelo moço ocorreu no dia 5 de agosto: “no dia da missa da Dedicção de Nossa Senhora das Neves e vigília da Transfiguração, *5 de agosto*” (p. 143 – grifo nosso). Na referida data, Duarte Dias foi à fazenda de Hilário Cordeiro e solicitou que o moço fosse para casa, por ter por ele uma grande “estima de afeição” (p. 143), e chorou. Como já dito em parágrafos anteriores, Duarte Dias era um sujeito ruim e injusto e se transformou em alguém bom e virtuoso.

Voltando à simbologia das montanhas, é sabido que elas são diretamente ligadas à ascensão espiritual ou à própria espiritualidade. Assim como o número 5, elas também representam a ligação do céu com a terra e, possivelmente, é por isso que a *Bíblia* está cheia de referências às montanhas, tais como: Deus se revelou a Moisés no monte Sinai, Jesus Cristo proferiu o sermão da montanha, Elias triunfou no monte Carmelo, no monte das Oliveiras foi onde Horeb ouviu a palavra de Deus (TRESIDDER, 2003, p. 227-228).

Outro aspecto importante que pode ser observado é sobre a relação que há entre a forma circular do disco voador e a forma triangular das montanhas. No livro *Mitológica Rosiana*, de Walnice Nogueira Galvão¹⁷ (1978), estuda-se a junção desses dois símbolos ligados à metafísica roseana. Tal estudo pode ser aplicado aqui também, pois temos nas

16 Já expomos o quanto o moço muito branco se associa à figura de Cristo e, no caso, é interessante dizer que há uma possível alusão às chagas, pois em relação à personagem Viviana, o moço “se chegou muito a ela, gentil e espantoso, lhe pôs a *palma da mão* no seio, delicadamente” (p. 143 – grifo nosso), depois desse ato, ela, que era triste, “despertou em si um enfim de alegria, para todo o restante de sua vida, donde um dom” (p. 143). Ou seja, assim como Cristo, que tinha uma chaga na mão, o moço também teve um evento associado à “palma da mão”, não há menção de que o moço tinha a chaga, mas de qualquer forma há uma possibilidade de associação.

17 No livro supracitado de Walnice Nogueira Galvão, há um capítulo denominado “Matraga: sua marca” (1978, p. 41-74), a autora analisa o emblema do personagem de um conto chamado “A hora e a vez de Augusto Matraga”. No conto, o referido personagem recebe em sua pele, abrasado a ferro, uma marca que é um triângulo inscrito numa circunferência (p. 43). Acreditamos que os estudos da autora podem contribuir com nossa pesquisa e apontamos que a junção dos dois símbolos é algo que aparece na literatura roseana, enfatizando, mais uma vez, o caráter místico/hermético de Rosa.

montanhas uma figura triangular, um sinal da Santíssima Trindade, a natureza do universo com sua tríade: divino, humano e natural (Id., 1878, p. 43-45). O triângulo também traz consigo o arquétipo da “divindade, harmonia e proporção” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 899-902). A figura “triangular”, está associada à sabedoria, na figura daquele que aprendeu a profundidade dos mistérios; é formado por três lados. 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 védicas: é o som primordial, é Deus e toda a existência (Ibid., 1997, 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 moço muito branco, que tinha um comportamento contemplativo, calmo, sereno e solitário “Ele andava muito na lua (...) praticando aquela liberdade vaporosa e o espírito de solidão” (ROSA, 2005, p. 142). Ele gostava de olhar para cima, “(...) o mesmo para o dia que para a noite – espiador de estrelas” (Ibid. p. 143).

Já em relação à circunferência, presente na imagem dos discos voadores, temos a forma fundamental, aquela que está presente em todas as religiões e seus “conceitos são tão amplos e tão abstratos quanto a eternidade, o universo, a divindade, a perfeição, alguns dos quais ela compartilha com o triângulo” (GALVÃO, 1978, p. 47). Duas figuras, o disco (circunferência) e a montanha (triângulo), este simbolizando o corpo, a alma e o espírito; aquele, as esferas, os astros, o movimento, o Globo Terrestre, que são, sobretudo, símbolos do processo de individuação.

Para finalizar a leitura da relação palavra-imagem, voltemos a lemniscata, último (ou primeiro?!) elemento da sequência de imagens, ela é a síntese do movimento transcendental, da própria travessia, prodigiosa. Possivelmente traduz o movimento da “vida” dos seres deste planeta ou das outras esferas que estão nos espaços físicos ou etéreos, a narrativa do tempo ternário ou circular.

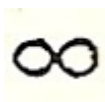


FIGURA 16 – Índice do conto “Um moço muito branco” – Ilustração de Luís Jardim.

Fonte: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967 (2ª orelha do livro).

Conto “Substância” – “Se dançava, era bem”

O conto “Substância” é o penúltimo conto do livro *Primeiras Estórias*. Ele traz o tema do amor, e tal tema faz com ele ocupe, na obra de Guimarães Rosa, um lugar

privilegiado, como pontua Benedito Nunes; para este teórico, o referido assunto “atinge extrema complexidade e envolve diversos aspectos que compõem toda uma ideia erótica da vida” (NUNES, 1983, p. 144).

A história de amor é entre Maria Exita e Sionésio, sendo ela quem recebe a maior descrição. Era uma menina quando Nhatiaga, peneireira, a levava para trabalhar na fazenda de Sionésio; ela tinha um irmão preso por assassinato, outro foragido, o pai tinha a doença da lepra e a mãe, leviana, havia desaparecido de casa. Quando chegou era magra, feia e recebera um serviço bem difícil na fazenda, quebrar à mão o polvilho nas lajes.

Sionésio, o fazendeiro e patrão, sempre perguntava a Nhatiaga sobre Maria Exita, e esta, continuamente, no difícil trabalho pedregoso. Nota-se então que Sionésio estava apaixonado pela moça, passando assim a ficar atormentado, tendo dificuldades até para dormir. Ele também se preocupava com a vida antecedente de Maria Exita, tinha receio de que ela tivesse a “falta de juízo” igual à mãe ou ter a lepra do pai.

Mas o amor de ambos foi crescendo, e ele, afoito, perguntou a ela: “– Você tem vontade de confirmar o rumo de sua vida?” (ROSA, p. 190, 2005), e o diálogo que se sucedeu foi de grande sentimento amoroso e ainda que Sionésio demonstrasse dúvidas quanto ao passado de Maria Exita, a afeição estava acima da desconfiança. Os amantes, então, de forma extremamente poética, ficam unidos, “(...) lado a lado, olhavam para a frente” (ROSA, p. 190, 2005). Juntos pelo amor.

A imagem de Luís Jardim:



FIGURA 17 – Índice do conto “Substância” – Ilustração de Luís Jardim.

Fonte: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967 (2ª orelha do livro).

Para nos auxiliar na leitura dessa imagem, destacaremos o texto do já citado autor Benedito Nunes, cujo livro *O Amor na Obra de Guimarães Rosa* (1983, p. 144) é uma referência 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 fazenda de Sionésio, onde Maria Exita foi viver, é demarcada como um espaço de encontros, de chegadas e, por que não (?!), de “regresso”, tendo em vista os caminhos do Amor: “*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).

O polvilho, neste contexto, cumpre a função cósmica do mito, “a transubstanciação do carnal no espiritual” (NUNES, 1983, p. 153), aludindo inclusive à energia sexual, representada pela quebra das pedras, que se transforma em energia espiritual, formando, assim, a concepção erótica que se repete na literatura de Guimarães Rosa.

Iniciaremos a análise pelo elemento que se encontra na ponta esquerda da imagem:



FIGURA 18 – Índice do conto “Substância” – Ilustração de Luís Jardim. Símbolo que aparece no canto esquerdo da sequência de imagens.

Fonte: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967 (2ª orelha do livro).

Segundo o dicionário astrológico, esta imagem é um símbolo gráfico do planeta Vênus. E simboliza a beleza, a harmonia, o amor e suas várias fases, além disso, é sobre a regência de Vênus que o ser humano exprime seus sentimentos, além da sensualidade e do prazer (AUBIER, 1988, p. 464). O planeta em questão é um regente do signo zodiacal Touro e Libra.

É bastante possível entendermos que tais características do planeta Vênus estão ligadas ao relacionamento amoroso de Sionésio e Maria Exita, inclusive há uma observação interessante, pois no conto não se tem o mês exato de nascimento de Maria Exita “Datava de maio, ou de quando?”, ou seja, nem mesmo o narrador sabe o dia do nascimento da moça, provavelmente por causa da sua família disfuncional. Mas Sinésio acredita que ela tenha nascido em maio, por ser o mês “mor”, onde os “pares se casavam” (p. 185); e Vênus rege exatamente os nascidos em maio (de 21 de abril a 20 de maio), dando a possibilidade de entender que ela é, na visão de Sionésio, alguém que está sendo regida por Vênus, a deusa do amor e da beleza. Ou sendo Maria Exita ela própria uma “personificação” da deusa, pois ele pensa nela e associa a “(...) Virgem, de claridades no campo” (p. 185); “Nela homem nenhum tocava” (p. 188). O próprio nome dela já aponta para tal ideia de divindade “Maria Ex-ita ex-cede, num *ex-cessus vitae*, por cima da vida” (ARAÚJO, 1998, p. 188). Logo, consideramos o símbolo como uma entrada ao mito de Vênus/Afrodite¹⁸, e Maria Exita é um possível duplo da deusa, que está acima da vida e é capaz de mudar os rumos

18 “Vênus (Afrodite), deusa do amor e da beleza, era filha de Júpiter e Dione, mas outra versão a dá como saída da espuma do mar. O Zéfiro a levou, sobre as ondas, até a Ilha de Chipre, onde foi recolhida e cuidada pelas Estações, que a levaram, depois, à assembleia dos deuses. Todos ficaram encantados com sua beleza e desejaram-na para esposa. Júpiter deu-a a Vulcano, em gratidão pelo serviço que ele prestara, forjando os raios. Desse modo, a mais bela das deusas tornou-se esposa do menos favorecido dos deuses. Vênus possuía um cinto bordado, o Cestus, que tinha o poder de inspirar o amor. Suas aves preferidas eram os pombos e os cisnes, e a rosa e o mirto eram as plantas a ela dedicadas” (BULFINCH, 2002, p. 13).

da história de um homem como Sionésio, que a princípio vivia dado às preocupações de trabalhador, mas com a presença numinosa de Maria ele é conduzido para o além da vida terrena e assim se transforma pelo princípio de Eros.

Afrodite/Vênus era uma deusa alquímica, pois tinha um poder extraordinário de transformar e conceber vida nova aos seres. Para a nossa leitura do conto e sua ilustração, torna-se interessante citarmos a passagem na qual ela transformou uma estátua de *pedra* em uma mulher viva, chamada Galateia, e esta tornou-se a amada/amante de Pigmalião (BOLEN, 1990, p. 10). O destaque à palavra *pedra* se dá pois no conto a função exata de Maria era quebrar as pedras de polvilho à mão. Podemos pensar que assim como a deusa alquímica, Maria Exita transformava os elementos químicos como o polvilho e as almas das pessoas, como Sionésio, sendo ele uma metáfora da própria pedra a ser transformada.

Na ilustração, temos uma alusão às pedras que estão ao lado do sol:



FIGURA 19 – Índice do conto “Substância” – Ilustração de Luís Jardim. Com setas indicando que os pontos podem representar as pedras de polvilho.

Fonte: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967 (2ª orelha do livro).

No decorrer do texto, a presença das pedras brancas de polvilho está bastante em evidência, elas são mencionadas do início ao fim do conto, sendo que a primeira menção é: “Sim, na roça o polvilho se faz coisa alva (...)” (p. 185) e a última é: “O polvilho, coisa sem fim” (p. 190), ambas as frases estão de comum acordo com o símbolo que aparece na ponta direita da sequência de imagens.

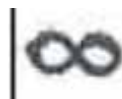


FIGURA 20 – Índice do conto “Substância” – Ilustração de Luís Jardim. Recorte da imagem que aparece na ponta direita da sequência de ilustrações.

Fonte: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967 (2ª orelha do livro).

Ao iniciar dizendo que a pedra de polvilho é coisa “alva” e finalizar dizendo que é “coisa sem fim”, nos permite pensar nas pedras de polvilho como algo bastante importante para a interpretação do conto, no caso são elas que unem o casal em questão, pois foi para trabalhar nelas que Maria foi à fazenda de Sionésio. Ao final, Sionésio se declara a ela

quando estende as mãos e toca o polvilho, achando gostoso quebrá-los, sentindo-se como uma criança, foi quando seu coração se “levantou” e ele conseguiu se declarar.

Quebrar as pedras de polvilhos, assim como no sentimento do casal, requer esforço e tempo. Sionésio, para aceitar Maria, precisou ser como o polvilho, ser quebrado em seus preconceitos para com o passado familiar dela, assim como aceitar as diferenças sociais entre os dois.

Além disso, a pedra é evidenciada pela sua cor branca, alva: “Sim, na roça o polvilho se faz a coisa alva: mais que o algodão, a garça, a roupa na corda. Do ralo às gaelas, da masseira às bacias, uma polpa se repassa, para assentar, no fundo da água e leite, azubosa – o amido – puro, limpo, feito surpresa (p. 185)”.

A insistente referência à alvura do polvilho e a dificuldade de extraí-lo metaforizam o processo de depuração a que se deve submeter o sentimento, para fortalecê-lo. Para conseguir um produto da melhor qualidade, era necessário malhar a tapioca nas lajes de uma pedreira (CASTRO, 1993, p. 56).

A cor branca também se associa à pureza, colocando em contraponto com a possível “mancha” familiar de Maria, mas no decorrer da estória, ela, como num conto de fadas, se mantém “pura”, assim como a própria Virgem Maria: “A Maria Exita. Sabia, hoje: a alma do jeito e ser, dela, diversa dos outros (p. 189)”.

As marcas na ilustração que aqui chamamos de pedras de polvilhos são claramente pontos desenhados pelo ilustrador e quanto a isso também podemos fazer uma alusão, pois o texto escrito diz: “Só o um-e-outra, um em-si-juntos, *o viver em ponto* sem parar, *coraçõemente*: pensamento, *pensamor*. Alvor (p. 190 – grifo nosso)”. Os pontos podem ser, assim como a lemniscata, uma referência ao infinito, nas palavras de Guimarães: “(...) coisa sem fim”, como a própria *travessia* roseana. O “viver em ponto se parar” nos sugere uma vida *substancial*, essencial, onde os amantes consigam ir além da persona ou do ego, chegando àquela “substância” (*self*) que estaria no exato ponto entre as palavras: coração e mente; pensamento e amor.

O núcleo da ilustração nos apresenta o casal circulado pelo sol:



FIGURA 21 – Índice do conto “Substância” – Ilustração de Luís Jardim. Recorte da imagem mostrando o centro da sequência.

Fonte: ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967 (2ª orelha do livro).

Possivelmente, podemos dizer que Sionésio é o personagem à esquerda que está de costas e Maria Exita é a personagem que está de frente. Ambos de mãos dadas e olhando um para o outro. Como dito, a história de Rosa traz semelhanças com os contos de fadas e o seu “felizes para sempre”. O conto traz à tona o Eros, o próprio nome de Maria Exita nos mostra uma espécie de “excitação”, que está nas metáforas e nas analogias ao manuseio do polvilho, dos pássaros e do sol.

Podemos intuir que o amor do casal está analogicamente construído na frase final do conto: “*Avançavam, parados*, dentro da luz, como se fosse no *dia de Todos os Pássaros*” (p. 212, grifos nossos). Primeiramente, há uma contradição em “avançam, parados”, já que o verbo avançar pressupõe movimento, mas no caso paradoxal o avanço é interno, invisível, pois estão parados, harmonizados. Já os pássaros são animais alados, de difícil apreensão, livres, às vezes vivem em par, como os sons dos nomes **Exita e Sinésio**. E segundo Tresidder (2003, p. 260), o pássaro, principalmente o pardal, era um atributo da deusa Afrodite, cujo símbolo está na ilustração.

Viver o amor como se fosse o “dia de Todos os Pássaros” é estar num nível de transcendência entre o céu e a terra, num voo de liberdade mística e transcendente cuja *substância* é o sentimento.

Para finalizar a contribuição ao estudo da relação palavra-imagem presente no livro *Primeiras Estórias* (1967), cujo conto é “Substância” (p. 185-190), passaremos a analisar a presença do Sol, tanto no texto imagético quanto no texto escrito.

No livro de Carl G. Jung *O homem e seus símbolos* (2002), o símbolo do sol é bastante comentado por, a princípio, representar “a *indefinível experiência religiosa* do homem” (p. 18 – grifo nosso), cuja energia é vivificante e divina. E segundo o mesmo autor “O papel dos símbolos religiosos é dar significação à vida do homem (...) que ultrapassa a sua limitada existência; abre-lhes espaço para um maior desdobramento das suas personalidades e permite-lhes uma vida plena como seres humanos (p. 85)”. No conto, há mais de 10 referências ao sol, porém há três que daremos destaque, pois vão de encontro com a citação de Jung na qual ele diz que a figura solar é uma espécie de experiência religiosa.

A primeira citação escolhida é “(...) amanhã estaria defronte da mesa de lage, *partindo o sol nas pedras do terrível polvilho*, os calhaus, bitelões (p. 188 – grifo nosso)”. Podemos ver aqui que o autor trocou as palavras, Maria Exita, em seu labor, não partia o polvilho ao sol, e sim partia o sol nas pedras de polvilho. Uma expressão metafórica que só tem sentido diante da poética roseana. Ligando à ideia de Jung, podemos pensar que ela fazia de seu difícil trabalho uma experiência divina, pois em cada pedra de polvilho quebrada ela conseguia tirar o “sol”, que a “religava” ao divino, ao *self*, à *substância* numinosa extraída da dor sistêmica dessa personagem.

A segunda citação é: “Mas que **toda-a-vida de solsim brilhava**: os raios reflexos, que os olhos de Sionésio não podiam suportar, machucados, tanto valesse olhar para

o céu e **encarar o próprio sol** (p. 189)”. “Solsim”, uma justaposição de “sol” e “sim” (MARTINS, 2008, p. 464), uma possibilidade de abertura existencial de Sionésio, um “sim” para “toda-a-vida” como nos casamentos, porém esse “sim” é um desafio para Sionésio, pois, ao dizê-lo, ele estava tendo de encarar seu “próprio sol”, suas verdades, seus medos. Encarar o próprio sol para Sionésio é ter consciência de que a sua vida tem uma significação mais ampla que o eleva acima do mecanismo de trabalhar na fazenda e receber seus lucros. É poder olhar para a amada ainda que com medo de que, de forma determinista, ela poderia ter lepra ou ser uma leviana como a mãe. Mas, no conto, ele supera a dor de encarar o “próprio sol”, e se entrega para o “polvilho – solar e estranho” (p. 190), pois, ao quebrá-lo, ele se sentiu como uma criança. Conforme mostra a terceira e última citação:

Assim; mas era também o exato, grande, o repentino amor – o acima. Sionésio olhou mais, sem fechar o rosto aplicou o coração, abriu bem os olhos. Sorriu para trás. Maria Exitá. Socorria-a a linda claridade. Ela – ela! Ele veio para junto. **Estendeu também as mãos para o polvilho – solar e estranho: o ato de quebrá-lo era gostoso, parecia um brinquedo de menino.** Todos o vissem, nisso, ninguém na dúvida. E seu coração se levantou (ROSA, 2005, p. 190).

Esse polvilho “solar” é a própria transformação alquímica que o leva à felicidade. A travessia amorosa do casal possui grande semelhança com esse polvilho solar, pois por atar sua vida à de Maria ele elevou-se, transcendeu, religou-se com a real primordial (primeira) substância.

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, 2005, p. 51).



FIGURA 22 – 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, 2005, 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 pesquisa foram três contos. “Sorôco, sua mãe, sua filha”, “Um moço muito branco”, “Substância” e suas respectivas ilustrações realizadas por Luís Jardim para o livro *Primeiras estórias* (2005). Ao realizar as leituras, mostramos 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 semiose hermética, presentes no livro *Os limites da interpretação* (1995).

A introdução desta pesquisa, assim como as considerações finais, foi particularizada num primeiro estudo de tese, porém o desenvolvimento é uma forma de dar continuidade no referido estudo. 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.

REFERÊNCIAS

Referências Bibliográficas Teóricas

ALBERGARIA, Consuelo. **Bruxo da Linguagem no Grande Sertão**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

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.

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

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

BOLEN, Jean Shinoda. **As deusas e a mulher: nova psicologia das mulheres** – São Paulo: Paulus, 1990.

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.

BULFINCH, Thomas, **O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis** / tradução de David Jardim Júnior. 26. ed. Rio de Janeiro, 2002.

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

CASTRO, Dácio Antônio de. **Primeiras Estórias**: Roteiro de Leitura. São Paulo: Ática. 1993.

CHERNG, Wu Jyh. **Iniciação ao Taoísmo**. v. 2. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro. José Olympio, 1997.

DANTAS, **Luís Jardim**: ficção e vida. Recife: FUNDARPE, 1989.

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ECO, Umberto. **Os Limites da Interpretação**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Mitológica rosiana**. São Paulo: Ática, 1978.

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

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

JUNG, Carl Gustav. **Um mito moderno sobre coisas vistas no céu**. Tradução de Eva Bornemann Abramowitz. Petrópolis: Vozes, 2013.

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

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.

NOGUEIRA, Elza de Sá. **Daibert, tradutor de Rosa**: Outras veredas do Grande Sertão. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

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**. v. II. São Paulo: Editora Escala, 2010.

PEREIRA, José Mário. **José Olympio**: O Editor e sua Casa. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

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. **O Verbo e o Logos**. In: *Em memória de João Guimaraes Rosa*, 1968.

ROSA, João Guimarães. **Correspondência com o Tradutor Alemão, Comunicação Pessoal do Senhor Curt Meyer-Classon**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROSA, João Guimarães. **João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

SANTO AGOSTINHO. **A cidade de Deus**. Petrópolis: Vozes, 1990.

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.

Referências Bibliográficas Literárias¹⁹

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.

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.

¹⁹ 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.

A

A Fábrica 70, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 85

B

Bakhtin 53, 58, 59, 60, 63

C

Correspondência 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 13, 51, 63

Currículo escolar 112

D

Discurso Norte-Americano 64, 66

Dramaturgia 55, 56, 57, 62, 63, 70, 72, 73, 74, 84

E

Educação de jovens e adultos 100, 101, 103, 104, 105, 108, 109, 110, 123

Efeitos de verdade 64, 65

Ensino de inglês 112, 119, 120, 121, 122

Enunciados 66, 86, 87, 91, 92, 93, 95, 96, 97

Escola pública rural 112, 122

Estados de violência 64, 67, 69

Estética da linguagem 1, 3, 5, 11

Estética Teatral 70

F

Fatos históricos 61, 80, 100, 102, 103, 104

Formação docente 113, 118, 129

I

Interpretação 5, 12, 14, 15, 16, 30, 33, 38, 40, 45, 49, 50, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 101, 105, 110

L

Libras 86, 87, 88, 89, 90, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99

Língua inglesa 112, 114, 118, 119

Literatura 3, 5, 11, 13, 20, 21, 30, 33, 41, 43, 44, 61, 63, 70, 71, 72, 83, 84, 90, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 110, 129

M

Manuel Bandeira 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 20, 21

Mário de Andrade 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 21, 53, 57

Melodrama 53, 54, 55, 59, 62, 63

Modernismo 3, 10, 53, 55, 56, 57

P

Palavras 1, 3, 8, 12, 16, 18, 23, 25, 27, 28, 34, 46, 47, 49, 53, 64, 68, 70, 72, 82, 83, 84, 87, 92, 93, 96, 100, 110, 112

Português 86, 87, 89, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 116, 118, 120, 125

Primeiras estórias 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 33, 35, 36, 37, 38, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52

R

Relações 1, 11, 12, 13, 15, 17, 27, 59, 60, 63, 64, 66, 68, 70, 72, 74, 76, 81, 83, 88, 93, 96, 103, 108, 109, 115, 127

Romero Nepomuceno 70, 71, 72, 77

S

Sentidos 34, 86, 87, 94, 96, 97, 101, 117

T




Tarsila 53, 54, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63

Teatro 3, 20, 21, 26, 53, 55, 56, 63, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 84, 85

Tradução 12, 13, 14, 24, 33, 49, 50, 63, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 110


LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES:

Descrição, análise e práticas sociais 4

-  www.atenaeditora.com.br
-  contato@atenaeditora.com.br
-  [@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)
-  www.facebook.com/atenaeditora.com.br

LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES:

Descrição, análise e práticas sociais 4

-  www.atenaeditora.com.br
-  contato@atenaeditora.com.br
-  [@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)
-  www.facebook.com/atenaeditora.com.br